

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav asijských studií

# **Diplomová práce**

Bc. Bahia Barková

**Obraz korejské války v jihokorejském filmu**

The image of Korean War in South Korean film

Praha 2024

Vedoucí práce: doc. PhDr. Miriam Löwensteinová, Ph.D.

### **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala paní doc. PhDr. Miriam Löwensteinové, Ph.D. za cenné rady a připomínky, především však ale za její čas a podporu. Dále také svým blízkým, kteří na mě v průběhu psaní mysleli, a dávali mi sílu pokračovat.

### **Prohlášení**

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

V Praze, dne 28. července 2024

Bc. Bahia Barková

## **Abstrakt**

Předmětem této diplomové práce je narativ korejské války v jihokorejském, v menší míře v severokorejském a okrajově i v americkém filmu, jeho vývoj a charakteristiky v době od 50. let 20. století do současnosti. Zaměřuje se i na otázku pojetí válečného filmu jako žánru a na funkci současného válečného filmu v rámci většinové paměti.

První část práce je věnována kontextu tématu korejské války a jejích reprodukcí v kultuře, válečnému filmu coby samostatnému žánru a podobě válečného filmu v Severní a Jižní Koreji. V jihokorejském kontextu se věnuje charakteristickým rysům filmového obrazu korejské války v jednotlivých dekadách, se zaměřením na okolnosti vedoucí k jeho transformaci.

V druhé části je analyzován vybraný filmový korpus z hlediska kategorie kinematografického stylu, narativu a narace a typologie postav.

## **Klíčová slova**

**korejská válka, válečný film, Jižní Korea, Severní Korea**

## **Abstract**

The subject of this thesis is the narrative of the Korean War in South Korean, and to a lesser extent North Korean, and marginally in American film, its development and characteristics from the 1950s to the present. It also focuses on the question of the concept of war film as a genre and the function of contemporary war film within popular memory.

The first part of the thesis is devoted to the context of the Korean War theme and its reproduction in culture, to the war film as a distinct genre, and to the form of war film in North and South Korea. In the South Korean context, it examines the distinctive features of the cinematic portrayal of the Korean War in each decade, focusing on the circumstances leading to its transformation.

In the second part, the selected film corpus is analyzed in terms of cinematographic style and narrative categories and character typology.

## **Keywords**

**Korean War, war film, South Korea, North Korea**

## Obsah

1. Úvod.....	6
1. Reflexe korejské války ve světě.....	9
2. Válka ve filmu .....	13
3. Korejská válka v severokorejském filmu.....	22
4. Korejská válka v jihokorejském filmu.....	35
4.1    50. léta.....	35
4.2    60. léta.....	42
4.3    70. léta.....	50
4.4    80. léta.....	54
4.5    90. léta.....	58
4.6    Nové milénium – rok 2000 až současnost .....	66
5. Metodologie a analýza vybraného korpusu .....	83
5.1    Styl.....	83
5.2    Narativ a narace .....	85
5.3    Postavy.....	87
6. Analýza .....	88
6.1    50. léta.....	88
6.2    60. léta.....	96
6.3    70. léta.....	111
6.4    80. léta.....	120
6.5    90. léta.....	132
6.6    2000 a dál.....	146
7. Závěr .....	160
8. Seznam použité literatury .....	165

## 1. Úvod

Tato diplomová práce zaměřená na korejský film si klade za cíl zkoumat způsob zpracování korejské války v severokorejské a především jihokorejské kinematografii od padesátých let 20. století po současnost a analyzovat vybraná reprezentativní díla z Jižní Koreje na základě stylu, narativu a narace a typologie postav.

Korejská válka a její následky se nesmazatelně otiskly do všech aspektů života obyvatel Korejského poloostrova. Konflikt dodneška nedospěl k mírovému řešení a obě Koreje i po více než sedmdesáti letech setrvávají ve vrtkavém stavu příměří. Dopad korejské války, jejíž odkaz je v Koreji stále živý, byl bezpochyby tak hluboký, že její reflexe v domácím kontextu nevyhnutelně pronikly do světa výtvarného umění, literatury i filmu, kde se válečné reprodukce staly jedněmi z nejstálejších námětů napříč desetiletími. Suh Ji-moon, která se věnuje obrazům korejské války v literatuře a filmu, dokonce argumentuje, že *„korejská válka se přímo či nepřímo dotýká skoro všech příběhů a postav korejských filmů vyprodukovaných za posledních padesát let.“*<sup>1</sup>

Svůj výzkum v této práci omezují především na snímky, které v první kapitole definuji jako „válečné“ a vycházím z předpokladu určité limitace a schématickosti filmových reflexí. Taktéž se držím předpokladu transformace narativu v souladu s historicko-politickým a společenským vývojem. Tyto hypotézy vyvstaly během mého bakalářského výzkumu, který se zaměřoval na obrazy války v jihokorejské povídce. Cílem magisterské práce je tento předpoklad přenést z literárního světa na svět filmový. V rámci své práce si kladu několik dílčích otázek:

- a) Jakou formu má válečný film v korejském kontextu?
- b) Jaké jsou charakteristiky filmového obrazu korejské války v kinematografii Jižní Koreje a prošel tento narativ napříč desetiletími výraznější transformací?
- c) Existuje vztah mezi současným (korejsko)válečným filmem a nepamětnickou generací?
- d) Z jakých prvků sestavují autoři filmů fikční svět korejské války?

Práce je rozdělena do dvou částí. V první, teoretické části, se nejdříve obecně věnuji tématu reflexí korejské války ve světě. V dalších kapitolách přecházím k pojetí válečného žánru ve filmové vědě a podobě válečného filmu v korejském kontextu, dále pak otázce vývoje a charakteristice filmových zpracování korejské války v severokorejské i jihokorejské kinematografii. V jihokorejském kontextu je výzkum rozdělen do časových úseků podle dekad,

---

<sup>1</sup> SUH, Ji-moon, 2001. The Korean War in Korean Films. In: WEST, Philip a Ji-moon SUH, ed. Remembering the "Forgotten War", s. 137

přičemž se zaměřuji jak na charakteristiku samotných filmových obrazů, tak na historicko-politický a společenský podtext. V kapitole zaměřené na současný film po roce 2000 také nastiňuji problematiku lidové paměti a roli, kterou v ní válečný film hraje.

Druhou část práce činí samostatná analýza, která probíhá na mnou vybraném korpusu filmů, sestaveném na základě reprezentativnosti a do jisté míry i dostupnosti děl. Zde se věnuji rozboru kinematografického stylu, narativu a narace a taktéž typologii postav. Analýza opět probíhá v rámci desetiletých časových úseků od padesátých let až do roku 2000 a později, s cílem sestavit komplexní obraz fikčního světa korejské války ve filmu.

Jihokorejská válečná kinematografie se na akademické úrovni na první pohled zdá být vcelku hojně zpracovávaným tématem a najde se řada autorů, z jejichž výzkumů jsem při shromažďování dostupných akademických poznatků čerpala. Tématu ale chybí celistvější, komplexnější a chronologičtější zpracování, k čemuž se chce přiblížit tato práce.

Povrchní přehled poskytují například práce Marka Morrise, Lee Hyangjin či Kim Kwōn-ha. Několik prací o tomto tématu vypracovali i Daniel Martin, I Ha-na (Lee Hana, jak v anglickém, tak korejském jazyce), nebo Lee Hyunseon. V průběhu rešerše jsem se velmi často setkávala s informačními propastmi v určitých časových obdobích, především u sedmdesátých a osmdesátých let 20. století, naopak za nejhluběji prozkoumané všeobecně považuji období šedesátých (Kim Ae-gyung, Park Hyun-seon) a devadesátých let (Andrew David Jackson), společně se snímky zhruba v rozmezí let 2000 a 2010, kterým se věnuje hned několik již zmiňovaných autorů nebo také Theodore Hughes. Cennými zdroji pro mě taktéž byly korejskojazyčné materiály dostupné na webu Korejského filmového archivu.

Velkou propast najdeme také, pokud porovnáme množství akademického výzkumu o jihokorejském filmu s úrovní zájmu o severokorejskou kinematografii (nejen válečnou), a to přes relativně snadnou dostupnost původních pramenů. Andrew David Jackson tuto skutečnost připisuje obtížnosti zařadit severokorejský film do tradiční filmové vědy pro jeho silně didaktický a politický charakter.<sup>2</sup>

I Ha-na (Lee Hana) podobně poukazuje u severokorejského filmu na zjevné opomíjení estetických kvalit a zábavného charakteru filmů na úkor obsahu vzhledem k tomu, že film je důležitým nástrojem státní propagandy.<sup>3</sup> Ve své práci čerpám z výzkumu obou autorů, společně

---

<sup>2</sup> JACKSON, Andrew David, ed., 2015. DPRK Film, Order No. 27 and the Acousmatic Voice. In: JACKSON, Andrew David a Colette BAILMAN. Korean Screen Cultures : Interrogating Cinema, TV, Music and Online Games. Peter Lang, str. 162

<sup>3</sup> LEE, Hana, ed., 2015. How Are Historic Events Remembered? North Korean War Films on the Inchon Landing Operation. In: JACKSON, Andrew David a Colette BALMAIN. Korean Screen Cultures: Interrogating Cinema, TV, Music and Online Games. Peter Lang, str. 177-178

s jedinou v oboru publikovanou monografií německého publicisty Johannese Schönherra. Cenné informace jsem získala také z oficiálních materiálů (Severo)korejské korporace pro import a export filmů (Čosŏn jŏnghwa sučchuripsa), taktéž z elektronického slovníku severokorejského umění a kultury pod správou Univerzity severokorejských studií (Pukhan tǎhagwŏn tǎhakkjo) v Sŏulu.

Pro přepis korejských jmen, místních názvů a termínů v textu používám standardní českou vědeckou transkripci. Jména zapisuji v pořadí příjmení – vlastní jméno. Názvy korejských děl uvádím přeložené do češtiny, při prvním výskytu vždy v závorce doplním jejich korejský přepis a rok vydání. V poznámkách pod čarou uvádím citace knižních a elektronických zdrojů ve zkrácené formě: autor – název díla – strana, plné citace uvádím v bibliografii na konci práce. Internetové zdroje vždy uvádím v plném znění.

V analytické části na jednotlivé filmy odkazuji citací ve formě: český překlad názvu (korejský přepis), režisér, rok vydání a [časová značka]. V případě, že film časové údaje postrádá (DVD nosiče zapůjčené ve videotéce Korejského filmového archivu, zhlédnuté přímo na místě) odkazuji místo na časovou značku na datum zhlédnutí.



## 1. Reflexe korejské války ve světě

O korejské válce (1950-1953) je možno přemýšlet na úrovni občanského konfliktu mezi členy jednoho národa, či v dimenzích proxy-války dvou cizích mocností a ideologických bloků v podobě USA a SSSR. Faktem ale je, že korejská válka je i válkou světovou, i když se do obecné paměti jako světová nikdy nezapsala. Kromě Američanů se konfliktu přímo či nepřímo pod záštitou Organizace spojených národů (OSN) účastnilo několik národů včetně Britů, Turků, Kolumbijců či Australanů, a také „dobrovolníci“ z řad Číňanů.

Reflexí korejské války je však ve světové literatuře, filmu a umění v porovnání s ostatními válkami velmi málo. Existuje pouze menší množství amerických válečných básnických sbírek, krátkodobě i dobových reflexí z Číny a ideologická pojednání socialistických literatur.<sup>4</sup> V tehdejší Československu v době 50. let např. vznikla knížka Čeští spisovatelé korejským dětem. Objevily se i zahraniční překlady – např. sovětské publikace Viděli jsme Koreu, severokorejské antologie Jak byla připravena válka v Koreji, a taktéž překlady válečných básní severokorejského básníka Čo Ki-čchöna (Ulice v plamenech; Pultchanün köriesö) či novela Romana Kima Sešit nalezený v Sunčchönu.<sup>5</sup>

Stejně jako světovou literaturu korejská válka neovlivnila ani světovou kinematografii, zahraniční filmové reflexe jsou ještě více omezené. V USA bylo toto téma plodné pouze krátkodobě, a oproti Druhé světové válce či válce ve Vietnamu je zanedbatelné. Dokonce i slavná televizní série M.A.S.H (1972-1983), která se formálně odehrává v Koreji, reflektuje spíše vietnamskou válku.<sup>6</sup> Další zahraniční reflexe se pohybují v rámci jednotek, jak je možné zjistit z jednoduchého hledání mezinárodních filmových databází dostupných na internetu. V nedávné době však téma zaznamenalo zvýšený zájem v Číně, kde vznikl např. vysoce kontroverzní snímek Bitva u jezera Changjin (pinyin: Chángjīn hú, 长津湖, 2020).<sup>7</sup> Přesto však korejská válka větší mezinárodní rozměr postrádá, zůstává pevně ukotvena pouze na Korejském poloostrově a je tak právem nazývána světem zapomenutou válkou.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> POPA, Markéta, LÖWENSTEINOVÁ, Miriam, ed., 2019. Made In Korea II, str.322

<sup>5</sup> LÖWENSTEINOVÁ, Miriam, 2024. Korean war narratives in 1950s Czechoslovakia, str. 26

<sup>6</sup> POPA, Markéta, LÖWENSTEINOVÁ, Miriam, ed., 2019. Made In Korea II, str. 324

<sup>7</sup> Film byl uveden do kin v čase oslav stého výročí vzniku Komunistické strany Číny. V Koreji se proti němu zvedly silně negativní ohlasy, kritizující zkreslování historických faktů. Film byly označen za další ukázkou čínské propagandy. Jižní Korea už jednou podobnou kontroverzi zaznamenala u válečného snímku Oběť (pinyin: Jīngāng chuān, 金刚川, 2020), jehož uvedení do korejských kin bylo nakonec zrušeno. RYALL, Julian. Chinese war blockbuster fuels S. Korea anger. *News and current affairs from Germany and around the world - DW* [online]. [cit. 2024-07-13]. Dostupné z: <https://www.dw.com/en/chinese-war-blockbuster-fuels-anger-in-south-korea/a-59502113>

<sup>8</sup> Reflexím korejské války v literatuře, umění a kultuře se věnují např. publikace *Remembering the "Forgotten War": The Korean War Through Literature and Art* (WEST, Philip a Ji-moon SUH, 2001) nebo *The Korean War and Postmemory Generation: Contemporary Korean Arts and Films* (KOH, Dong-Yeon, 2023).

Absence korejské války v povědomí amerického národa, který protiofenzivu v Koreji vedl, je však nejvíce překvapivá. Pokud se zaměříme na filmová zpracování, zatímco mezi zhruba 1700 snímky vyprodukovanými v době Druhé světové války (1940-1945) je jí věnováno 500, korejské války se týká méně než 100 snímků, z nichž během tříletého boje bylo vyprodukováno pouze 36.<sup>9</sup>

Informovanost o dění v Koreji byla mezi americkou veřejností všeobecně velmi malá. Občanům nebylo jasné, jaký význam má americká účast ve válce v Koreji a pro filmaře bylo tak těžké pochopit cíle této války a identifikovat nepřitele. Bez toho ovšem nešlo divákům vysvětlit porážky a ztráty na životech v boji proti neznámému národu a jeho armádě, která byla prezentována jako zaostalá. Bylo tedy nutné pokusit se o vytvoření narativu, který by publikum zafixovalo.

Součástí tohoto problému bylo i načasování korejské války: vypukla pouhých 5 let po skončení Druhé světové války, kterou měl celý národ stále v živé paměti. Ten nebyl připravený se po vyčerpávajících válečných letech opět emočně zapojovat do další války. Korejská válka navíc neměla stejný charakter jako její předchůdkyně a následnice a ani hollywoodská zpracování nevyprávěla její příběhy se stejnou péčí.<sup>10</sup>

Filmy z padesátých let, které měly válku bezprostředně reflektovat, se o autentičnost příliš nesnažily, a i výhradně domácí natáčecí lokace nasvědčují tomu, že povědomí o reálném terénu, ve kterém válka probíhala, naprosto chybělo. Korejsko-válečná (dále už jen jako válečná) filmová tvorba často odráží stereotypy Druhé světové války, ovšem vojáci tentokrát nebojovali válku proti velkému zlu, mnohdy ani nevěděli, proč v Koreji jsou a neidentifikovali se s jednotnou hlavičkou OSN – reflektovali spíše osobní tendence. Jejich odjezd i návrat probíhal v tichosti, bez velkolepých oslav.<sup>11</sup>

Válka v Koreji stojí izolovaná, osamocená od dvou významnějších. Nevyrovnala se Druhé světové válce, neboť byla symbolem vojenského selhání, navíc bez jasného démonického nepřitele. S válkou ve Vietnamu se nemohla srovnávat, neboť v lidech nezbuzovala stejné emoce. Neprovozely ji žádné protesty, nebo ekonomické dopady. Byla považována za válku cizí, občanskou, navíc mnozí ani nevěděli, kde se Korea nachází, tudíž pro mě měla jenom velice abstraktní charakter. Proto se na ni snadno zapomnělo.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> EDWARDS, Paul M. A Guide to Films on the Korean War, str. 7

<sup>10</sup> EDWARDS, Paul M. A Guide to Films on the Korean War, str. 4

<sup>11</sup> Ibid., str. 8

<sup>12</sup> Ibid., str. 21-23

Paul M. Edwards ve své monografii představuje několik obecných charakteristik amerických filmů o válce v Koreji.

První z nich je jejich obecnost. Nepojednávaly o konkrétních místech či událostech. Kromě několika výjimek nám ukazují zobecnění toho, co je válka. Pohybovaly se v ambivalentním časoprostoru a nedokázaly publiku vysvětlit americké angažmá v Asii. Velmi málo filmového materiálu bylo natočeno přímo v Koreji. Důvodem byla proměnlivost dobytého území, zapříčená pohyblivou frontou v prvních letech války. Mezi oblíbené domácí natáčecí lokace patřila Arizona a části jižní Kalifornie, spousta snímků byla ovšem natočena uvnitř studiových prostor. Viditelná je velmi omezená filmařská znalost o terénu a geografii Korejského poloostrova.

Dalším prvkem je vyobrazování korejské války jako války mezi politickými špičkami, což stojí v kontrastu s Druhou světovou válkou, jejíž charakter byl lidový. Motivací pro ni nebyly pohnutky mocenských struktur, ale porážka objektivního zla – záchrana Evropanů před brutálními nacisty (alespoň tak byla prezentována lidem). Korejská válka byla naopak válkou mezi ideologiemi, do jisté míry odpoutaná od běžných lidí. Ti v ní bojovali, především protože věřili svým vládám. Účast v ní znamenala být vlastencem, mít smysl pro povinnost, i když v této situaci nešlo o „vlast“, která byla primárně ohrožena.

Všimnout si můžeme i absence triumfálních vítězných momentů, které by ospravedlnily válečné oběti. To reflektuje skutečnost, že korejská válka zkrátka vítězná nebyla a skončila příměřím a v patové situaci.

Stejně tak tyto válečné filmy postrádají emoce, takže divácké prožívání obsahu je nevýrazné. Postavám chybí osobní zapálení pro věc a motiv pomsty nacistických zvěrstev, který měli hrdinové Druhé světové války. Hollywoodská pojetí korejské války ovšem ve většině zobrazují podobnou skupinu mužů bojující s charakterově plochým nepřítelem o kusy neznámé země bez jiného zapálení, kromě zjevného plnění svých vojenských povinností.

Absence jasného cíle války a významných vojenských operací, na základě kterých by mohl být filmový snímek vystavěn, vedl k tomu, že se filmaři uchylovali ke staré hollywoodské metodě, kdy byl použit život slavné osobnosti jakožto podklad pro filmové zpracování. Vznikalo tak množství biografických snímků, které měly divákovi pomoci navázat s postavami emocionální spojení. Jmenovat můžeme např. snímek McConnellův příběh (The McConnell Story, 1955) zpracovávající příběh špičkového testovacího pilota či film Bojová hymna (Battle Hymn, 1957) o reverendovi Deanovi Hessovi, který v Koreji založil sirotčinec. Ústředními

postavami také často bývají hrdinové předešlé války či velitelé války korejské, jako například ve snímku MacArthur (MacArthur, 1977).<sup>13</sup>

Počet celovečerních filmů vyprodukovaných od roku 1977 stabilně upadá. Poslední celovečerní reprodukcí je biografický film Oddanost (Devotion) z roku 2022.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> EDWARDS, Paul M. A Guide to Films on the Korean War, str. 31

<sup>14</sup> Jednoduchým filtrováním přes web iMDB (International Movie Database, Mezinárodní filmová databáze) je možné zjistit, že téma korejské války je dnes uchováváno především v dokumentaristice, popřípadě v krátkých uměleckých filmech, povětšinou zaměřených na zvěsti veteránů.

## 2. Válka ve filmu

Válečný žánr je jedním z pilířů filmových průmyslů nejen v americkém Hollywoodu, ale i mnoha dalších světových kinematografiích. V kontrastu s klasickými médii, jako je například literatura, film tvoří svůj efekt prostřednictvím akčních a dobrodružných prvků s důrazem na audio stimulaci a velkolepé vizuální scény, a díky tomu nevyžaduje obsáhlý komentář. Své poselství předává v podobě vcelku jednoduchého audiovizuálního zobrazení chování zúčastněných postav.<sup>15</sup> Kromě toho, že jsou válečné reprodukce důležitým odvětvím zábavního průmyslu, jsou i nedílnou součástí při výzkumu identity národa a významnou kulturní záležitostí. Můžou nám totiž poskytnout cenný vhled do toho, jak daná společnost nazírá sama na sebe a svojí historii.<sup>16</sup>

Válečný žánr sice aktuálně díky relativnímu odstupu od velkých válek není ústředním tématem současné filmové tvorby a jeho popularita cyklicky kolísá, válečné filmy jsou však produkovány i nadále. Největší internetová filmová databáze iMDB aktuálně eviduje 58 338 položek v kategorii „válečný“, přičemž 12 462 položek tvoří večerní snímky (*feature films*).<sup>17</sup> Pro mé zkoumání je však v první řadě potřeba pozastavit se u otázky definice a charakteristik válečného filmu jako žánru.

Slovo žánr pochází z francouzského *genre* znamenající druh/typ a vztahuje se k širokému spektru nejen uměleckých činností. Můžeme říct, že filmový žánr je utvořen na základě určité formule, přičemž tento vzorec můžeme charakterizovat jako „*koherentní narativní systém, řídicí se určitými hodnotami*“.<sup>18</sup> Obsahuje opakující se a překrývající se prvky, jako je zápleтка, estetický styl, emoční očekávání publika, časoprostor či motivy a způsob jakým je s nimi nakládáno jim následně připisuje status žánrové konvence.<sup>19</sup>

Z velké části si tedy i válečný filmový žánr spojujeme s určitými elementy – konvencemi. Zjednodušeně by se dalo říct, že se jedná o snímky pojednávající o průběhu válek 20. století. Filmy této kategorie bývají nejčastěji zasazeny na bojiště První a Druhé světové války, do Koreje a do Vietnamu.<sup>20</sup> Edwards k tomu dále podotýká, že v tradičním válečném

---

<sup>15</sup> EDWARDS, Paul M. A Guide to Films on the Korean War, str. 1-2

<sup>16</sup> KIM, Hjong-džu. Jǒnghwa soĝe natchanan čǒndžǎngŭi čǎhǒngwa ŭimi. (Reprezentace a význam války ve filmu), str. 100-101

<sup>17</sup> Celkový počet vyhledaných položek se od sepsání první podoby tohoto textu v březnu 2023 do jeho revidované podoby z května 2024 změnil z 11 966 na 12 462, což jasně demonstruje pokračující popularitu a relevanci válečného žánru v současné světové kinematografii. Top 50 War Movies. IMDb: Ratings, Reviews, and Where to Watch the Best Movies & TV Shows [online]. [cit. 2024-05-09]. Dostupné z: [https://www.imdb.com/search/title/?title\\_type=feature&genres=war](https://www.imdb.com/search/title/?title_type=feature&genres=war)

<sup>18</sup> Shim, Ae-Gyung. Anticommunist War Films Of The 1960s And The Korean Cinema's Early Genre-Bending Traditions, str. 181

<sup>19</sup> Shim, Ae-Gyung. Anticommunist War Films Of The 1960s And The Korean Cinema's Early Genre-Bending Traditions, str. 181

<sup>20</sup> NEALE, Steve. Genre and Hollywood, str. 117

filmu existuje jasná logika a význam celé věci. Není pochyb, kdo a za co bojuje, kdo je nepřítel a co se musí udělat. Výsledky jsou předem dané, a pokud hrdinové přežijí, budou odměněni.<sup>21</sup> K žánru také tradičně patří bojové scény, které by podle některých (jak uvádí S. Neale) měly být v tomto žánru centrálním prvkem.

Pokud bychom při pokusu o definování válečného žánru vycházeli z tohoto bodu, měl by tedy úplně vylučovat vyobrazení tzv. domácí fronty, komediální pojetí látky a další pojetí, která nekladou důraz na samotný boj. Přestože nám různé žánrové typologie předkládají různé obecné kategorie, bezpochyby v rámci nich existuje množství víceznačných snímků kombinujících prvky charakteristické spíše pro jiné žánrové skupiny.<sup>22</sup> Každý žánr tedy tradičně má své vlastní rozpoznatelné konvence a charakteristické typy, a spoléhá se na variantní opakování těchto zaběhlých konvencí. Avšak v závislosti na míře deviace od žánrového normativu pak následně mohou vznikat snímky „nekonvenční“, pojaté netradičně, anebo můžou následně vznikat specifičtěji vyhraněné typologické podkategorie – subžánry, tvořící vlastní sadu charakteristikách znaků.<sup>23</sup>

Jednou z hlavních motivací pro modifikaci žánrových konvencí a míšení žánrů je kromě uměleckého vyjádření a touhy šokovat i odezva publika na jednotlivé žánrové prvky. Ty, které jsou divácky úspěšné a generují filmovému průmyslu zisk, se rychle stanou módními a jsou napodobovány a začleňovány do jiných žánrů. Jakmile dosáhnou svého vrcholu, jejich popularita následně začne klesat. Žánrové konvence jsou tedy často porušovány a vznikají tak snímky žánrově fluidní.<sup>24</sup>

Vzniká tak prostor umožňující původně úzce definovaný popis rozšířit, a zahrnout pod „válečný film“ i snímek, který „*se potýká s rolí civilistů, špionážních agentů a vojáků v kterémkoli aspektu války (tj. příprava, příčina, předejití, každodenní život, následky a dopady)*“.<sup>25</sup> Tím pádem by děj válečného filmu nemusel být umístěn výhradně do bojových zón a mohl by zahrnovat množství subžánrů.<sup>26</sup> Tento přesah je nutné vnímat především v současné válečné kinematografii, kterou již nelze jednoduše redukovat na snahu oslavovat boj dobra proti démonizovanému nepříteli, neboť reflektuje komplexnější vztah mezi historií a realitou. Rozsah válečného filmu tedy má potenciál jít dál než za obrazy zkušenosti vojáků z

---

<sup>21</sup> Zde naráží na kontrast s faktem, že význam a účel korejské války široké veřejnosti zcela jasný nebyl, což se pak nevyhnutelně také odráželo na podobě a nezázivnosti jí inspirovaných válečných snímků. EDWARDS, Paul M. A Guide to Films on the Korean War, str. 3-4

<sup>22</sup> NEALE, Steve. Genre and Hollywood, str. 117-118

<sup>23</sup> SIKOV, Ed. Film studies: an introduction, str. 143-144

<sup>24</sup> Shim, Ae-Gyung. Anticommunist War Films Of The 1960s And The Korean Cinema's Early Genre-Bending Traditions, str. 181

<sup>25</sup> NEALE, Steve. Genre and Hollywood, str. 117

<sup>26</sup> NEALE, Steve. Genre and Hollywood, str. 117-118

bojiště. Laurence Suid proto například do své definice žánru zahrnuje i snímky z domácí fronty, právě kvůli kvalitám, které osvětlují dopad války na civilisty.<sup>27</sup>

Problémy systematické kategorizace a otázka kritérií pro rozlišování dále přivedly pozornost i k možnosti dělit válečné filmy podle jejich postoje k samotné válce. Objevily se tak návrhy na další rozlišení „bojového filmu“, který je soustředěn především na samotný boj, nehledě na postoj k samotné válce od „protiválečného filmu“, který zaujímá postavení proti samotné podstatě války a hodnotí ji jako negativní.

J. Basinger dále například poznamenává, že různé války inspirují různé žánry a jako příklad udává distinktivní subžánr bojových snímků o Druhé světové válce, jenž podle ní má své vlastní konvence.<sup>28</sup> V návaznosti na tento názor si můžeme povšimnout faktu, že válečný film je vskutku globálním žánrem, jehož cykly můžeme sledovat v jednotlivých národních kinematografiích. Například nizozemské či norské válečné snímky mohou být povětšinou charakterizovány zaměřením na odpor proti fašismu, čínské válečné snímky zase oslavují lidovou revoluci a latinskoamerické často podtrhují boj proti kolonialistům.<sup>29</sup>

Otázka přesného žánrového vymezení je tedy poněkud komplikovaná. Komédie zasazená do válečného prostředí může obsahovat autentické bojové scény, bojový film může obsahovat scény osobního dramatu a samotný vojenský boj se může objevovat i v rámci jiných žánrů. Dramatický efekt těchto různorodých prvků může fungovat v různých zasazeních nehledě na svoji konvenční žánrovou příslušnost.<sup>30</sup>

Válečný film tedy bývá jako žánr tématem, obsahem, zaměřením (úhlem pohledu) a provedením či důrazem velmi rozmanitý a kombinuje v sobě mnoho různorodých prvků. I v rámci něj je však možné sledovat určité stálé konvenční elementy (i když nemusí patřit exkluzivně do této kategorie). Jaké jsou tedy naprosto základní parametry válečného filmu?

Prvním krokem je rozlišení samotné látky na fakt (dokument, newsreel) a fikci (i kdyby založené na historických faktech). Válečný film by pak měl odpovídat snímku, který „*vypráví plně smyšlený či faktografický příběh o reálné historické válce.*“<sup>31</sup> Proto bývá i sám válečný film vyčleňován jako subžánr filmu historického, a i když je všeobecně spojován hlavně s filmy potýkajícími se s válkami 20. století, spadají sem i filmová zpracování antických, středověkých

---

<sup>27</sup> KIM, Kyu Hyun, 2014. Sniping at ‘History’: War Film Conventions and Construction of the ‘Enemy’ in Two Recent Korean Films, *The Front Line* (2011) and *War of the Arrows* (2011), str. 45

<sup>28</sup> NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*, str. 117-118

<sup>29</sup> KUHN, Annette a Guy WESTWELL. *A Dictionary of Film Studies*, str. 618

<sup>30</sup> NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*, str. 117-118

<sup>31</sup> Defining the War Film. Film reference [online]. [cit. 2023-02-12]. Dostupné z: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/War-Films-DEFINING-THE-WAR-FILM.html>

či Napoleonských válek. Důležité je však uvědomit si skutečnost, že filmová reprodukce války (i kdyby byla zcela založena na dokazatelných historických pramenech) bude vždy zkrácená a že nereflektuje historická fakta objektivně a nezaujatě. V rámci subžánru tedy existuje obrovská škála faktografické přesnosti, která vede od otisků reality až po zcela otevřenou fikci, kde válka figuruje pouze jako kulisa. Filmová reprodukce války je zamýšleným vyjádřením, za kterým vždy stojí určité umělecké či ideologické stanovisko tvůrce a je ovlivňováno vnějšími okolnostmi danými dobovým kontextem.<sup>32</sup> Důležitou roli hraje i vnímání publika, které neexistuje pouze na izolované rovině film-divák, ale je tvarováno skrze další technologické a mediální prostředky včetně televize, rozhlasu, literatury, učebnic či memoárů, na které je navázáno pozadí státních aparátů snažící se o určitou ideologickou konformitu jejich obsahů, či vlastních zkušeností a přímých svědectví. To se stává důležitým především v otázce generační paměti poválečné generace, přičemž nejmladší osoby mají silnou tendenci nazírat na reálnou historii právě prostřednictvím její reprezentace a reprodukce v populární kultuře.<sup>33</sup>

V otázce reprezentace a reprodukce minulosti ve filmu je také nutné přihlížet k výrazně komplexnímu a spornému vztahu filmu jako umělecké formy k historii. Tento vztah je velmi snadné desinterpretovat v rámci vlastního pojetí toho, co je „realistické“. Nicméně tuto preferovanou formu uměleckého realismu je nutné odlišovat od věrohodné rekonstrukce zkušenosti populace či jedinců. Co je ve filmu považováno za realistické, je konstruováno na základě určitého diskurzu a měnícího se vztahu mezi médiem a jeho divákem. Například zdánlivě realistická vyobrazení bojů na filmovém plátně ve válečném celovečerním filmu působí v porovnání se skutečnými dobovými záběry bojišť z dokumentárních snímků nepopíratelně uměle. Filmové techniky čítající střih záběrů z různých úhlů pohledu, zamýšlený diegetický i nediegetický zvukový doprovod i samotné nahlížení na svět neviditelným okem kamery jsou stále umělecké stylistické prostředky, které mají za cíl prezentovat esteticky koherentní, divácky přesvědčivý „realistický svět“, který ovšem sám o sobě není pravdivou reprezentací skutečnosti. Válečný film je tedy v otázce „pravdivé reprezentace války“ limitován nejen vnějšími vlivy představovanými ideologickým diskurzem, ale i svou vnitřní podstatou.<sup>34</sup>

Pokud bych se měla pokusit o vlastní žánrové vymezení, přidržela bych se již zmíněné širší definice, která povoluje výskyt všech aspektů války (tj. nesoustřeďuje se výhradně na samotné vyobrazení bojů) a tím i existenci rozmanitých subžánrů. Ve snímcích budou tedy

---

<sup>32</sup> KIM, Hjong-džu. Jōnghwa soĝe natchanan čōndžāngŭi čāhjōngwa ůimi. (Reprezentace a význam války ve filmu), str. 101-103

<sup>33</sup> Tomuto tématu se dále podrobněji věnuje část kapitoly 5.6 Nové milénium – rok 2020 až současnost

<sup>34</sup> KIM, Kyu Hyun, 2014. Sniping at ‘History’: War Film Conventions and Construction of the ‘Enemy’ in Two Recent Korean Films, *The Front Line* (2011) and *War of the Arrows* (2011), str. 46-47



vyobrazovány scény bitev, s typickými atributy vojenské techniky a zbraní, a nezřídka se budou objevovat postavy přímo či nepřímo ztvárňující reálné historické postavy, nicméně snímky mohou být zasazené i do prostředí mimo bojiště a vyobrazovat civilní život za pomoci více či méně fiktivních příběhů postav z řad běžného obyvatelstva.

Pokud tedy žánrové hranice rozšíříme a upustíme od tradičního pojetí válečného snímku jako snímku bojového, můžou být zahrnuty subžánry zasazující samotné bitevní pole do pozadí. *A Dictionary of Film Studies* pod heslo *válečný film* řadí například i dramata z domácí fronty, filmy o válečných zajatcích, filmy z výcvikových středisek, komediální filmy o vojenské službě či filmy partyzánské. Podle poselství, které mají předat divákům, bychom následně mohli rozlišit snímky s jasně protiválečnou tematikou a snímky propagandistické<sup>35</sup> Hlavními postavami válečného filmu tedy budou logicky vojáci a armádní příslušníci, ale setkávat se budeme i s jinými postavami, např. agenty tajných služeb, s manželkami čekajícími na návrat manžela či zdravotnicemi. Samotná kategorizace jednotlivých subžánrů je však poněkud složitá, na což poukazují v dalších částech.

Pokud se mluví o *válečném filmu* v korejském kontextu, je nutné zmínit, že běžně se tím myslí film, který vyobrazuje korejskou válku, přičemž je možné v rámci způsobu, jakým bylo s tímto tématem nakládáno, sledovat lineární evoluci válečného paradigmatu. Od poválečných filmů legitimizujících samostatný jihokorejský stát, přes antikomunistické filmy demonizující Sevorokorejce po pohledy vyobrazující Severní Koreu v přátelštějším světle, přičemž mimo tyto dominantní narativy je možné najít signifikantní filmové výjimky. Na tomto místě je také vhodné upozornit na hlavní směry, které ovlivňují a charakterizují podobu lokální korejské variace, mezi které patří kulturní hegemonie Hollywoodu, antikomunistická agenda a s nimi spojená multižánrovost.

Vliv Hollywoodu a jím propelovaných filmových konvencí ve světové kinematografii je nepopíratelný, a především v Koreji docházelo v poválečných letech k jejich překotnému přejímání. Standard, který původně vycházel ze zobrazení Druhé světové války, se v korejských filmech projevuje zřejmou přítomností stejných či velmi podobných vzorců a elementů.<sup>36</sup> Mezi nimi je možné vyzorovat např.: „*konkrétní cíl či misi, vnitřní konflikt mezi skupinou vojáků, nepřítel bez tváře, absenci žen, vzpomínky na domov, propagandu, obvyklé chování v podobě psaní dopisů či zpěvu a heroickou smrt*“.<sup>37</sup> Důležitým poznatkem je také fakt, že hollywoodské

---

<sup>35</sup> KUHN, Annette a Guy WESTWELL. *A Dictionary of Film Studies*, str. 617

<sup>36</sup> KIM, Kyu Hyun, 2014. Sniping at 'History': War Film Conventions and Construction of the 'Enemy' in Two Recent Korean Films, *The Front Line* (2011) and *War of the Arrows* (2011), str. 44-47

<sup>37</sup> KIM, Kyu Hyun, 2014. Sniping at 'History': War Film Conventions and Construction of the 'Enemy' in Two Recent Korean Films, *The Front Line* (2011) and *War of the Arrows* (2011), str. 47

konvence nebyly přejímány pouze v poválečném období, ale ovlivňovaly podobu korejských válečných filmů i v průběhu času. To se týká hlavně imitace populárních akčních kasovních trháků v 80. letech a kopírování technologických filmových postupů s cílem vytvořit spektakulární divácký zážitek. To se pak v Koreji plně projevuje od konce 90. let, kdy vzniká specifický subžánr nazývaný „korejský blockbuster“, pro něhož je charakteristická syntéza námětů z domácí historie se standardy moderní hollywoodské výpravy.<sup>38</sup>

V kontextu specifických variací válečného filmu s přihlédnutím k historii Korejského poloostrova je pro úplnost potřeba zmínit i film antikomunistický. Samotný termín „antikomunistický“ jasně vyjadřuje politickou funkci filmu, který měl za cíl povzbudit nacionalistické cítění stavějící jihokorejský národ do opozice proti komunistické Severní Koreji. Tato kategorie je definována hlavně svou politickou zaujatostí spíše, než formálními elementy jako je zasazení, styl či zápletka. Dá se tedy říci, že antikomunistický film může sdružovat širokou škálu konvencí tradičně asociovaných s jinými žánry (převážně válečný, akční, špionážní a melodramatický) pod nadřazenou látku politické polemiky. Tuto multižánrovost vyzdvihuje např. David S. Diffrient, jehož poznatky cituje ve své práci Kim Ae-gyoung, a upozorňuje na fakt, že právě tato vlastnost odlišuje korejský antikomunistický film od tradičních hollywoodských reprezentací války, neboť „*vykazují takovou úroveň míšení žánrů, o jakou se hollywoodské filmy o válce pokoušely velmi zřídka*“.<sup>39</sup> Počátek zmíněné hybridnosti je možné sledovat ve snaze filmového průmyslu pracovat s úzce spojenými, i když mnohdy odlišnými politickými a komerčními agendami,<sup>40</sup> to je ostatně vlastní i současné populární filmové tvorbě.

Kim Ae-gyoung také poznamenává, že konvenční faktory, které jsou považovány za ustanovující pro žánr, jsou pro antikomunistický film neadekvátní, protože jeho základním kamenem je pouze dodržení požadovaného námětu, nikoliv dané strukturální konvence. Jinými slovy obsah stojí nad formou, což umožňuje tvůrcům celkem svobodně reagovat na dobově oblíbené žánry. V této formovatelnosti a schopnosti se neustále přizpůsobovat také vězí odpověď na otázku dlouhé životnosti tohoto žánru v korejském kontextu, přičemž žánrová fluidnost a schopnost asimilace podle některých ohlasů sahá až k tzv. „žánrovému parazitismu“.<sup>41</sup> Antikomunistický film se v korejském kontextu vyskytuje jako zpracováním hybridní (přebírání a míšení jak filmařských technik, tak žánrů), ale opakujícími se

---

<sup>38</sup> Dále v kapitolách 5.5 90. léta a 5.6 Nové milénium – rok 2000 až současnost

<sup>39</sup> KIM, Ae-gyung, 2011. Anticomunist War Films of the 1960s and the Korean Cinema's Early Genre-bending Traditions, str. 179

<sup>40</sup> KIM, Ae-gyung, 2011. Anticomunist War Films of the 1960s and the Korean Cinema's Early Genre-bending Traditions. Acta Koreana. 14(1), str. 179

<sup>41</sup> Ibid. str. 181-182

charakterovými stereotypy (jihokorejští hrdinové z řad vojáků, nevinný prostý lid, severokorejská špionka) a náměty (utajená výzvědná mise, krutosti páchané Severokorejci) ucelená filmová kategorie s cílem jednotného efektu na publikum. Na základě uvedeného se přiklání k názoru, že antikomunistický film může být považován za ucelený filmový žánr a je důležitým „zastřešujícím pojmem“ (umbrella term) pro celou škálu filmů inspirovaných klasickými západními žánry, včetně filmu válečného, který díky tomuto nabírá na nové dimenzi významu. Právě ta potom odlišuje jeho korejskou variaci od normativního chápání válečného žánru.

Kromě těchto dvou nadřazených vlivů se však vedou i diskuze o podobě konkrétních podkategorií korejského válečného filmu. Kim Hjong-džu například ve svém výzkumu udává několik různých podtypů válečných filmů na základě jejich ústředního motivu. Udává dělení na filmy o přímých bojích, filmy humoristické, sociální dramata (motiv reintegrace veterána), špionážní thriller a film potýkající se s následky války. Ve své vlastní analýze pak používá dělení na filmy a) humanisticko-nihilistické, zobrazující nesmyslnost války nesoucí s sebou zbytečné ztráty na životech, b) filmy o rodinných a válečných traumatech a c) filmy protiválečné, odhalující ztrátu lidskosti, válečné násilí a brutalitu.<sup>42</sup>

Sám ovšem podotýká, že velké množství válečných snímků by bylo možné zařadit do více subžánrových kategorií, anebo by naopak neodpovídalo žádnému z jeho ustanovených typů. Z toho vyplývá, že válečný film je velice diverzifikovaný žánr, zahrnující množství různorodých témat, motivů a klasicky mimožánrových konvencí. Tato rozmanitost v rámci jednoho žánru je určitě i jedním z důvodů, proč jsou válečné filmy divácky oblíbené a těší se stabilní popularitě. Vedle této pestrosti však existují i dalších důvody, díky kterým se válečný film těší stále oblibě.

Primární motivací ke sledování válečné kinematografie, především v poválečných letech, bude nejspíše psychologická nutnost zpracování a reflexe vlastní válečné zkušenosti. Zároveň se jedná vcelku o přímočarý a nenáročný divácký zážitek, neboť po dějové stránce bývají snímky jednodušší, s rychlým spádem. Především pro mužské publikum pak může být atraktivní ve filmu obsažená armádní terminologie a obrazy, které byly součástí jejich života v době vojenského výcviku. Vzrušující jsou pak přehlídky a demonstrace použití vojenské techniky a zbraní, které nejsou běžně k dispozici civilistům a neskrývané vyobrazování násilí.

Prostředí války také umožňuje přiblížit si blízké a emotivní vztahy mezi muži, které jsou jinak často opomíjeným a v určitých tradičně maskulinních společnostech do určité míry tabu

---

<sup>42</sup> KIM, Hjong-džu. Jōnghwa soġe natchanan čōndžāngüi čāhjōngwa ůimi. (Reprezentace a význam války ve filmu), str. 102-107

tématem. Válka tak mužům na filmovém plátně dává možnost být emočně zranitelní, plakat a projevovat si náklonnost, typicky v rámci vyobrazování bratrství mezi členy jedné vojenské jednotky. To se týká především obecnstva z řad veteránů, kteří tímto způsobem mohou znovu prožívat a zpracovávat vlastní válečná traumata.

Edward ve své publikaci *A Guide to Films on the Korean War* také v rámci amerických filmů o korejské válce (jeho poznámka je ovšem platná i pro válečný film všeobecně) zmiňuje eskapismus – útek do fantazijního světa. Svoji myšlenku opět opírá o diváckou základnu amerických válečných filmů o Koreji, kterou tvoří především její veteráni. Pro mnoho z nich byla jejich účast ve válce jednou z nejvýznamnějších životních událostí, která je na malou chvíli vtáhla do proudu velkých historických událostí. Spousta z nich tak na svoji dobu ve službě vzpomíná jako na velmi významnou. Válka je dramatická, její extrémní podmínky a všudypřítomný stín smrti nutí její účastníky prožívat i ty nejběžnější každodenní aktivity intenzivněji, její pamětníci jsou tak lépe schopni se ztotožnit s dílčími motivy filmů. Jejich sledováním si můžou připomenout dobu, kdy byli součástí většího celku, tvůrci dějin, a vrátit se v čase do snové fikční reality, která je naprosto odlišná o reality běžného civilního života.<sup>43</sup>

Formu eskapismu ovšem mohou prožívat i diváci, kteří válku sami nezažili. Tento fenomén lze pozorovat především u současných velkolepých válečných produkcí, které za použití moderních natáčecích technik a CGI (*computer generated images*, počítačová animace) dokáží autenticky reprodukovat válečné obrazy a vtáhnout diváka do děje. Poskytují publiku vzrušení a možnost prožít události vzdálené naší realitě bezpečně, prostřednictvím filmového plátna. V rámci tohoto fantazijního útěku je divákovi dovoleno opustit každodennost a nahlédnout do vzrušujícího filmového fikčního světa plného násilí, aniž by mu v realitě musel čelit. Může být svědkem velkolepých hrdinských skutků a zábavnou formou prožívat často romantizované válečné příběhy. Naskýtá se mu tak příležitost stát se součástí důležitých historických událostí. Válečné snímky v nás také mohou probouzet žádoucí vlastenecké cítění a sounáležitost s národem a jeho historickými zkušenostmi. Např. Kim Hjong-džu ale toto nepřímé vystavování se válečnému násilí ve fikční podobě zamýšlené pro konzumní zábavu považuje ve své podstatě za paradoxní a protichůdné.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> EDWARDS, Paul M. *A Guide to Films on the Korean War*, str. 2-3

<sup>44</sup> KIM, Hjong-džu. *Jōnghwa soġe natchanan čōndžāngūi čāhjongwa ůimi*. (Reprezentace a význam války ve filmu), str. 108

Účinky a funkce válečného filmu jsou samozřejmě u každé generace jiné, od společného sdílení určitého zážitku, přes snahu o propagaci určitého vidění a hodnot po převracení narativů, tvoření alternativních verzí historie a snahy o přispění k formování generační paměti.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> V jihokorejském kontextu dále viz kapitola 5.6 Nové milénium – rok 2000 až současnosti

### 3. Korejská válka v severokorejském filmu

*„Stejně jako hlavní článek stranického listu by měl film apelovat na masy a měl by udržet krok s novým vývojem, a sehrát tak mobilizační roli v každé fázi revolučního boje.“*

- Kim Ir-sen<sup>46</sup>

Ze své podstaty je film velmi dobrým prostředkem propagandy především díky tomu, že prostřednictvím audiovizuálních obrazů dokáže srozumitelně zprostředkovat cílený obsah širokým masám. Stejně jako mnoho jiných ideologicky autoritářských států 20. století i Severní Korea považovala film za nepostradatelný nástroj propagandy. Za předpokladu, že možnost zhlédnout filmový snímek je snadno přístupná, a to i v odlehlých částech země (například jako součást ideologické výchovy a kultivace inkorporované do školního a pracovního života), žádné jiné médium nemá potenciál stát se tak mocným nástrojem myšlenkové manipulace, neboť v takovém případě by dokázalo proniknout celou populací plně a efektivně.<sup>47</sup> Film v KLRD široce přesahuje jednoduchý způsob zábavy, popřípadě vzdělávání a rozvoje. Je základním kamenem kulturního systému země a státní kinematografie sama o sobě stojí jako národní symbol. Film jako primárně vizuální médium v sobě v rámci uceleného systému obrazových symbolů vytváří náhražku reality a přechovává v sobě moc vládnoucího režimu.<sup>48</sup>

Počátky severokorejské kinematografie jsou úzce spjaty se sovětskou poručenskou správou v letech 1945–1948. Už tehdy byl do nové sovětské zóny na Korejském poloostrově směřován silný proud stalinistické propagandy oslavující ikonu Josefa Stalina, úspěchy sovětského společenství a hrdinství Rudé armády, přičemž centrálním prostředkem pro šíření těchto narativů byl film. Kinematografie Sovětského svazu se již ve 20. letech 20. století dostala do popředí světového filmu a vzniklo mnoho děl, které jsou dnes ve filmových kruzích považovány za klasická. Sovětské inovativní avantgardní snímky s podtextem propagandy dominovaly severokorejským kinům. Po nástupu Stalina k moci byl sice umělecký ráz filmů potlačen, ale film jako takový byl stále silně podporován, tentokrát ovšem s větším důrazem na socialistický realismus a uctívání sovětských ikon. Sovětská správa však velmi brzy začala podporovat vznik domácích socialistických filmů a produkci propagandy šité na míru lokálním podmínkám a jazyku, tudíž povzbudila zárodek severokorejského filmového průmyslu, který byl zaměřený zatím pouze na tvorbu zpravodajských žurnálů. Se sovětskou pomocí Kim Ir-sen složil v roce 1946 první dokumentární filmový štáb, rok nato vzniklo na okraji Pchjŏngjangu Korejské filmové studio (Čosŏnjesul jŏnghwačchwarjŏngso) a v roce 1948 byla založena

<sup>46</sup> KIM, Jong-il. On The Art of the Cinema, str. 160

<sup>47</sup> SCHÖNHERR, Johannes. North Korean cinema: A History, str 4

<sup>48</sup> LEE, Hana, ed., 2016. How Are Historic Events Remembered? North Korean War Films on the Inchon Landing Operation, str. 177

Korejská scénářistická společnost, centrální tvůrčí skupina, produkuje scénáře pro téměř všechny severokorejské snímky až dodnes. Kromě filmů napodobujících sovětský styl dělnických filmů, jako byl snímek *Vysoká pec* (Jonggwangno, 1950), vznikaly i čistě domácí filmy - jmenovitě *Můj domov* (Nä kohjang, 1949), ve kterých už se začíná projevat prapočátek kultu osobnosti Kim Ir-sena, neboť snímek revizionisticky prezentuje události osvobození od japonské nadvlády jako čistou zásluhu Kim Ir-senova partyzánského tažení.<sup>49</sup> Nejen, že severokorejský film v mnohém kopíroval formální aspekty sovětské filmové produkce a přejímal její natáčecí techniky i umělecké prostředky, patrný je i vliv zobrazení Druhé světové války v sovětské kinematografii 40. a 50. let na způsob, jakým je později nakládáno s korejskou válkou.

V tomto ohledu můžeme sledovat řadu paralel. Příkladem může být již samotný termín, jakým je Druhá světová válka v SSSR označována – Velká vlastenecká válka (Velikaja otčestvennaja vojna), nesoucí v sobě asociace národní hrdosti a zdůrazňující její obranný charakter. Tento sémantický narativ přejímá i historiografická terminologie KJDR. Podobné jsou i interpretace války jako téměř svatého boje za vlast, jako války lidové, jejíž součástí jsou všichni členové národa bez výjimky a obrazy nepřítele jako bezcitné a kruté entity, páchající zvěrstva na domácím obyvatelstvu. Velmi přítomná je tendence tvoření národních hrdinů z řad lidových mas včetně modelových ženských postav a prezentace celého konfliktu jako boje za zachování národa, jež chce nepřítele zcela vymýtit.<sup>50</sup> Kromě sociálně-nacionálního proudu partyzánských příběhů a melodramatických příběhů lidových hrdinů na domácí frontě je i zcela zřejmá stalinistická propaganda vůdcovského kultu osobnosti, což jsou další společné prvky.<sup>51</sup>

Kinematografie hraje centrální roli ve státním kulturním aparátu. Především druhý vůdce země Kim Čong-il se jako velký milovník zahraničních filmů sám výrazně ve filmovém průmyslu angažoval, a to především během 70. a 80. let minulého století. Je mu prisuzováno autorství několika publikací o filmové teorii a praxi.<sup>52</sup> V pojednání *O umění filmu* z roku 1973 Kim Čong-il říká: „*Film zaujímá důležité místo v celkovém rozvoji umění a literatury. Jako takový je mocnou ideologickou zbraní pro revoluci a výstavbu.*“<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> SCHÖNHERR, Johannes. North Korean cinema: A History, str. 28-31

<sup>50</sup> YOUNGBLOOD, Denise J., 2006. Russian War Films. On the Cinema Front, 1914-2005, str. 56-57

<sup>51</sup> LUBECKI, Jacek, 2000. Soviet and American World War II Cinema In A Comparative Perspective [příspěvek na konferenci]. Wester/Rocky Mountain Slavic Studies Association Annual Conference, Reno, Nevada. Dostupné Z: [https://www.academia.edu/92514004/Soviet\\_and\\_American\\_World\\_War\\_II\\_Cinema\\_in\\_a\\_Comparative\\_Perspective](https://www.academia.edu/92514004/Soviet_and_American_World_War_II_Cinema_in_a_Comparative_Perspective)

<sup>52</sup> JACKSON, Andrew David, ed., 2015. DPRK Film, Order No. 27 and the Acousmatic Voice, str. 161

<sup>53</sup> KIM, Jong-il. On The Art of the Cinema, str. 161

Toto teoretické pojednání je považované za nejuznávanější dílo v rámci severokorejské kinematografie a Kim Čong-il na základě této údajně vlastní teorie následně dohlížel na množství kulturních a uměleckých aktivit.<sup>54</sup> Film byl však striktně pod vládní kontrolou již od založení KLTR a je těsně spjatý nejen s kulturou, ale i politikou a reflektuje ideologické posuny a problémy, kterým země čelí. Filmová politika se tak řídí stranickou definicí umění a koncepty ideologie čučche, které chápou umění jako prostředek šíření revolučního myšlení. Důležitým prvkem legitimizace stávající vlády je přepisování historie a tvoření nových narativů. Téma korejské války je proto jedno z nejstálejších témat severokorejské propagandy, sloužící k politické a sociální mobilizaci mas a upevňování celého propagandou vystavěného chápání sebe sama.

Snímky vytvořené během války a po ní přinášejí mýtus o korejské válce jako o válce vítězné. Tento narativ je převládajícím až do dnešní doby, i když se neslučuje s doložitelnými historickými prameny.<sup>55</sup> Samotná válka je v KLTR kromě termínu *Čosön čöndžäng* (korejská válka, s užitím termínu Čosön, jímž KLTR samu sebe nazývá), oficiálně označována i termínem *Čoguk häbang čöndžäng* – tedy „válka za osvobození vlasti“, který je běžně používán ve veřejném diskurzu, např. v domácím dobovém periodiku Korejské umění (Čosön jesul), tak i v propagačních korejsko-anglických materiálech Korejské asociace pro vývoz a dovoz filmů.

Válečná fronta se přes hlavní město Pchjôngjang přehnala celkem dvakrát, poprvé při ofenzivě vojsk Spojených národů pod vedením USA, která zatlačila severokorejská vojska zpět na sever celého poloostrova, a podruhé, když se do války vložila Čína a poslala několik stovek tisíc „dobrovolníků“, s jejichž pomocí byla vojska OSN zatlačena zpět k původní demarkační linii podél 38. rovnoběžky. Následkem bombardování ze strany vojsk OSN se Pchjôngjang ocitl v troskách a stejně tak i tamější filmové studio. Nicméně filmová produkce neustala a kromě válečných žurnálů vznikl i nový žánr – (korejsko)válečný film,<sup>56</sup> subžánr kategorie vojenských filmů, které měly za úkol povzbudit morálku vojsk i obyvatel.<sup>57</sup> Během válečných let vznikl v roce 1950 snímek Pohraničníci (Kukkjöng subidä, také jako Čchosorül čikchinün saramdül),<sup>58</sup> v roce 1951 vznikl Mladý partyzán (Sönjön ppalčchisan) a v roce 1952 snímek Znovu na frontu

---

<sup>54</sup> DAVID-WEST, Alzo. The Literary Ideas of Kim Il Sung and Kim Jong Il: An Introduction to North Korean Meta-Authorial Perspectives, str. 14

<sup>55</sup> SCHÖNHERR, Johannes. North Korean cinema: A History, str. 4

<sup>56</sup> Ibid., str 32

<sup>57</sup> ČCHÖ, Čchök-ho, 2002. 6.25wa hamkke sidžaktwön pukgunsajöngghwa (Severokorejský vojenský film začínající společně s 25. červnem). Tchongilnjusü (Unification News) [online]. 24.4.2002 [cit. 2024-01-18]. Dostupné z: <https://www.tongilnews.com/news/articleView.html?idxno=18279>

<sup>58</sup> LEE, Hyangjin. Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics, str. 198



(Tto tasi čönsönüro). Poslední z nich hrdinně vyobrazuje severokorejskou jednotku, která během ofenzivního výpadu zaútočí na jihokorejský tábor a zmocní se americké dokumentace. Zobrazují tak naprosto fikční filmovou realitu diametrálně odlišnou od skutečné zdlouhavé zákopové války a vybombardovaných měst, ovšem cílenou na vykreslení nepřemožitelnosti a velikosti severokorejské armády, která by dokázala povzbudit válkou deprimované publikum.<sup>59</sup> V roce 1952 vznikl snímek Ochránitelé domoviny (Hjangtchorül čikchinün saramdül), vyobrazující vesničany, kteří se snaží zpět dobýt svou vesnici obsazenou americkými vojsky. V roce 1953 pak vzniká reprezentativní snímek válečného žánru – Rozvědčik (Čöngčchalpjöng), o malé výzvědné jednotce, která pronikla na nepřátelské území, aby získala cenné informace.<sup>60</sup> Ve stejný rok se také objevuje film Jednotka bojových pilotů (Pihängi sanjanggunčo) o vojenských úspěších statečných letců.<sup>61</sup>

S průměrným ovšem produkce válečných filmů neustala a nadále reflektovala okolnosti dvou rozdělených, vzájemně soupeřících zemí. Prvním filmem poválečného období je snímek Partyzánka (Ppalččisan čchönjö, 1954), jehož děj je na pozadí října 1950 zasazen do vesnice okupované americkými vojsky. Hlavní ženská hrdinka a další dílčí postavy vesničanů zde nasazují své životy při podpoře v horách ukryté partyzánské jednotky v naději na záchranu před nepřáteli.<sup>62</sup> Tento film je v severokorejské kinematografii vysoce ceněn jak po stránce ideologické a didaktické, tak po stránce zdařilého užití uměleckých filmových prostředků.<sup>63</sup> Na podobný námět (boj okupovaných vesničanů) vznikl poté v roce 1956 snímek Takhle už se nedá žít (Tasinün küröhke sal su öpta).<sup>64</sup> V bojových snímcích Řeka Orang (Örang čchön, 1957), Obránci kóty 1211 (1211 kodži pangüdzadül, 1963) a Ženy z vesnice Namkang (Namkang maül njösöndül, 1964) se objevují postavy hrdinných vojáků a jejich zapálených podporovatelů z řad civilistů, kteří společně zabíjejí zlé jihokorejské vojáky.<sup>65</sup> Tyto snímky mají podle scénáristů z Korejské korporace pro vývoz a dovoz filmů „sloužit jako mocný

---

<sup>59</sup> SCHÖNHERR, Johannes. North Korean cinema: A History, str 32

<sup>60</sup> Peil bösun pukhan čchogi jöngghwa (Raný severokorejský film odhalující závoj). MBC News [online]. 5. 12. 2020 [cit. 2023-02-18]. Dostupné z: [https://imnews.imbc.com/replay/unity/6011799\\_29114.html](https://imnews.imbc.com/replay/unity/6011799_29114.html)

<sup>61</sup> LEE, Hyangjin. Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics, str. 199

<sup>62</sup> ČCHÖ, Čchök-ho, 2002. 6.25wa hamkke sidžakdwön pukgunsajöngghwa (Severokorejským vojenský film začínající společně s 25. červnem). Tchongilnjusü (Unification News) [online]. 24.4.2002 [cit. 2024-01-18]. Dostupné z: <https://www.tongilnews.com/news/articleView.html?idxno=18279>

<sup>63</sup> Pukhantähakwontähakkjo (Univerzita severokorejských studií). Ppalččisan čchönjö (Partyzánka). Pukhantähakwontähakkjo (Univerzita Severokorejských Studií) University Of North Korean Studies. 20sägipukhanjesulmunhwasadžön (Slovník severokorejského umění a kultury 20. století) [online]. [cit. 2024-01-19]. Dostupné z: <http://www.nks.ac.kr/Word/View.aspx?id=1541>

<sup>64</sup> Jöngghwaro ponün 6·25čöndžäng (Korejská válka pohledem filmu), 1. 7. 2013. Týdenník Budoucí Korea (Mirä Hanguk Weekly) [online]. [cit. 2024-01-31]. Dostupné z: <https://www.futurekorea.co.kr/news/articleView.html?idxno=24439>

<sup>65</sup> SCHÖNHERR, Johannes. North Korean cinema: A History, str 32

*prostředek ideologické výchovy k vyzbrojení našeho národa proti-imperialistickým revolučním myšlením a vědomím vyšší třídy a k vnuknutí správného pohledu na válku.*<sup>66</sup>

Napětí mezi dvěma státy na poloostrově panovalo dále napříč 60. i 70. léty, kdy stále vznikalo množství snímků s tematikou války v Koreji, jasně reflektujících politické postavení a záměry severokorejského vedení k šíření jednolitého ideologického systému. Mezi tyto produkce patří Bojovníkova přísaha (Čönsaui mängse, 1968), Příběh jedné zdravotní sestry (Han kanhowöne tähan ijagi, 1971) a třídílná filmová série Magnólie (Mongnankkot, 1971), Magnólie znovu rozkvetly (Mongnankkočchün tasi pchiötta, 1972) a Magnólie stále kvetou (Mongnankkočchün kjesok pchinda, 1973) i snímek Azalky v týlu nepřítelů (Čökuui čindallä, 1970).

Zatímco divácky úspěšná trilogie „Magnólie“ a film Azalky v týlu nepřítelů jsou všechny inspirovány špionážními aktivitami severokorejské rozvědky, snímek Příběh jedné zdravotní sestry byl jako jeden z prvních filmů kolektivní tvorby oceňován především pro svou ideologickou povahu. Je založen na životě severokorejské lidové hrdinky An Jöng-ä, která působila jako zdravotní sestra v korejské válce a během své služby položila život za vlast.<sup>67</sup> Záhy na to vznikla ještě téhož roku jako adaptace tohoto filmu revoluční opera s názvem Pravá dcera strany (Tangüi čchamdön ttal, 1971), která je řazena mezi 5 velkých revolučních oper společně s hrami Květinářka (Kkott pananün čchönjö) a Moře krve (Pchi pada).<sup>68</sup>

Po vzoru úspěšných zahraničních (proti)špionážních televizních seriálů – východoněmeckého Neviditelného hledí (Das Unsichtbare Visie, 1973-1979) a československých Třiceti případů majora Zemana (1974-1979) a předešlých domácích špionážních snímků vznikla dvacetidílná severokorejská filmová série Bezejmenní hrdinové (Irüm ömnün jöngungdül, 1978-1981), taktéž založená na konceptu akčního špionážního děje inspirovaného skutečnými událostmi. Neznámí hrdinové proplétají reálné události korejské války s fikčními zápletkami založenými na odhalení mezinárodních konspirací. Ústřední postava – reportér britských novin a trénovaný špion Ju Rim na příkaz Kim Ir-sena v roce 1952 proniká do Söulu s úkolem odhalit světové spiknutí vedené Američany proti Severní Koreji. Jeho špionážní práce poté pomůže k oslabení nepřátelských vojsk, což je finálně přinutí

<sup>66</sup> SCHÖNHERR, Johannes. North Korean cinema: A History, str 33

<sup>67</sup> ČCHÖ, Čchök-ho, 2002. 6.25wa hamkke sidžakdwön pukgunsajöngghwa (Severokorejským vojenský film začínající společně s 25. červnem). Tchongilnjusü (Unification News) [online]. 24.4.2002 [cit. 2024-01-18]. Dostupné z: <https://www.tongilnews.com/news/articleView.html?idxno=18279>

<sup>68</sup> Pukhantähakwontähakkjo (Univerzita severokorejských studií). Hjöngmjönggagük <<tangüi čchamdwön ttal>> (Revoluční opera Pravá dcera strany). Pukhantähakwontähakkjo (Univerzita Severokorejských Studií) University Of North Korean Studies. 20sägipukhanjesulmunhwasadžön (Slovník severokorejského umění a kultury 20. století) [online]. [cit. 2024-01-19]. Dostupné z: <http://www.nks.ac.kr/Word/View.aspx?id=2622>

přistoupit na příměří. I když se děj této série neodehrává přímo na bojišti, jasná je zde snaha prezentovat režimem propagovanou verzi historie a chápání korejské války.<sup>69</sup>

Další příklad ideologického revizionismu historických událostí najdeme ve filmu *Ostrov Wŏlmi* (Wŏlmido, 1983),<sup>70</sup> který v historii korejské války prezentuje pro KLDK fatální zvrat, jež sebou neslo vylodění vojsk OSN v Inčchŏnu v září 1950. Severokorejská vojska byla následně vytlačena z jihu Korejského poloostrova a zatlačena až k čínským hranicím. Snímek *Ostrov Wŏlmi* toto bezpochyby devastující ponížení pro severokorejský režim transformuje v příběh o vytrvalosti ducha a morálním vítězství, které je ve své podstatě větší než vítězství vojenské.<sup>71</sup> Wŏlmi je malý ostrůvek spojený s centrem Inčchŏnu a inčchŏnským přístavem mostem, který Američané bez větších ztrát zabrali během rána 15. září 1950. Film Wŏlmido ovšem událost prezentuje jako několikadenní boj severokorejské artilerie proti padesátitisícovému nepřátelskému vojsku s cílem americká vojska zdržet a dát tak šanci ustupujícím silám lidové armády. Vojenská jednotka svádí s americkou flotilou několik hrdinských bojů s minimální municí a vybavením, ovšem ke konci je severokorejská základna zažehnutá a snímek končí popiskem „*Bojovali až do posledního muže.*“ O nezdolné statečnosti lidové armády svědčí i zápis amerického zajatce do deníku: „*Válka se nedá vyhrát, nedá se vyhrát proti takovým lidem.*“ Postava Američana alespoň vzhledově odpovídá zaběhnuté konvenci, která je prezentuje jako neumyté, neoholené, rozcuchané divochy. Samotné bojové scény nejsou příliš autentické, formou patriotických dialogů a písní jsou podtrženy především ideologické prvky oddanosti vůdci, lásky k vlasti, a ochoty se za ně obětovat.<sup>72</sup>

Film prezentuje korejskou válku jako konflikt mezi Severokorejci a Američany. Spojené státy sice představují agresora, ale v různých scénách je demonstrována severokorejská

---

<sup>69</sup> SCHÖNHERR, Johannes. North Korean cinema: A History, str 61-64

<sup>70</sup> Film vznikl na námět románu *Hoříci ostrov* (Pultchanŭn sŏm, 1952) spisovatele Hwang Kŏna. LEE, Hana, *How Are Historic Events Remembered? North Korean War Films on the Inchon Landing Operation*, str. 181

<sup>71</sup> Z mnoha pohledů by bylo logičtější na tuto jistě bolestivou porážku zcela zapomenout, ale severokorejské kinematografii se pozoruhodně podařilo celou událost přetvořit v dojemný filmový moment s přidavkem revolučního patosu. Možné vysvětlení můžeme hledat v době 80. let, kdy snímek *Ostrov Wŏlmi* a jemu podobné vznikaly. Jedná se o dobu potvrzení následnictví Kim Čong-ila, která přinesla potřebu sjednotit lid za pomoci vzdělávání o vlastní historii, a to médiem vůdci nejbližším – filmem. Započala tedy produkce tzv. „filmů o skrytých hrdinech“. Základními vlastnostmi těchto postav byly láska k vlasti, světonázor vycházející z ideologie čučche a vědomé následování revolučních povinností. Prostřednictvím těchto hrdinů se podařilo tuto historickou událost přetransformovat v efektivní filmový obraz revolučních mučedníků, kteří dále mohou inspirovat následující generace svou neotřesitelnou vírou a oddaností přes vyhlídku jasné prohře. Filmy o vylodění tímto způsobem úspěšně předávají masám glorifikované pojetí celé války jako vítězné, podněcují sentimentální touhu po ztraceném prostoru jihu poloostrova a předváděním vypjatých momentů nepřátelského násilí a následného mučednictví podněcují v mladých generacích Severokorejců pocity sounáležitosti, odpovědnosti a legitimizace. Ty slouží jako další motivátory k oddané službě straně, vůdci a armádě. I když tedy skončilo Vylodění v Inčchŏnu pro Korejskou lidovou armádu tragicky, jeho filmový obraz je kontradiktorně netragický. LEE, Hana, ed, 2016. *How Are Historic Events Remembered? North Korean War Films on the Inchon Landing Operation*, str. 184-186

<sup>72</sup> SCHÖNHERR, Johannes. North Korean cinema: A History, str 65-68

nadřazenost a hrdost. Obsažen je například i moment kajícího amerického zajatce, který lituje americké agrese vůči Severokorejčům. Stejně tak film zdůrazňuje důležitost konceptu rodinných vztahů v celospolečenském kontextu – například téměř otcovským vztahem velitele k jeho mužům. To má zrcadlit celý národ a jeho vztah k otčině, reprezentované vůdcem. Jižní Korea není ve snímku zobrazená vůbec a vztah k ní tak zůstává poněkud nejasný. To je možné vysvětlit tím, že KLTR nahlíží na Korejskou republiku jako na neligitimní loutkový útvar Spojených států, tudíž není možné usuzovat o jeho vnitřním charakteru, navíc se za určitých okolností jedná o potencionální členy národa.<sup>73</sup>

Ve stejném roce pak vyšel i snímek *Tři švagrové z vesnice Kūmgang* (Kūmgangūi se tongsō, 1983) o oddaných manželkách vojáků, které se v rodné vesnici starají o procházející vojáky a demonstrují tak „neporazitelného ducha korejských žen“. Jsou tak vzorem pro ostatní ženy – důkazem, že přiložit ruku k velkému vítězství může každý.<sup>74</sup> Dalšími snímky z tohoto období jsou *Nemůžeme se vrátit* (Torasöl su ōpta, 1983), *Vzpomínky válečného korespondenta* (Čōngunkidžaui sugi, 1984), bojový snímek *Nečekejte na nás* (Urirül kidaridži malla, 1984) zasazený do událostí vylodění v Inčchōnu, jež vyobrazuje heroické skutky pilotů lidové armády a snímek *Mé štěstí* (Naui hāngbok, 1988).<sup>75</sup>

Podobně jako *Ostrov Wōlmi* i film *Nečekejte na nás* pracuje s konceptem rozšířené rodiny, který je aplikován na celý národ v rámci jedné vlasti (tentokrát nikoliv otčiny, ale země mateřské). Pracuje s metaforou vlasti-matky jako stromu a jejích lidí jako listů a prezentuje tak obraz živého organismu tvořeného všemi Severokorejci.<sup>76</sup> Obraz Jihokorejčů je opět nepřítomný a za jasného nepřítele jsou označovány Spojené státy. Tento postoj je podpořen obsaženými dokumentárními záběry amerických lodí, tanků a bombardérů za účelem prokázat nadměrnou technickou sílu nepřátel.

Film také opět převrací událostí vylodění v Inčchōnu a svou premisu zakládá na severokorejské misi zničit nepříteli obsazený přístav. Prezentuje tedy přímo obrácenou pozici skutečných událostí z Inčchōnu. Konvenčně také divákovi předestírá rovnici *Vůdce = otec = vlast*, protknutou konceptem rozšířené rodiny a otcovské lásky, a obraz Američanů jako krutých bestii, které je třeba svrhnout a zamezit jejich agresi. Setkáváme se tu však i s jihokorejskými

---

<sup>73</sup> LEE, Hana, ed, 2016. *How Are Historic Events Remembered? North Korean War Films on the Inchon Landing Operation*, str. 181-182

<sup>74</sup> RI, Ūn-gjōng, Čchan-su HONG a Kwang-sōng KIM, ed. *Čosōnūi jōnghwajesul* (Korejské filmové umění), str. 86

<sup>75</sup> LEE, Hana, ed, 2016. *How Are Historic Events Remembered? North Korean War Films on the Inchon Landing Operation*, str. 181-182

<sup>76</sup> Zde zdroj poukazuje na možnou asociaci s japonským fašismem založeným na přirozené patriarchii, konceptu rozšířené rodiny a ideji císaře jako otce. Stejně tak i některé bojové scény obsahují severokorejské letouny vrhající se vstříc nepřítelům, které připomínají sebevražedné japonské letouny kamikaze z Druhé světové války.

vojáky, kteří přebývají v přístavní základně a kteří jsou prolezlí americkou kulturou, je na ně ovšem nahlíženo pouze jako na subjekty, které mají být osvobozeny.<sup>77</sup>

Inspirován námětem korejské války je i snímek Rozkaz číslo 027 (Mjǒngnjǒng-027ho, 1986) (i když to ve filmu není nijak konkrétně specifikováno). Můžeme ho považovat za přepracování již zmiňovaného příběhu výzvedné jednotky na nepřátelském území, prvně zpracované ve filmu Rozvědčik (Čǒngčchalpjǒng, 1953). Novým prvkem je však zapojení tchǎkwǒnda do bojových sekvencí, které jsou technicky na svou dobu velmi zdařilé. I proto patří k jedněm ze snímků, které byly dále široce distribuovány napříč sovětským blokem.<sup>78</sup>

Kromě přehlídky bojových technik se ve filmu projevují i silné melodramatické tropy ve formě vyhrocených emocí, přemrštěného utrpení a viktimizace, zasazených do manicheistického vidění světa, ve kterém „dobro“ neustále svádí boj se „zlem“. Tato směsice je doplněna hudebními vložkami, momenty poezie, velmi jemným, ale do té doby nevídaným nádechem romance, elementy fantazie i černým humorem a jakousi komičností. Rozkaz číslo 027 tedy naprosto jasně svým zpracováním, ukotveným v prvcích, které si běžně asociujeme s tradičním zábavním průmyslem, vyčnívá a představuje tak vrcholnou severokorejskou filmovou produkci. Výsledkem této ekletické směsice je snímek, který se na první pohled nejeví propagandisticky, nicméně je efektivně didaktický právě díky tomu, že se do popředí dostávají prvky esenciální pro diváckou oblibenost.<sup>79</sup> Film však s propagandou pracuje velmi dobře, prostřednictvím prezentování vizuálních obrazů reprezentující představy národa o sobě samém. Jmenovitě jde obrazy venkova, v jehož podobě si hlavní hrdinové představují „život po smrti“. Vesnice je asociovaná s morální čistotou, pocitem domova, něčeho, co je třeba milovat a chránit. Venkov je srdcem národního ducha, představuje cosi trvalého, spojovaného s rájem. Prezentovány jsou obrazy rudých květin či vln bijících se o skály. Tento vizuál má symbolizovat skálopevnou KLDŘ odolávající pokusům venkovního světa o pokoření. Přírodní obrazy jsou často promítány v rámci tzv. „sovětské montáže“, kdy na sebe prezentované obrazy logicky nenavazují, nicméně mohou tvořit implicitní významy. Proti tomu pak stojí obrazy

---

<sup>77</sup> LEE, Hana, ed. 2016. How Are Historic Events Remembered? North Korean War Films on the Inchon Landing Operation, str. 182-283

<sup>78</sup> SCHÖNHERR, Johannes. North Korean cinema: A History, str 91-92

<sup>79</sup> Trend produkce zábavných snímků přinesly do severokorejské kinematografie vlivy tvorby zemí sovětského bloku (např. bývalé Československo či Východní Německo), kde se tehdejší akční dobrodružné filmy těšily velké oblibě. Zároveň je nutné zmínit odkaz jihokorejského režiséra Sin Sang-oka, jehož únos byl zinscenován Severní Koreu v roce 1978. Ten ve svém memoáru tvrdí, že ho Kim Čǒng-il požádal o pozvednutí nízké úrovně domácí produkce na světový standard. Sin posléze do svých filmů produkovaných v KLDŘ vkládal akční scény, bojová umění, milostné zápletky, písně a lidové tance, stejně tak i elementy fantazie a exotické lokace. Sin za sebou zanechal silný odkaz, kterým se inspirovali i jiní filmaři a v tomto okénku uvolněnější tvůrčí atmosféry ukončeném jeho útekem na Jih v roce 1986 vzniklo množství unikátní snímků, reprezentující tuto specifickou dobu zábavní severokorejské kinematografie. JACKSON, Andrew David, ed., 2015. DPRK Film, Order No. 27 and the Acousmatic Voice, str.164-165

představ o zkaženosti světa za nepřátelskou linií reprezentovanou buddhistickými chrámy, kabarety či armádními základnami (přičemž všechny jsou ve filmu severokorejským komandem zničeny).<sup>80</sup> Pozoruhodné je poněkud anonymní vyobrazení nepřítele i ambiguita časoprostoru. Nepřátelé jsou sice oblečení do jihokorejských uniforem, nikdy ale nejsou blíže identifikováni, odkazuje se na ně pouze oslovením „nom“ či „nomdül“ (nesoucí pejorativní význam oslovení třetí osoby jednotného či množného čísla respektive). Boje jsou vágně zasazeny do doby korejské války, odhadem někdy po ústupu severokorejských sil zpět přes 38. rovnoběžku po roce 1950. Film ovšem neříká nic bližšího o celém konfliktu ani lokaci, kde se odehrává. Neudává žádné místní názvy a jeho výprava obsahuje řadu anachronních prvků nesourodých se zdánlivým časem fikčního světa (např. automobily, které v 50. let ještě nebyly ve výrobě). To vše podtrhuje zdání celého konfliktu a nepřítele jako něčeho stále přítomného, věčně přetrvávajícího.<sup>81</sup>

Podle oficiálního narativu byla severní KLR napadena jižní Korejskou republikou a Spojenými státy, jejich vojska byla ovšem v této obranné válce vůdcem zahnána a válka byla tak v konečném důsledku vítězná. Stěžejní pomoc čínských jednotek se připouští v dobách výročí či při státních návštěvách, ve fikčním světě válečných filmů ovšem Severokorejci, vedeni Kim Ir-senem bojují a vyhrávají válku sami.<sup>82</sup> Najdeme ovšem menší množství snímků, které ukazují hrdinské skutky jednotlivých čínských vojáků a vyzdvihují tak linii vzájemného přátelství. Jedná se např. o snímky *Nová legenda na řece Pirju* (Pirjugangüi sä čönsöl, 1983), ve kterém čínský voják zachrání korejského chlapce před utopením,<sup>83</sup> a *Bratrství* (Hjôngdžeüi čöng, 2010)<sup>84</sup> podtrhující nekonečné přátelství mezi čínským a severokorejským lidem v průběhu dějin skrz protijaponský odboj i korejskou válku.<sup>85</sup> Lidová armáda je však povětšinou v rámci tohoto fikčního filmového světa glorifikována a vyzdvihována jako hlavní.

Dalším žánrovým motivem je spojení vůdce a lidu, který oddaně následuje rozkazy a dojem neustálého ohrožení země zahraničními mocnostmi.<sup>86</sup> Pozoruhodné je však i vnímání Jihokorejců, které se však zdá být z větší části nejasné až zcela nepřítomné. Pokud je s touto

---

<sup>80</sup> Sekvence rychlého střídání povrchově nesouvisejících obrazů zde silně připomíná střihačský styl Pudovkinova filmu *Matka* z roku 1926. Může se tak opět jednat o pozůstatek sovětského vlivu ve filmařské tradici. JACKSON, Andrew David, ed., 2015. *DPRK Film, Order No. 27 and the Acousmatic Voice*, str. 171

<sup>81</sup> *Ibid.*, str. 172-174

<sup>82</sup> SCHÖNHERR, Johannes. *North Korean cinema: A History*, str. 33

<sup>83</sup> RI, Ůn-gjöng, Čchan-su, HONG a Kwang-söng KIM, ed. *Čosönüi jönghwajesul* (Korejské filmové umění), str. 126

<sup>84</sup> Film vznikl na motivy skutečného příběhu čínského válečného hrdiny Huang Jiguanga (pinyin: Huáng Jiguāng), který proslul tím, že vlastním tělem blokoval nepřátelský kulomet. LEE, Hana, ed., 2016. *How Are Historic Events Remembered? North Korean War Films on the Inchon Landing Operation*, str. 181

<sup>85</sup> RI, Ůn-gjöng, Čchan-su HONG a Kwang-söng KIM, ed. *Čosönüi jönghwajesul* (Korejské filmové umění), str. 175

<sup>86</sup> SCHÖNHERR, Johannes. *North Korean cinema: A History*, str. 33

látkou ve filmech nějak zacházeno, probíhá odlišování na vpodstatě bratrský jihokorejský lid, který trpí pod nadvládou tyranů a nepřátelskou jihokorejskou vládou a armádu (popř. jednotlivé padouchy z vojenského velení), které je nutné porazit. Motiv bratrství a jednoty korejského národa na celém Korejském poloostrově je obsažen například ve snímku Nerozborný cit (Karul su ōmnūn čöng, 2009).<sup>87</sup>

V 90. letech se korejské válce (a také jejím přímým dopadům, tj. rozdělení dvou zemí, potažmo vzájemného soupeření a provokacím ze stran jižního souseda) dostalo několika zpracování ve snímcích Nepřipojená jednotka (Sosok ōmnūn pudä, 1993), který pojednává o spojení jednotky zraněných vojáků s vesničany, aby zastavili nečekaný nepřátelský útok ze zálohy,<sup>88</sup> Velitel zdravotnické čety (Tamkasodädžang, 1995), který vyobrazuje neohrožené nasazení životů členů čety nosítek, vrhající se do zuřícího boje, aby odnesli zraněné do bezpečí,<sup>89</sup> a Formace pilotek stíhacích letounů (Čönjö sübgjökki pchjödä, 1998), který vyzdvihuje podíl žen na konečném vítězství prostřednictvím příběhu o výhradně dívčí jednotce pilotek bojových letadel.<sup>90</sup> Produkce vojenských snímků byla v tomto období nejspíše podpořená snahou o legitimaci politiky *söngun* (politika upřednostňování potřeb armády), která byla prosazována po smrti Kim Ir-sena v roce 1994. Časopis Korejský film (Čosön jöngghwa) k tomu dodává: „Nynější situace si žádá revoluční zušlechtění vojska prostřednictvím zdařilé produkce více dobrých filmů s vojenskou tematikou, které reflektují přesvědčení a vůli Strany práce.“<sup>91</sup> Například snímek Vojenský příkaz (Kunin sönsö, 1994) je tak spíše zaměřen na důležitost jednoty a překonávání osobních překážek s cílem dostat povinnosti vůči vůdci a lidu. Demonstruje tak žádané militantní naladění a prezentuje obraz vzorových vojáků, potažmo správných občanů a jejich snahy o kultivaci revolučního ducha.<sup>92</sup> V realitě bylo ale těžší investovat do filmové produkce kvůli ekonomické krizi zapříčiněné rozpadem Sovětského svazu, úmrtím Kim Ir-sena a následnému období hladomoru eufemisticky nazývaného

---

<sup>87</sup> RI, Ūn-gjöng, Čchan-su HONG a Kwang-söng KIM, ed. Čosönüi jönghwajesul (Korejské filmové umění), str. 173

<sup>88</sup> RI, Ūn-gjöng, ed. Čosön jöngghwa (3) / (Korejský film 3). Čosön jöngghwa sučchuripsa (Korejská korporace pro vývoz a dovoz filmů)

<sup>89</sup> RI, Ūn-gjöng, ed. Čosön jöngghwa (5) / (Korejský film 5). Čosön jöngghwa sučchuripsa (Korejská korporace pro vývoz a dovoz filmů)

<sup>90</sup> RI, Ūn-gjöng, Čchan-su HONG a Kwang-söng KIM, ed. Čosönüi jönghwajesul (Korejské filmové umění), str. 131

<sup>91</sup> ČCHÖ, Čchök-ho, 2002. 6.25wa hamkke sidžaktön pukkunsajöngghwa (Severokorejským vojenský film začínající společně s 25. červnem). Tchongilnjusü (Unification News) [online]. 24.4.2002 [cit. 2024-01-18]. Dostupné z: <https://www.tongilnews.com/news/articleView.html?idxno=18279>

<sup>92</sup> Pukhan jöngghwa häsöl (Komentář k severokorejským filmům). TCHONGILBU (MINISTERSTVO PRO SJEDNOCENÍ). Pukhan čarjowön sentchö (Centrum severokorejských zdrojů) [online]. [cit. 2024-07-17]. Dostupné z: <https://unibook.unikorea.go.kr/board/view?boardId=3&categoryId=&page=&id=201528553&field=searchAll&searchInput=%EA%B5%B0%EC%9D%B8%EC%84%A0%EC%84%9C>

„strastiplný pochod“.<sup>93</sup> Frekvence tematických filmů i jejich kvalita se proto od konce 80. let snižovala, i když korejská válka ani s ní spojené náměty z filmové tvorby ani povědomí obyvatel nezmizely.

Po roce 2000 byl uveden hrdinský epos s názvem Kang Ho-jöng (Kang Ho-jöng, 2007) jenž vypráví příběh stejnojmenného vojáka, který vrcholí tím, že se hlavní hrdina nehledě na utrpená zranění a amputované končetiny vrhne za nepřátelskou linii s granátem v ústech.<sup>94</sup><sup>95</sup> Jedním z novějších snímků je pak film Absolventský diplom (Čchöröpcüng, 2016), ve kterém hlavní postavy na znamení vděku za vysokoškolské vzdělání, jež jim bylo poskytnuto díky vůdcem založené univerzitě, přidají k bojům korejské války.<sup>96</sup>

Válečné filmy hrají roli jednoho z nejdůležitějších a nejoblíbenějších žánrů v rámci severokorejského filmu, neboť ukazují vůdcovu sílu v obraně a záchraně národa před vnějšími nepřáteli a vyzdvihují tak jeho klíčovou roli, zároveň vyzdvihují nezlomného ducha severokorejského lidu a jednotu mezi ním, armádou a vůdcem. Kromě zmíněných snímků najdeme ovšem korejskou válku alespoň jako dílčí motiv či pozadí v nespočtu dalších filmových produkcí.<sup>97</sup> Severokorejské válečné filmy jsou zcela bezpochyby silně didaktické a slouží režimní propagandě: válku prezentují jako nacionalistický boj proti Spojeným státům (jasnému nepříteli), nikoliv proti Jihokorejčům (ti do celého narativu nebývají zahrnuti), a hlavní motivací k obětavým akcím hrdinských postav je neskonalá věrnost a oddanost Vůdci. Především v období kolem 80. let se ale nedá opominout jejich divácky přitažlivé až estetické zpracování plné vzrušující dynamické akce a atraktivních vizuálů, které si v mnoha aspektech nezadá se svým jihokorejským protějškem. Nejspíše by se tak dalo říct, že k těmto osmdesátkovým snímkům tedy patří i element zábavy a jakéhosi diváckého potěšení.<sup>98</sup> Na místě je také zmínit efektivní doprovodnou hudební složku, pramenící z tradice revolučních oper. Z pohledu západní filmové vědy by se tak snad i mohlo zdát, že tyto filmy, i když nejsou komerční, aplikují všechny filmařské techniky a prostředky, které by mohly dělat film divácky příjemným, či alespoň odpovídat vkusu a naladění severokorejských mas a napříč tomu, že jsou

---

<sup>93</sup> LEE, Hana, ed. 2016. How Are Historic Events Remembered? North Korean War Films on the Inchon Landing Operation, str. 181

<sup>94</sup> RI, Ůn-gjöng, Čchan-su HONG a Kwang-söng KIM, ed. Čosönuü jönghwajesul (Korejské filmové umění), str. 159

<sup>95</sup> Tento motiv byl nejspíše přejat z prostředí sovětského Ruska a je inspirován příběhem skutečného pilota Alexeje Meresjeva. Kanonizace postav lidových hrdinů za didaktickým účelům je pro literatury a umění obou zemí charakteristická. Stále tak můžeme sledovat silný vliv přejatých sovětských nástrojů šíření ideologie.

<sup>96</sup> RI, Ůn-gjöng, Čchan-su HONG a Kwang-söng KIM, ed. Čosönuü jönghwajesul (Korejské filmové umění), str. 189

<sup>97</sup> SCHÖNHERR, Johannes. North Korean cinema: A History, str 33

<sup>98</sup> LEE, Hana, ed., 2016. How Are Historic Events Remembered? North Korean War Films on the Inchon Landing Operation, str. 183



sekundární v porovnání se silnou vrstvou ideologického diskurzu, jsou přítomny a dávají tak filmům alespoň tohoto období více duální funkci, přičemž první ale stále zůstává funkce politická.<sup>99</sup>

Většina válečných a vojenských filmů pochází z produkce Korejského uměleckého filmového studia 25. dubna (Čosön 4.25 jesul jöngghwa čchwarjöngso), jehož díla „*inspirují armádu a lid, který stojí těsně za stranou a vůdcem a snaží se urychlit konečné vítězství v revolučním poslání čučche*“. Podle slov filmařů z Korejské korporace pro vývoz a dovoz filmů také lidu prostřednictvím svých produkcí ukazuje znaky jednotné armády a lidu.

V oficiální korejsko-anglické publikaci této organizace z roku 2018 s názvem Korean Film Art je toto studio v angličtině dokonce označeno jako „Korean April 25 Studio for War Film“, tedy je světu specificky prezentováno jako filmové studio válečných snímků.<sup>100</sup> Webový *Slovník severokorejského umění a kultury 20. století* spravovaný jihokorejskou Univerzitou severokorejských studií uvádí jako jeho formální název „Umělecké filmové studio korejské lidové armády 25. dubna“ (Čosön inmingun 4.25 jesul jöngghwa čchwarjöngso) a slovníkové heslo ho definuje jako „*odbornou filmovou organizaci, založenou za účelem vyzbrojit lid a vojsko jednotnou ideologií prostřednictvím produkce a distribuce filmových snímků na motivy různorodých témat, jako jsou revoluční tradice, třídní vzdělávání a chvála režimu*.“ Spojitost těchto poněkud vágních termínů s militantní propagandou a revizionistickými snahami o výklad korejské války je zřejmá.

Původně bylo studio pod názvem „Filmové studio korejské lidové armády 2.8“ (Čosön inmingun 2.8 jöngghwa čchwarjöngso) založeno 16. května 1959, primárně se věnovalo produkci vojenských filmů a fungovalo pod přímou správou lidové armády. V roce 1968 přešlo pod správu ministerstva kultury, na počátku roku 1970 bylo přejmenováno na „Umělecké filmové studio korejské lidové armády 2.8“ (Čosön 2.8 jesul jöngghwa čchwarjöngso) a začalo produkovat filmová drama s nepřímo militantními náměty. V září 1995 bylo opět přejmenováno, a to na „Umělecké filmové studio korejské lidové armády 25. dubna“ (Čosön inmingun 4.25 jesul jöngghwa čchwarjöngso) a zhruba od roku 2008 bývá jeho název zkracován na „Korejské umělecké filmové studio 25. dubna“ (Čosön 4.25 jesul jöngghwa čchwarjöngso). Změna data v názvu proběhla proto, že se datum založení lidové armády retroaktivně posunulo z 8. února 1948 na 25. dubna 1932, tedy na den založení její předchůdkyně – původně „Korejské lidové revoluční armády“ (Čosön inmin hjöngmjönggun). Jeho současný areál byl dokončen 9.

---

<sup>99</sup> Ibid., str. 187-189

<sup>100</sup> RI, Ün-gjöng, Čchan-su HONG a Kwang-söng KIM, ed. Čosönüi jöngghwajesul (Korejské filmové umění), str. 9

září 1998 k padesátému výročí založení Korejské lidové demokratické republiky a nachází se ve čtvrti Nangnang-gu v hlavním městě Pchjongjangu. Na přelomu tisíciletí v něm pak došlo k produkci i několika lehce komediálních snímků (Dopis, Pchjondži, 1998; Soudruh, Tongdži, 2000; Průsmyk Čchölljŏng, Čchölljŏng, 2008).<sup>101</sup>

I když se tedy tvorba Studia 25. dubna neinspiruje jenom válkou korejskou, jeho samotný vznik a historie nám může napovědět, jak velký význam armáda, potažmo i válka nesou v rámci státního aparátu KLLDR.

---

<sup>101</sup> Pukhantähakwöntähakkjo (Univerzita Severokorejských Studií. Čosŏn 4.25jesuljŏnghwačwarjŏngso (Korejské filmové studiu 25. dubna). Pukhantähakwöntähakkjo (Univerzita Severokorejských Studií). 20sägipukhanjesulmunhwasadžŏn (Slovník severokorejského umění a kultury 20. století) [online]. [cit. 2024-01-19]. Dostupné z: <http://www.nks.ac.kr/Word/View.aspx?id=3140>

## 4. Korejská válka v jihokorejském filmu

### 4.1 50. léta

Reflexe korejské války na území Korejské republiky se v tomto období pro svůj inherentně politický charakter silně přizpůsobovaly době. Dobu padesátých let velmi zploštěle můžeme popsat konceptem, který se dá nazvat „státem řízeným antikomunismem“. Ten je neodlučitelně spojený s obdobím americké poručenské správy (1945-1948), autoritářskou vládou prvního korejského prezidenta I Süng-mana (1948-1960) a korejskou válkou (1950-1953). Kulturní, umělecké a filmové sféře dominoval cenzurní aparát a předpisy eliminující nežádoucí obsah. Jihokorejská filmová politika aplikovala tento model kontroly ve větší či menší míře a s proměnlivým inventářem „povoleného“ obsahu až do 80. let 20. století.

Vláda Korejské republiky, založené v srpnu 1948, propagovala svoji politickou ideologii, založenou na vyhranění se vůči levicové Korejské lidově demokratické republice, pro již zmiňované důvody právě skrze film. Nejen, že existovala potřeba co nejvíce šířit žádoucí myšlení a tím eliminovat myšlení „protistátní“, naléhavá byla i nutnost legitimizace nově vzniklého samostatného státu a obhájení jeho místa ve „svobodném světě“. Prvním nástrojem práva, který toto umožňoval byl Zákon o národní bezpečnosti (Kukkaboanpöp) platný od roku 1948, který umožňoval potlačovat jakékoliv projevy nevole vůči státnímu zřízení za účelem proklamovaného udržování bezpečnosti státu. Filmová tvorba a distribuce byly kontrolovány státními institucemi, mezi něž patřila Kancelář pro veřejné informace (Kongbosil) a během korejské války pak především ministerstvo obrany (Kukpangbu). Od let 1955-1956 přebíralo tuto agendu převážně ministerstvo kultury a vzdělávání (Munkjobu).<sup>102</sup>

Během válečných let byla velká část filmařské infrastruktury zničena a centrum filmového průmyslu se dočasně přesunulo do jihovýchodního přístavu Pusanu. Mnoho filmařů se v této době angažovalo v natáčení zpravodajských týdeníků (*newsreels*) a dokumentárních snímků. Po příměří v roce 1953 ve snaze obnovit tento sektor prohlásil prezident I Süng-man film za osvobozený od daní. V druhé polovině 50. let proudila do země zahraniční poválečná podpora, v rámci níž bylo poskytnuto i filmařské vybavení a technologie, což připravilo půdu pro znovuzrození korejské kinematografie na přelomu 50. a především během 60. let. V druhé

---

<sup>102</sup> Jihokorejská filmová politika navazuje na dlouhou tradici státní kontroly tohoto sektoru počínající v období japonské koloniální správy. Pod státní kontrolu přešla filmová produkce od roku 1910, cenzurní opatření byla ukotvena přijetím „Předpisů pro zábavní průmysl a podniky“ (Hühnähg mit hühnähgdžang čchičhegjučchik) v roce 1922, kterému následovaly v roce 1926 „Cenzurní předpisy pro film“ (Hwaldongsadžin pchillüm kōmjöl kjučchik). Cenzurní zásahy se tehdy týkaly především projevů korejského nacionalismu a v průběhu Druhé světové války sloužil film především válečné propagandě. V roce 1940 vešel v platnost „Korejský filmový dekret“ (Čosōnjonghwarjong), podle kterého podléhal cenzuře veškerý obsah, který by mohl poškodit obraz japonského impéria, byl protiválečný či oslavoval nepřítele. IM, Sang-hyeok. Freedom of Speech and Cinema: The History of Korean Film Censorship, str. 97-98

polovině 50. let se domácí produkce zvedla z 18 filmů v roce 1954 na 121 filmů v roce 1959<sup>103</sup> a filmový průmysl zažíval dosud nevidaný nárůst návštěvnosti kin. Za přelomový můžeme považovat divácký hit *Madam svoboda* (Čajupuin) z roku 1956.<sup>104</sup>

Během tří let korejské války se celkově udává vznik 14 filmových snímků všech žánrů,<sup>105</sup> Korejská filmová databáze (dále také jako zkratka KFD) za reprezentativní ve své „válečné kolekci“ prezentuje 5 válečných filmů přímo z let 50-53 a dalších 5 válečných filmů vzniklých mezi lety 1955 a 1956.<sup>106</sup>

Korejská válečná filmová tvorba padesátých let reflektuje válku díky krátkému časovému odstupu jako stále živou zkušenost. Náhlost útoku a chaos, který s sebou přinesl do všech sfér života, je ve filmech reprezentován prvky, které kvůli pozdější typizaci a omezení z toho žánru vymizely. Jedná se například o vyobrazení korejské války jako války mezinárodní, o vcelku humanistický náhled či o ukazování všeobecné nejasnosti a nelogičnosti celého konfliktu. Toto rozčarování a neschopnost pochopení celé věci zrcadlí reálnou situaci v zemi zasažené náhlou tragickou událostí, která se stále snažila o vlastní legitimizaci a fungovala na základě stále vratkého, i když navenek tvrdě prosazovaného, systému hodnot.<sup>107</sup> Podoba korejského antikomunismu se v tomto období teprve formuje. Ve sféře kultury a umění dochází k pokusům o jeho implementaci, nicméně kvůli stále nejasnému charakteru stojí ideologická rétorika mnohdy v přímém rozporu s realitou.

Za šablonu pro žádoucí obraz korejské války ve filmech, prosazované v pozdějších obdobích, můžeme považovat dva snímky datující se do roku 1949 - *Prorazit zdí* (Söngbjöngül

---

<sup>103</sup> HANGUKJÖNGSANGČARJOWÖN (KOREJSKÝ FILMOVÝ ARCHIV). KMDB Hangukjöngghwadeitchöbeisü (Korejská filmová databáze) [online]. [cit. 2024-03-25]. Dostupné z: <https://www.kmdb.or.kr/main>

<sup>104</sup> PAQUET, Darcy. A Short History of Korean Film [online]. [cit. 2024-02-25]. Dostupné z: <http://koreanfilm.org/history.html>

<sup>105</sup> Kwön, Jöng-tchäk. 2013. Hangukjöndžäng čung čedžakdön jönghwaüi silčcherül madžuhada: <tchjäjangüi köri> palkulbutchö sudžipkkadži (Tváři v tvář realitě filmů natočených během korejské války: od nálezu po sběratelství <Ulice slunce>). Hangukjöngsangčarjowön (Korejský filmový archiv) [online]. [cit. 2024-02-25]. Dostupné z: [https://web.archive.org/web/20140908224428/http://www.koreafilm.or.kr/webzine/section\\_view.asp?Section=32&UpSeq=1446&downSeq=2781&intGroupNum=30](https://web.archive.org/web/20140908224428/http://www.koreafilm.or.kr/webzine/section_view.asp?Section=32&UpSeq=1446&downSeq=2781&intGroupNum=30)

<sup>106</sup> Patří mezi ně Útok spravedlnosti 1 (Čöngüie čingjök ilbu, 1951), Kytice třiceti milionů (Samčchönmanüi kkottabal, 1951), Útok spravedlnosti 2 (Čöngüie čingjök ibu, 1952), Slunečná ulice (Tchjäjangüi köri, 1952), krátkometrážní propagační snímek OSN Oddělení lásky (Sarangüi pjöngsil, 1953), Krabice smrti (Čügömüi sangdža, 1955), Fénixův vrcholek (Pulsadžoüi öndök, 1955), Linie svobody (Čajudžönsön, 1955), Pchiagol (Pchiagol, 1955) a Odražení: Takhle jsme bojovali (Kjökthö: urinün iröhke ssawötta, 1956). KOFA Kchölleksjön: 6.25čöndžäng palbal 70čünjön (Kolekce KOFA: 70. výročí korejské války). Hangukjöngsangčarjowön (Korejský filmový archiv) [online]. [cit. 2024-02-25]. Dostupné z: [https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI\\_00000006](https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI_00000006)

<sup>107</sup> KOFA Kchölleksjön: 6.25čöndžäng palbal 70čünjön (Kolekce KOFA: 70. výročí korejské války). Hangukjöngsangčarjowön (Korejský filmový archiv) [online]. [cit. 2024-02-25]. Dostupné z: [https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI\\_00000006](https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI_00000006)

ttulko) a Za vlast (Nararül ühajö). Ty pojednávají o událostech povstání v Jösu a Sunčchönu v roce 1948.<sup>108</sup> Svým příběhem založeným na represivním útoky státu a vojenské policie proti levicovým aktivistům implicitně udávají standard pro to, jak mají budoucí antikomunistické a válečné filmy vypadat, tzn. formulovaly základní premisu, postavenou na nutnosti eliminace levicové hrozby ve vlastních řadách. Válečné filmy jako takové ovšem vyžadují větší produkční nároky a množství jejich produkce je přímo vázané na rozvoj celého filmového průmyslu. Web KFD eviduje od roku 1950 do roku 1959 celkem 363 vyprodukovaných snímků, přičemž, korejskou válkou a jejími dopady se zabývalo něco kolem 11,5 %<sup>109</sup> z tohoto celkového objemu. Zatímco během let 1950–1953 celovečerních válečných snímků nevznikalo mnoho (v průměru cca 1 za rok),<sup>110</sup> jejich produkce v letech po uzavření příměří vzrostla. Pravděpodobně nejen díky tomu, že byl film v roce 1954 osvobozen od daní, ale i kvůli kompenzačním kampaním pro výjimečné domácí filmové producenty zahájeným kolem roku 1957 a kvůli omezení importu cizích měn.

Kontrola nad veškerou filmovou produkcí byla v rukou státu, nicméně kvůli zmatečné legislativě se v první polovině 50. let tato agenda postupně přesouvala mezi různými státními institucemi. V rozmezí let 1948 až 1955 filmové a kulturní záležitosti spadaly střídavě a v různé míře pod správu ministerstva kultury a vzdělávání (munkjobu), ministerstva pro veřejné informace (kongbočchö), ministerstva obrany (kukpangbu), divize informací a vzdělávání ozbrojených sil (čönghunguk) a vzdělávací kanceláře armádního velitelství (jukkunbonbu čönghungamsil). Tato nekonzistentnost státní kontroly odhalila nejistotu a nezkušenost vedení těchto státních organizací. Její příčinou můžou být ale i zbrklé a neorganizované kroky motivované naléhavou potřebou silné ideologické kontroly a možností filmového média coby jejího nástroje.

Vládní kontrola nad cenzurními záležitostmi v oblasti kultury, umění, filmu a vysílání byla právem jasně stanovena až v roce 1956, kdy byl revidován Zákon o vládní administrativní organizaci (Čöngbu čodžikpöp). V témže roce se ministerstvo veřejných informací

---

<sup>108</sup> K ozbrojenému povstání v Jösu a Sunčchönu došlo v červnu 1948, během doby, kdy se formoval nový samostatný jihokorejský stát. Zformovalo se jako reakce na politické a ideologické tření mezi levicovými silami a novou pravicově orientovanou vládou. Povstání bylo nakonec násilně potlačeno a za jeho strůjce označeni údajně levicově smýšlející armádní činitelé. Výsledkem byla široká vlna celostátní paniky a nedůvěry vůči komunistům.

<sup>109</sup> Zatímco je pod heslem „korejská válka“ od let 1950–1958 evidováno ročně od 1 do 6 snímků, v roce 1959 se jejich počet vyšplhal na 15. Po bližším prozkoumání jednotlivých výsledků je jasné, že velká část filmů z přelomu desetiletí je sice evidována pod tímto heslem, ale žánrově spadají pod romantická melodramata, která ovšem látku korejské války využívají k dramatizaci a emotivnosti pozadí příběhu. Už zde můžeme sledovat silný trend tohoto žánru v dalším desetiletí.

<sup>110</sup> Pokud ovšem do tohoto počtu započítáme i zpravodajské žurnály a propagační krátkometrážní snímky počet vzroste na 2,75 za rok. HANGUKJÖNGSANGČARJOWÖN (KOREJSKÝ FILMOVÝ ARCHIV). KMDB Hangukjöhghwadeitchöbeisü (Korejská filmová databáze) [online]. [cit. 2024-03-25]. Dostupné z: <https://www.kmdb.or.kr/main>

(kongbočchö) prezidentským dekretem přetransformovalo v kancelář veřejných informací (kongbosil), čímž se stalo institucí primárně odpovědnou za filmovou tvorbu. Agenda celostátní kulturní politiky pak přešla pod ministerstvo vzdělávání (munkjobu), což předznačilo začínající snahy o centralizované formování národní identity prostřednictvím povinného vzdělání. Ovšem na cenzurních zásadách se nadále podílelo i několik dalších státních institucí včetně ministerstva obrany, divize informací a vzdělávání ozbrojených sil, vzdělávací kanceláře armádního velitelství a bezpečnostního úřadu ministerstva vnitra (nämubu čchianguk).

Přes mnohé pokusy a snahy o implementaci vládní antikomunistické ideologie byla její infiltrace do sféry populární kultury, formující veřejné vědomí, nesystematická, poměrně primitivní a co se týče mobilizace obyvatelstva neefektivní. Dalším aspektem, který brzdil efektivní ideologickou indoktrinaci kulturních médií, byl nedostatek technických kapacit pro produkci divácky atraktivních velkofilmů. Možnosti propojení antikomunistického myšlení s prvky divácké zábavy byly tak omezené.<sup>111</sup>

Tato koexistence a konflikt mezi proklamovaným antikomunismem a populární kulturou jsou pozoruhodné a ukazují antikomunismus této doby ne jako konzistentně logickou ideologii, ale jako „*různorodý a mnohvrstevný proměnný vliv*“ (*diverse and multilayered variable affect*).<sup>112</sup> I když korejská válka byla kritickým faktorem v démonizaci Severní Koreji a komunismu, antikomunismus, i když přítomný, se s mentalitou jihokorejské společnosti nesžil ihned po příměří. I v polovině 50. let zůstával ambivalentním a v setkání s celovečerním filmem, který měl být jeho pilířem, i nezřídka sobě si odporující.

To, co můžeme nazvat korejským antikomunistickým filmem, lze definovat jako filmový snímek vytvořený za účelem povzbuzení antikomunistických nálad nebo jako snímek s antikomunistickou tematikou. Ta zahrnuje nejen démonizaci komunistické ideologie a Severní Koreji, ale i třídního boje a disidenství uvnitř vlastního státu. Mezi jeho dva formující pilíře se může řadit špionážní<sup>113</sup> a válečný film. První film o korejské válce – dokumentární snímek Útok spravedlnosti (Čöngüie čingjök, 1951), zapojuje jak efekty diváckého uspokojení ze spektakulárních scén z bojiště, tak i prvky válečného hororu a stal se typickou vizuální reprezentací korejské války. Záběry vojenské mašinérie kladou důkazy o destruktivní, protinárodní a násilné „*severní nestvůře, která nelegálně napadla nicnetušící Jih uprostřed*

---

<sup>111</sup> KIM, Kwön-ho. Hangukčöndžängjöhwaüi palčönkwa tehükčing: Hangukčöndžängesö petčünamčöndžängkkadži. (Vývoj a charakteristiky korejsko-válečného filmu: od korejské války po vietnamskou válku), str. 5-7

<sup>112</sup> LEE, Hana, 2016. Anticommunism in popular culture: the evolution and contestation of “anticommunist films” in South Korea, str. 1-3

<sup>113</sup> Za reprezentativní špionážní snímek toho období je považován film Ruka osudu (Unmjöngüi son, 1954).

*tiché noci*.“ Pozdější filmy hrají roli neustálého připomínání krutostí spáchaných severokorejskými komunisty, což nadále přispívalo k všeobecnému strachu, že Severní Korea může zaútočit znovu.<sup>114</sup>

Za základní teze válečné tvorby tohoto období můžeme považovat následující: a) komunismus je inherentně nehumánní a b) Severní Korea je provokatérem agrese. Svým nepřátelským postojem vůči Jižní Koreji, která hlásá svobodu, rovnost a demokracii, se jasně staví do pozice „ne-lidskosti“.<sup>115</sup> S tím souvisejícím základním prvkem válečné tvorby, přítomným v podstatě až do dob 80. let, je inventář scén vyobrazující fyzické násilí páchané komunisty, reprezentující bestiální povahu nepřítele.<sup>116</sup> Kvůli velmi krátkému časovému odstupu od samotné války se proto také většina snímků z tohoto období snaží o její realistické zachycení a rekonstrukci bojů (v porovnání například s dobou 60. let, kdy se trendem stávají humanistická válečná melodramata). Dominance rádobly realistických bojových snímků reflektuje potřebu vyjádřit nově přetransformované poválečné vědomí národa, dožadující se zpracovat události korejské války. Můžeme tedy vidět, že válečné snímky nevznikaly jenom na bázi státní poptávky, ale jejich produkce byla motivována jak externími (snaha o formaci antikomunistického národního ducha), tak interními vlivy (vyrovnání se se zažitou zkušeností).<sup>117</sup> Ke konci desetiletí se nicméně dostáváme do doby rekonstrukce a obnovy celého filmového průmyslu, tudíž se celá produkce pomalu kvantitou a kvalitou posouvá do svého zlatého věku. Scénáristé a režiséři měli možnost se seznámit se zahraničními, obvykle americkými, filmy a způsobem, jak tvořit poutavé příběhy, uvěřitelné postavy a uspokojující konce. Jelikož korejská válka v realitě narozdíl od kontextu Druhé světové války postrádala moment vítězství a princip boje dobra proti zlu, kombinace individuálního hrdinství a patriotismu spojená se státní ideologií antikomunismu se staly nástroji hledání smyslu celého konfliktu.

Přestože jihokorejské a americké filmy o korejské válce prezentují kvůli odlišným politickým a kulturním idejím více kontrastů, v jejich porovnání najdeme i podobnosti. Příkladem může být biografický bojový snímek režiséra I Kang-čchöna *Odražení* (Kjökthö, 1956), který staví svůj děj na vojenské misi zabrat a ubránit klíčový kus území.<sup>118</sup> Ten předjímá

---

<sup>114</sup> LEE, Hana, 2016. Anticommunism in popular culture: the evolution and contestation of “anticommunist films” in South Korea, str. 1-3

<sup>115</sup> KIM, Kwön-ho. Hangukčöndžängjönghwaui palččönkwa tchükčing: Hangukčöndžängesö petchünamčöndžängkkadži. (Vývoj a charakteristiky korejsko-válečného filmu: od korejské války po vietnamskou válku), str. 5-7

<sup>116</sup> MORRIS, Mark, 2020. Cold War Panic and the Korean War Film: From Bamboo Spears to Body Snatchers, str. 2

<sup>117</sup> KIM, Kwön-ho. Hangukčöndžängjönghwaui palččönkwa tchükčing: Hangukčöndžängesö petchünamčöndžängkkadži. (Vývoj a charakteristiky korejsko-válečného filmu: od korejské války po vietnamskou válku), str. 5-7

<sup>118</sup> Za novodobý remake tohoto formátu pak můžeme považovat snímek *Přední linie* (Kodžidžön) z roku 2011.

hlavní rysy hollywoodské (korejsko)válečné klasiky Pahorek Pork Chop (Pork Chop Hill, 1959).

Mezi filmovou tvorbou padesátých let ovšem najdeme i válečné snímky, které se povahou svojí látky a přístupem vymykají. Jedná se například o snímek Pchiagol, taktéž od režiséra I Kang-čchöna z roku 1955. Jde o první celovečerní film o partyzánech ze Severu. Děj se točí okolo skupiny severokorejských partyzánů uvězněných v jihokorejském pohoří Čiri. Příběh graduje, když jsou vesničané pod výhrůzkou smrti partyzánskou skupinou nuceni probodnout vesnického patriarchy bambusovými kůly. Film je zajímavý nejen pro na svou dobu velmi zdařilé kinematografické zpracování, ale také proto, že poprvé předkládá motiv chudých rolníků nucených k zabíjení nevinných,<sup>119</sup> který se později stane standardním tropem tohoto žánru, a zároveň je kuriózní i svou poměrně kontroverzní podstatou.

Pchiagol byl se zpožděním uveden do kin v roce 1956, v přelomovém období počátku zlatého filmového věku jihokorejské kinematografie. Film kombinoval všeobecný protikomunistický sentiment (zavděčující se státním orgánům), s relativně vyrovnanou reprezentací levicových partyzánů, ukazující jistou míru historické informovanosti (přitahující pozornost obecnstva). Film se proto nevyhnul pozornosti veřejnosti i cenzurním zásahům.<sup>120</sup>

Uvedení snímku se zdrželo kvůli zákazu jeho promítání pro porušení Zákona o národní bezpečnosti. Scénář k filmu byl sepsán na základě tiskové zprávy obsahující zápisy z deníků a dopisů reálných partyzánů, kteří se stáhli do pohoří Čiri, jež byla poskytnuta tamější policií. V průběhu produkce byl film silně podporován jak armádou, tak policií, ale situace se obrátila během jeho uvedení do kin kvůli rozdílným názorům vlády ohledně jeho obsahu. Ministerstvo kultury a vzdělávání povolilo premiéru pod podmínkou úpravy a vymazání několik problematických scén, divize informací a vzdělávání ozbrojených sil a ministerstvo obrany návrhu oponovaly. Proti tomu se ale zase ohradilo ministerstvo vnitra, které film nepovažovalo za vhodný navzdory pozitivním ohlasům kritiků.<sup>121</sup>

Přestože materiál pocházel od jasně pro-státního zdroje, film byl napadán pod výtka, že reprezentuje partyzánskou činnost takzvaně „zevnitř“,<sup>122</sup> navíc způsobem, který může vzbudit sympatie (což je přímo v rozporu se Zákonem o státní bezpečnosti). Film se vyhýbá

---

<sup>119</sup> K podobnému námětu se pak režisér vrací později, například v roce 1968 ve snímku Generálův syn (Tädžwaui adül), jehož produkci si vydobyl statut antikomunistického režiséra.

<sup>120</sup> MORRIS, Mark, 2020. Cold War Panic and the Korean War Film: From Bamboo Spears to Body Snatchers, str. 1-4

<sup>121</sup> LEE, Hana, 2016. Anticommunism in popular culture: the evolution and contestation of “anticommunist films” in South Korea, str. 4

<sup>122</sup> MORRIS, Mark, 2020. Cold War Panic and the Korean War Film: From Bamboo Spears to Body Snatchers, str. 1-4



slepé demonizaci komunistů, zastává spíše alegorický, humanistický přístup. Cenzurní aparát se tuto ambivalentní interpretaci konfliktu pokusil vyřešit zásahem do závěrečné sekvence (ta ukazuje postavu poslední přeživší partyzáanky Ä-ran, bloudící pustou krajinou), kdy byl původní obraz překryt transparentním pohledem na korejskou státní vlajku.<sup>123</sup> Další kontroverzí, kterou Pchiagol vzbudil v řadách cenzorů, byl fakt, že ani jedna z partyzánských postav se nezřekne svých levicových postojů. Neustupuje tak tradičnímu narativu pokání, symbolického zabití svého původního já a znovuzrození, které je častým tropem pozdějších antikomunistických filmů. Hlavní postavy se sice pokusí uprchnout vražednému řádění sadistického velitele partyzánského jednotky, ovšem nikdy se plně nepřihlásí k hodnotám „svobodného“ světa. Překrytí postavy Ä-ran státní vlajkou funguje jako jednoznačný ukazatel její transformace a nové politické příslušnosti.<sup>124</sup> Samotný fakt, že protagonisté – objekty divácké empatie – jsou komunisté, narušuje základní premisu proklamovaného antikomunismu, neboť humanisticky vykresluje to, co má být inherentně nehumánní.<sup>125</sup>

Film byl nicméně úspěchem jak po komerční, tak umělecké stránce, řada ocenění jedné z prvních domácích filmových cen – Filmová cena zlatého draka (Kŭmnjongjŏnghwasang) šla na konto tohoto snímku.<sup>126</sup> Ukazuje se tu tedy fakt, že značná část filmové tvorby operovala v šedých hranicích cenzorských omezení, zpochybňovala poválečný antikomunistický diskurz a snahu o legitimizaci Jižní Koreje v tzv. „svobodném světě“ skrz tuto ideologii. Divácky proto byly početnější bojové snímky daleko méně oblíbené než méně početné filmy zabývající se poválečnými sociálními dopady - např. melodramatický snímek Vdova (Mimangin, 1955) ojedinělé ženské režisérky Pak Nam-ok, jehož látku tvoří osudy válečných vdov. I to předznačuje pozdější popularitu emočně vypjatých lidských melodramat.<sup>127</sup>

Podobných případů, kdy antikomunistické filmy měly podobný nežádoucí vedlejší efekt, nebylo málo. Místo šíření negativních pocitů vůči Severní Koreji a komunismu se nezdálo, že film svým vyzněním působil příliš humanisticky a podporoval sentiment, který stále viděl obě Koreje jako jeden národa.

Nutné je však podotknout, že stále existovalo množství snímků, ve kterých podobná lidská sympatie ukázána nebyla. Například ve filmech Linie svobody (Čajudžönsön, 1955), již

---

<sup>123</sup> HUGHES, Theodore, 2012. Literature and Film in Cold War South Korea: Freedom's Frontier, str. 107

<sup>124</sup> Ibid., str. 110

<sup>125</sup> LEE, Hana, 2016. Anticommunism in popular culture: the evolution and contestation of “anticommunist films” in South Korea, str. 4

<sup>126</sup> MORRIS, Mark, 2020. Cold War Panic and the Korean War Film: From Bamboo Spears to Body Snatchers, str. 4

<sup>127</sup> MORRIS, Mark, 2010. Spectacle and Sorrow: The Korean War Film. In: MARTIN, Daniel a Mark MORRIS, ed. Discovering Korean Cinema, str. 41

zmiňovaném Odražení (Kjöktchö, 1956) či Kříž v palbě (Pohwasogü sipčaga, 1956) je válka chápána skrze studenoválečnou optiku boje svobodného světa, do jehož čela se staví antikomunistická Jižní Korea, proti komunistickému bloku. Celý konflikt tedy přesahuje dynamiku Jižní vs Severní Korea a rozšiřuje se o střet OSN a Čínské lidové armády, resp. Sovětského svazu.<sup>128</sup>

Jelikož válečná tvorba 50. let obsahuje různorodé snímky nacházející se na širokém spektru přístupů od prvoplánové propagandy až po filmy, jimiž probleskuje humanismus, jasně reprezentuje svůj raný a stále ambivalentní charakter a zachycuje tak chaotický myšlenkový stav doby. Zřetelný konflikt mezi antikomunismem a masovou kulturou nakonec vyústil v toleranci této antagonistické ambivalence. V realitě se tedy antikomunismus stal pouze normativní termínem, za kterým se skrývalo množství mnohdy protichůdných, avšak vedle sebe existujících tendencí. Tento konflikt nadále silně ovlivňoval nadcházející období a ukázal proměnlivou tvář této ideologie.<sup>129</sup>

#### 4.2 60. léta

Druhá polovina 50. let a především doba 60. let jsou obdobím přezdívaným jako „zlatý věk korejské kinematografie“. Filmová scéna zaznamenala příchod nových talentů, jejichž tvorba se dočkala bezprecedentních úspěchů v kinech.<sup>130</sup>

Na začátku desetiletí však došlo ke změně režimu. Po pádu I Süng-manovy republiky Dubnovou revolucí roku 1960 nastalo krátké období všeobecného uvolnění. Státní cenzura byla červnovými úpravami v ústavě zakázána a následně byla v srpnu existujícími filmovými společenstvími založena autocenzurní společnost pod názvem Národní komise pro filmovou etiku (Jönghwa julli čönguk üwönhö), jejímž cílem byla nezávislá kontrola filmového obsahu. Její působení však bylo přerušeno vojenským převratem 16. května 1961, načež kontrolu nad státem převzal autoritářský vůdce Pak Čöng-hüi a započalo období tzv. třetí republiky (1961-1972). Tím bylo krátké, zhruba osmiměsíční období svobody projevu, definitivně ukončeno.<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> LEE, Hana, 2016. Anticommunism in popular culture: the evolution and contestation of “anticommunist films” in South Korea, str. 4

<sup>129</sup> Ibid., str. 5

<sup>130</sup> Jmenovitě můžeme poukázat na komerční úspěch expresionistického snímku Hospodyně (Hanjö) režiséra Kim Ki-döka z roku 1960, poválečné sociální drama Zbloudilá střela (Obaltchan) režiséra Ju Hjön-moka, kombinující prvky italského neorealismu s expresionistickým obrazem či tvorbu jednoho z nejúspěšnějších jihokorejských režisérů Sin Sang-oka. PAQUET, Darcy. A Short History of Korean Film [online]. [cit. 2024-02-25]. Dostupné z: <http://koreanfilm.org/history.html>

<sup>131</sup> ČO, Čun-hjöng. Hanguk jönghwa kömjölsörju tokhärül ühan annä (Příručka pro čtení cenzurních dokumentů korejského filmu). In: Hangukjöngsangčarjowön (Korejský filmový archiv) [online]. [cit. 2024-02-27]. Dostupné z: [https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI\\_00000017](https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI_00000017), str. 2

Ihned po převratu byla v rámci stanného práva obnovena cenzura, opět začal fungovat systém povolenek k promítání (*screening permit system*, sangjŏnghŏga čedo) a cenzurní agenda přešla z ministerstva kultury a vzdělávání do rukou ministerstva veřejných informací (kongbobu). V lednu roku 1962 vešel v platnost silně restriktivní Zákon o filmu (Jŏnghwabŏp), kterým byly veškeré předpisy znovu revidovány.<sup>132</sup> Do samotné ústavy byl v rámci jejích úprav v roce 1963 přidán článek povolující „*cenuru filmů a zábavního průmyslu za účelem ochrany veřejné morálky a etiky*.“<sup>133</sup> Podle tohoto nového standardu bylo možné zakázat jakékoliv filmové ztvárnění politických či ekonomických konfliktů v korejské společnosti a obsahu, který by mohl podněcovat kladný postoj vůči Severní Koreji.

Existujících 71 filmových společností bylo sloučeno do 16 a bylo jim dovoleno produkovat snímky pouze v případě, že společnost vlastnila natáčecí studio, zařízení k zvukovému nahrávání a vyvolávání filmu, technické zařízení včetně kamer a přímo zaměstnávala režiséry, herce a techniky. Zároveň na ně byly uvaleny kvóty týkající se minimálního počtu vyprodukovaných filmů (15 v roce 1963, posléze 2 v roce 1966), i možnosti importovat filmy zahraniční.<sup>134</sup> Jakékoliv promítání filmů či ukázek muselo obdržet povolení od příslušného orgánu, stejně tak jako se veškerá filmová produkce musela hlásit s předstihem. Tento systém hlášení a kontroly vedení produkce se později změnil v cenuru scénářů, což v praxi představilo systém dvojité cenzury, kdy se nejdřív cenzurnímu řízení podroboval před samotným začátkem realizace scénář a následně pak hotový snímek před povolením k veřejnému promítání. Tato dvoustupňová kontrola byla oficiálně zanesena do Zákona o filmu v roce 1966 v rámci jeho druhého dodatku. V následujících letech byla pak představena dvojitá a trojitá cenzurní kontrola prováděná různými institucemi státní správy. V roce 1970 tuto agendu plně přebrala Etická komise pro umění a kulturu (Jesul munhwa julli üwonhŏ). Zakládáním státních cenzurních orgánů bylo možné podchytit tzv. podvrtné elementy už v prvotním stádiu realizace filmu, což umožňovalo ekonomicky výhodnou a efektivní kontrolu.<sup>135</sup>

Po uvedení Zákona o filmu v roce 1962 bylo také povinné promítání režimem schválených propagačních snímků před každým celovečerním filmem. Vládní zásahy do

---

<sup>132</sup> ČO, Čun-hjŏng. Hanguk jŏnghwa kŏmjŏlsŏrju tokhärül ühan annä (Příručka pro čtení cenzurních dokumentů korejského filmu). In: Hangukjŏngsangčarjowŏn (Korejský filmový archiv) [online]. [cit. 2024-02-27]. Dostupné z: [https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI\\_00000017](https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI_00000017), str. 3

<sup>133</sup> KIM, Hyae-joon. A History of Korean Film Policies, str. 353-354

<sup>134</sup> KIM, Hyae-joon. A History of Korean Film Policies, str. 353-354

<sup>135</sup> ČO, Čun-hjŏng. Hanguk jŏnghwa kŏmjŏlsŏrju tokhärül ühan annä (Příručka pro čtení cenzurních dokumentů korejského filmu). In: Hangukjŏngsangčarjowŏn (Korejský filmový archiv) [online]. [cit. 2024-02-27]. Dostupné z: [https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI\\_00000017](https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI_00000017), str. 3

filmového průmyslu demonstruje i historie korejských filmových cen Velkého zvonu (Tädžongsang), která zavedla nové kategorie jako např. „antikomunistický film“. Pokud některý ze snímků dostal ocenění za propagaci vládní politiky, produkční společnosti bylo jako forma odměny umožněno importovat do země zahraniční snímky k distribuci, což představovalo výrazné ekonomické zisky, neboť takový import byl značně omezený (celkem 30 zahraničních snímků za rok).<sup>136</sup> Zákon byl tedy založen na třech základních principech: a) získání povolení před začátkem produkce (a během následné kontroly) b) registraci filmařů a produkčních společností c) státní podpoře k importu zahraničních filmů. To demonstruje úzký vztah filmového průmyslu a státu, který zasahoval do všech aspektů filmové produkce.

Třetí republiku (1962-1971) můžeme považovat za období, kdy počet válečných snímků kvantitativně vzrostl. Důvod pro tento nárůst se nabízí v politických možnostech žánru úzce spojeného s vojenským převratem 16. května a následnou vojenskou diktaturou. Zatímco v letech 1960 vzniklo pouze 7 a v roce 1961 9 válečných snímků, v období let 1962 až 1969 web Korejské filmové databáze eviduje ročně v průměru něco kolem 16 válečných filmů, což tvoří cca 6 % (130 snímků) z celkové produkce 2289 evidovaných filmů z tohoto období.<sup>137</sup> Vznik antikomunisticky laděných válečných filmů byl mimo jiné silně ovlivněn poptávkou státu, jenž je také štědře dotoval, aby se vyrovnaly vysoké produkční náklady (poskytnutí vojenského personálu, techniky, vybavení a prostorů).

Kromě kvantitativního nárůstu v tomto období lze zaznamenat také diverzifikaci obsahu, kdy se trendem stávají žánrově smíšené melodramatické akční snímky, cílené na emoce veřejnosti. Tento nový druh filmu v sobě kombinuje i prvky divácké atraktivnosti (spectacle, polkōri<sup>138</sup>), které stimulují vizuální vnímání obecnstva. Prezentace spektakulárních, poutavých scén je však charakteristická pro všechny válečné filmy, především ty s přímými scénami z bojů. Příběhy vojáků bojujících proti nelidskému nepříteli jsou typické také v Hollywoodu, neboť slouží jako nástroj legitimizace sebe sama skrze vyhranění se proti „druhé“ straně, ale také jsou součástí procesu hojení traumat způsobených válkou. Produkce válečného filmu se tedy v tomto období nachází na křižovatce mezi státní poptávkou po šíření antikomunismu, ekonomickou poptávkou zábavního průmyslu se snahou generovat zisk a

---

<sup>136</sup> KIM, Hyae-joon. A History of Korean Film Policies, str. 354

<sup>137</sup> Přelom můžeme zaznamenat v roce 1965, kdy se počet definitivně přehoupnul mezi 15 až 25 snímků ročně. HANGUKJŎNGSANGČARJOWŎN (KOREJSKÝ FILMOVÝ ARCHIV). KMDB Hangukjŏnghwadeitchŏbeisŭ (Korejská filmová databáze) [online]. [cit. 2024-03-25]. Dostupné z: <https://www.kmdb.or.kr/main>

<sup>138</sup> K popsání tohoto konceptu si dále v textu vypomáhám různými označeními: spektakl, podívaná, výpravný film, velkofilm, spektakulární film či film s vysokonákladovou produkcí.

poptávkou veřejnosti po emočním vyrovnání se s válečnými ranami.<sup>139</sup> V tomto období proto můžeme sledovat tvorbu uceleného narativu korejské války a způsobu, jakým je ve filmu reflektována. Charakteristickými rysy jsou kromě výpravného vizuální zpracování i melodramatické příběhy častokrát zaměřené na mezi-korejskou konfrontaci (i mimo bojové linie) a intenzivní demonizace Severní Koreje jako entity.<sup>140</sup>

Při pokusu o popis tohoto období z pohledu válečných filmů je nezbytné znovu poukázat na již zmíněnou charakteristiku dobové tvorby a tou je její vícežánrovost, která je klíčová, a to především v rámci antikomunistického filmu. Antikomunistický film je definován převážně ideologickým zabarvením – narozdíl od ostatních, více konvenčních žánrů, které jsou definovány narativními konvencemi, vizuálními atributy nebo opakujícími se prvky filmářského stylu. Díky tomu v sobě může obsáhnout a kombinovat konvence z množství jiných filmových druhů jako jsou válečný film, melodrama, komedie či akční nebo hororové žánry. Jelikož prioritní je obsah, nikoliv forma, filmaři mohli volně reagovat na dobové trendy a populární žánry. Toto eklektické zpracování je výsledkem snahy o souznění s politickou agendou státu a zároveň o komerční zisk a diváckou úspěšnost.

50. léta se nesla v duchu státem řízeného antikomunismu, zaměřeného mimo jiné na eliminaci možných sympatizantů s režimem na Severu v rámci vlastního státu. V porovnání s následující dekádou nebyl film k tomuto dostatečně a hlavně efektivně mobilizován, pročež ke konci dekády antikomunistický žánr ustoupil. Do popředí se dostal opět s příchodem Pak Čong-hüovy vojenské vlády, která militantně laděnému antikomunismu přisoudila vedoucí úlohu v rámci státní politické agendy, pročež došlo i ke vzednutí antikomunistického filmu jako žánru. Nejen, že s důrazem na propagaci antikomunismu vznikaly státem produkováné zpravodajské týdeníky a didaktické spoty, ale součástí této snahy byly i studiové celovečerní snímky s cílem ujistit převratem rozrušenou veřejnost o tom, že nová vláda je schopna zemi ochránit před potenciální invazí ze Severu.<sup>141</sup> Obrodu antikomunistického filmu přinesl nejen tento tlak vyhovět nárokům režimu, ale i tlak ze strany filmové průmyslu a příležitostí využít divácky úspěšné hollywoodské žánrové trendy, především výpravné válečné filmy (*war spectacle*) a mezinárodní špionážní akčně laděné filmy. Tato jedinečná pozice „zastřešujícího

---

<sup>139</sup> KIM, Kwōn-ho. Hangukčōndžāngjōnghwaūi palččōnkwa tchūkcīng: Hangukčōndžāngesō petchūnamčōndžāngkkadzi. (Vývoj a charakteristiky korejsko-válečného filmu: od korejské války po vietnamskou válku). Hangukdžōndžāngkwa čijōkminūi sam (Korejská válka a život obyvatel regionů), str. 7-9

<sup>140</sup> KOFA Kchōlleksjōn: 6.25čōndžāng palbal 70čūnjōn (Kolekce KOFA: 70. výročí korejské války). Hangukjōngsangčarjowōn (Korejský filmový archiv) [online]. [cit. 2024-02-25]. Dostupné z: [https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI\\_00000006](https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI_00000006)

<sup>141</sup> Kromě finanční podpory takovýchto produkcí Pak Čong-hüiho režim dále podporoval i jejich bezplatná promítání v rurálních oblastech. KIM, Ae-gyung, 2011. Anticomunist War Films of the 1960s and the Korean Cinema's Early Genre-bending Traditions, str. 175-183

žánru“ (*umbrella genre*) dává antikomunistickému filmu schopnost přijímat různorodé žánrové konvence a zajišťuje tak jeho stálost na plátnech korejských kin. Většina dále zmiňovaných snímků proto není přesně žánrově vyhraněna, naopak v sobě eklekticky spojuje široké spektrum prvků, přičemž některé v daných případech převažují nad jinými a stojí tak na hranici žánrových kategorií.<sup>142</sup>

Společný ideový základ však tvoří vyobrazení kruté podstaty komunismu, častokrát za pomoci evokace nedávných vzpomínek na korejskou válku s cílem zachovávat neustálou připomínku severní hrozby a tím vzdělávat veřejnost o nutnosti posílení národní bezpečnosti. S tímto záměrem bylo snadno možné spojit konvence tradičního válečného filmu a využít je k tvorbě válečných hrdinů i poutavých výpravných scén. I když bojové snímky vyžadovaly mnohem vyšší rozpočet, protože produkce zahrnovala zvláštní efekty a dodatečný kompars do bojových sekvencí, jejich produkce byla pro filmaře atraktivní, neboť díky svojí spektakulárnosti byly divácky oblíbené, a navíc bývala jejich produkce státem dotovaná, ať už finančně či poskytnutím vojenské techniky, výbušnin, munice či lidských zdrojů.

Prvním takovým snímkem po květnovém převratu roku 1961 byl snímek Pět mariňáků (*Oinüi häbjöng*, 1961), vyprávějící příběh formujícího se bratrství jedné námořní pěchoty. Na konci pak figuruje postava posledního přeživšího, který slouží jako svědek heroických skutků ostatních. Podle režiséra Kim Ki-döka byl snímek natočen na motivy skutečného příběhu generála Kim Tong-hy, jenž byl jedním z vůdců vojenského puče z roku 1961, díky čemuž produkce obdržela značnou podporu ze strany armády. Film přebírá i několik hollywoodských válečných konvencí, včetně narativní struktury, nicméně přes zjevné zaměření na mezilidské vztahy je snímek stále silně prostoupen antikomunistickými a militantními sentimenty. Vzor daný tímto filmem v dalších letech následuje několik filmů: *Bojující lvi* (*Ssaunün sadžadül*, 1962), *Vojáci z YMS 504* (*YMS 504üi subjöng*, 1963), *Námořníci, kteří se nevrátili* (*Toraodži annün häbjöng*, 1963), *Červená šála* (*Ppalgan mahura*, 1964), *Vylodění v Inčchönu* (*Inčchön sangnjuk čakčön*, 1965) a *Legenda Ssarigolu* (*Ssarigorüi sinhwa*, 1967).<sup>143</sup>

Za jeden z technicky nejzdařilejších filmů tohoto žánru je považován snímek *Červená šála* (*Ppalgan mahura*, 1964) režiséra Sin Sang-oka. Film vznikl na motivy rozhlasové hry *Han Un-sy*, oslavující korejské letectvo, a sleduje životy bojových letců a jejich počínání ve válce, zároveň nechybí ani milostná zápletka. Děj graduje sebeobětováním jednoho z pilotů, který nárazem svého letounu zajistí zničení klíčového objektu. Produkce filmu se zdála být slibná pro

<sup>142</sup> Toto zřejmé ohýbání žánrových konvencí se později stane charakteristickým prvkem moderní korejské kinematografie. Ibid, str. 175-183

<sup>143</sup> KIM, Ae-gyung, 2011. *Anticomunist War Films of the 1960s and the Korean Cinema's Early Genre-bending Traditions*, str. 183-185

všechny posuzovatele, neboť scénář oslavoval armádu a její hrdiny, zároveň kombinoval vizuálně atraktivní prvky s hvězdným obsazením, díky čemuž obdržel bezprecedentně největší rozpočet na natáčení. Snímek se opravdu stal kasovním trhákem především pro použití zcela nových filmařských technik a technologických prvků jako je využití leteckých záběrů, paralelních střihů na dvě akce zároveň, vysokorychlostních kamer a širokoúhlých objektivů.<sup>144</sup>

I když většina antikomunistických filmů tohoto období byla válečně laděná, do produkce se dostávaly i silné melodramatické náměty, které lépe umožňovaly komplexněji pojmut téma korejské války. Melodramata se poprvé objevila v korejských kinech ke konci 50. let a s přelomem desetiletí se stala jedním z nejoblíbenějších žánrů vůbec. Tento formát byl následně využit v rámci antikomunistického filmu, zaměřeného především na lidské tragédie způsobené válkou v individuálním měřítku. Příběhy těchto filmů, které později utvořily samostatný podžánr - tzv. drama o rozdělení (*pundan mellodŭrama*), se zaměřovaly na válečná traumata jednotlivců. Častými motivy byly osudy válečných sirotků, válkou rozvrácených komunit, rozdělených rodin či milenců. Tímto způsobem bylo možné přidat do narativu korejské války emoční hloubku a zaujmout tak více humanitární pohled na nedávno zažité hrůzy války a její stále živé dopady. Vyzdvižena je tak otázka smyslu celého konfliktu, přičemž odpověď na ni je filmem ve finále ideologicky jasně prezentována. Jedním z nejúspěšnějších filmů tohoto typu je antikomunistické melodrama *Jih a Sever* (Namgwa puk, 1965), jehož příběh je sice pomyslně zasazen do předních linií bojišť korejské války, nicméně toto zasazení je ozřejmeno pouze vzdálenými zvuky střel. Projekce válečných obrazů je zde sekundární a film se primárně obrací k milostnému trojúhelníku mezi severokorejským vojenským důstojníkem putujícím na Jih s cílem najít svojí ztracenou lásku, která však věří, že je mrtvý a je již provdaná za jiného muže. Snímek se soustřeďuje na bolest, chaos a zmatek, které jednotlivci kvůli válce prožívali, a pozdější setkání všech tří aktérů má poukázat na traumatické rozdělení národa. I když je ladění celého filmu emočně vyhrocené a vyznívá humanisticky, neobejde se bez jasných antikomunistických proklamací. Slouží především finální scéna, kde zazní polemická otázka: „*Kdo mohl zabít tak dobrého člověka?*“, která alegoricky svaluje vinu za agresí na severokorejskou stranu.<sup>145</sup>

Antikomunismus 60. let prošel zřetelnou transformací a do filmů nově zapojil prvky, spojené s důrazem na ochranu „čistého“ národa před severní agresí. Zároveň s příchodem Pak Čöng-hŭiova režimu měl možnost pevněji oslovit společnost v širokém měřítku a stát se

---

<sup>144</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM, 2015. *The Changing Face of Korean Cinema. 1960 to 2015*, str. 30-32

<sup>145</sup> KIM, Ae-gyung, 2011. *Anticomunist War Films of the 1960s and the Korean Cinema's Early Genre-bending Traditions*, str. 186-187

součástí každodenního života, a to právě za velkého přispění žánrově hybridního antikomunistického filmu, který jedinečně operuje na hraně ideologie a divácké zábavy. Tento stav dynamického mocenského boje mezi vládou a filmovým průmyslem definuje i charakter dobové kinematografie. Díky prevalenci melodramatických tendencí, zaměřených na strádání jednotlivců, konflikt mezi státním antikomunismem a humanismem, viditelný ve filmovém světě minulé dekády, ustoupil do pozadí. Na jistou dobu tak došlo i ke změně v nahlížení Severní Koreje, reprezentované pomyslným odtržením severokorejské menšinové vládnoucí třídy od všedních lidových mas. Potencionální nenávisť se tak přesouvá především k vládnoucí třídě, což umožňuje přijmout severokorejské masy za součást národa a soucítit s nimi. Známým příkladem tohoto celý poloostrov objímajícího bratrství s vyloučením severokorejských špiček je například snímek *Hrdina bez hodnosti* (Kunbön ōmnūn jongsa, 1966). Znovupřijetí bylo ovšem možné pouze za podmínky, že postavy komunistů dojdou k sebereflexi a pokání, což vyzdvihuje sílu nezlomné sounáležitosti, lásky a rodinného pouta, ekvivalentního vlasteneckému duchu.<sup>146</sup> Mezi jeden z nejvíce uměleckých a estetických filmů, který reflektuje tento proces „polidšťování“ Severokorejců, se pak řadí například snímek tzv. „z domácí fronty“ *Požár v horách* (Sanbul, 1967)<sup>147</sup> pojednávající o vypjatém střetu skupiny osamocených vesničanek se skrývajících se severokorejskými zběhy.<sup>148</sup>

Tento v porovnání s minulostí poměrně benevolentní přístup však zůstal proměnlivý a ke konci desetiletí došlo v otázce reprezentace Severní Koreje k opětovné změně narativu, která reflektuje politický vývoj. V květnu 1967 byl Pak Čöng-hŭi opět zvolen hlavou státu. Rok na to došlo k útoku severokorejských ozbrojených skupin na sídlo prezidenta v Modrém domě, několika konfliktům v demilitarizované zóně a k severokorejskému útoku na výzvědnou loď Spojených států USS Pueblo.<sup>149</sup>

Tento vývoj s sebou přinesl rostoucí návrat k protiseverokorejskému postoji (*anti-northkoreanism*), který se kriticky staví nejen k severokorejské vládnoucí třídě, ale i k masám. Ostražitosť vůči Severní Koreji jako celku vyzvedla důležitost kontrašpionáže a státní bezpečnosti a od druhé poloviny desetiletí je proto možné sledovat určité změny i ve filmových

---

<sup>146</sup> LEE, Hana, 2016. Anticommunism in popular culture: the evolution and contestation of “anticommunist films” in South Korea, str. 5-6

<sup>147</sup> Tomuto příběhu se v následujících dekadách dostane dvěma stejnojmenným přepracováním – v roce 1977 (režisér Kim Su-jong) a v roce 1989 (režisér Kim Ki-čchong). HANGUKJÖNGSANGČARJOWŎN (KOREJSKÝ FILMOVÝ ARCHIV). KMDb Hangukjönghwadeitchöbeisŭ (Korejská filmová databáze) [online]. [cit. 2024-03-25]. Dostupné z: <https://www.kmdb.or.kr/main>

<sup>148</sup> MORRIS, Mark, 2010. Spectacle and Sorrow: The Korean War Film. In: MARTIN, Daniel a Mark MORRIS, ed. *Discovering Korean Cinema*, str. 41-42

<sup>149</sup> LEE, Hana, ed., 2015. How Are Historic Events Remembered? North Korean War Films on the Inchon Landing Operation. In: JACKSON, Andrew David a Colette BALMAIN. *Korean Screen Cultures: Interrogating Cinema, TV, Music and Online Games*. Peter Lang, str. 6



trendech. Vzniká množství snímků, které přímo ztvárňují severokorejskou společnost, často zasazených do válečného prostředí severokorejských regionů. Příkladem mohou být válečné filmy *Legenda o Ssarigolu* (*Ssarigorŭi sinhwa*, 1967) a *Tolmudži* (*Tolmudži*, 1967) či adaptace románu spisovatele Hwang Sun-wŏna z roku 1953 *Kainovi potomci* (*Kchainŭi huje*, 1968). Cílem těchto vyobrazení Severní Koreje je opětovné vyčlenění severokorejských mas mimo pojem „národ“ s důrazem na vzájemnou nepřeklenutelnou odlišnost způsobenou komunistickou výchovou druhé strany.<sup>150</sup>

Pro narušení tohoto státem nařízeného a sledovaného narativu byl například snímek *Sedm válečných zajatkyň* (*Čchirinŭi jŏpchoro*, 1965) zakázán kvůli údajnému porušení Zákona o národní bezpečnosti. Na jeho režiséra I Man-hŭiho byl také vydán zatykač. Film byl, podobně jako ve své době snímek *Pchiagol*, taktéž problematický kvůli humanistickému přístupu k severokorejským protagonistům. Celá premisa je založena na konfliktu severokorejské armády proti Čínské lidově osvobozené armádě s cílem zachránit jihokorejské zajatkyň, což nepopíratelně podněcuje vizi jednoho korejského národa, protichůdnou se státem znovu protěžovaným viděním Severní Koreje jako nepřátelské. Kontroverzní je jak titul, naznačující, že děj bude nahlížen skrze jihokorejský úhel pohledu, tak i fakt, že je Severní Korea prezentovaná ne jako „sovětská loutka“, nýbrž jako samostatný legitimní stát. Původní scénář polidšťoval zemi, která byla státem demonizována jako entita ničící lidskost a svobodu, což si nakonec vyžádalo několik cenzurních zásahů včetně změny názvu na *Navrátivší se vojačky* (*Toraon jŏgun*) a odstranění problematických scén.<sup>151</sup>

Kromě melodramatu se dalším vlivným filmovým hitem staly špionážní snímky, propagující poselství „vítězství nad komunismem“, ovlivněné celosvětovou popularitou hollywoodského trháku *Dr. No* (první ze špionážní série o agentovi 007 - Jamesu Bondovi, 1962) a boomem mezinárodních špionážních filmů zasazených do exotických destinací. Tato popularita prostupuje dalším desetiletím, kdy vzniká množství snímků kombinující tyto dva trendy, zasazující špionážní zápletku do válečného prostředí.<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> LEE, Hana, ed., 2015. How Are Historic Events Remembered? North Korean War Films on the Inchon Landing Operation. In: JACKSON, Andrew David a Colette BALMAIN. *Korean Screen Cultures: Interrogating Cinema, TV, Music and Online Games*. Peter Lang, str. 6

<sup>151</sup> LEE, Hana, 2016. Anticommunism in popular culture: the evolution and contestation of “anticommunist films” in South Korea, str. 5

<sup>152</sup> LEE, Hana, ed., 2015. How Are Historic Events Remembered? North Korean War Films on the Inchon Landing Operation. In: JACKSON, Andrew David a Colette BALMAIN. *Korean Screen Cultures: Interrogating Cinema, TV, Music and Online Games*. Peter Lang, str. 6

### 4.3 70. léta

Po vyhlášení stanného práva v prosinci 1971 Pak Čöng-hüi následující rok vyhlásil systém reforem *jusin* (koncept tzv. „revitalizace“), spojený s již sedmou revizí ústavy, která soustředila ještě větší moc do rukou autoritářského prezidenta.<sup>153</sup> Došlo k dosud největšímu zesílení cenzurního aparátu, co se ovšem jeho administrativního složení týká, nedošlo k žádným významným změnám.<sup>154</sup> I po úpravách Zákona o filmu z let 1970 a 1973 byly na import zahraničních filmů stále uvalovány kvóty a zakládání filmových společností podléhalo přísným podmínkám. Chování filmařů se řídilo normami, které udávala politika státních institucí, stále fungoval systém povolenek k produkci a promítání, kterému předcházelo několikastupňové cenzurní řízení. Toto období korejského filmu je často označováno za „dobu temna“, neboť jakékoliv kritické vyobrazení společnosti či vlády bylo absolutně zakázáno, pročež byla kina zaplavená propagandistickými snímky dotovanými státem a nekvalitními domácími filmy produkovanými pouze za účelem splnění povinných kvót. I když byly dovoz a distribuce filmů ze zahraničí značně omezené, v návštěvnosti kin se domácí korejské snímky nemohly zahraničním filmům (především produkce Hollywoodu a Hongkongu) rovnat. Celý korejský filmový průmysl upadal do recese, i když země jako taková od poloviny 60. let zažívala období ekonomického růstu.<sup>155</sup> V rámci třetí úpravy Zákona o filmu v roce 1973 byla založena Korejská společnost pro podporu filmu (Jönghwadžinhünggongsa, dále jen KSPF) - instituce, která sloužila jako nový oficiální orgán státní kontroly filmového průmyslu. V rámci své agendy propagovala, podporovala i sama produkovala tzv. filmy o státní politice (*kukčchägjöhwa*).<sup>156</sup> Prostřednictvím KSPF se poprvé v historii korejského filmu samotná vláda de facto stala producentem celovečerních filmů.

V 70. letech došlo také k transformaci prostředí populární kultury, související s přesunem filmové produkce na domácí televizní obrazovky. Propad v návštěvnosti domácích filmů v kinech byl kromě rapidně vzrůstající popularity zahraničních filmů zapříčiněn i různorodostí nových volnočasových venkovních aktivit a masovým šířením televizního vysílání. Pozornost Korejců se přesunula k televizním seriálům a pořadům, které bylo možné sledovat z pohodlí domova.<sup>157</sup>

---

<sup>153</sup> POPA, Markéta, LÖWENSTEINOVÁ, Miriam, ed., 2019. *Made In Korea II*, str. 175

<sup>154</sup> ČO, Čun-hjöng. *Hanguk jöhghwa kömjölsörju tokhärül) ühan annä* (Příručka pro čtení cenzurních dokumentů korejského filmu). In: *Hangukjöhngsangčarjowön* (Korejský filmový archiv) [online]. [cit. 2024-02-27]. Dostupné z: [https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI\\_00000017](https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI_00000017), str. 4

<sup>155</sup> HYOIN, Yi, 2019. *Coevolution of Conventions and Korean New Wave: Korean Cinema in the 1970s and 80s*, str. 79-80

<sup>156</sup> Nový pojem pro filmovou látku, která souzní s politickou agendou státu. V realitě se však výrazně neliší od antikomunistických filmů minulých desetiletí.

<sup>157</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM, 2015. *The Changing Face of Korean Cinema. 1960 to 2015*, str. 108-109

Převažujícím typem antikomunistických filmů se stala především jeho špionážní varianta, jejíž popularita se vezla na vlně jeho celosvětového boomu, zároveň bylo filmy možné využít pro propagaci státních politických narativů. I antikomunistický film se potýkal s vyčerpáním divácky atraktivních témat a docházelo k jeho úpadku, bylo tedy nutné do něj více nežli dříve zapojit aspekt divácké zábavy, což se nově stalo jeho nutnou prerekvizitou. Televizním filmům proto dominovala hlavně vyšetřovatelská dramata (*investigation drama*), balancující na hraně zábavy a propagandy, šířící zafixovanou představu severokorejských špionů ohrožujících bezpečnost na poloostrově ze zahraničí.<sup>158</sup> Kromě toho stále hojně vznikala nacionalisticky laděná historická dramata, nově však začaly vznikat i filmy dětské. Objevil se i trend tzv. hostess melodrama (*hosŭtchisŭ mello*),<sup>159</sup> která byla zaměřená na útrapy korejských žen zapříčiněné konfliktem mezi vlastními tužbami a rodinou a dalšími tradičními hodnotami, či milostným trápením. Objevovaly se i humoristické filmy o trápení dospívajících a realitě mladé, v určitých ohledech poněkud rebelské, generace.<sup>160</sup>

Od roku 1970 počet válečných snímků významně klesal. Každý rok šel do produkce alespoň jeden film, ale v porovnání s předešlou dekádou je toto množství zanedbatelné. Je možné sledovat spojitost s dosud nevídaným rozvojem korejsko-korejských vztahů, počínaje společnými jednáními pod záštitou Červeného kříže (Nambuk čöksipčahödám) a následného Společného prohlášení Severu a Jihu z roku 1972 (Čchilsa nambuk kongdong sŏngmjŏng). Od poloviny 70. let však opět v rámci mezikorejských vztahů docházelo k návratu ke statusu quo a v reakci na to došlo i k řízeným snahám o obnovování válečného žánru, což jasně zrcadlí mocenský vztah státu a filmového průmyslu. Filmová produkce narazila na vyčerpání materiálu k natáčení i na technické a finanční meze samotného filmování, což vedlo k neustálému opakování obsahu i forem, a tak obecenstva ztratilo o válečné filmy zájem. Zatímco filmová produkce minulé dekády kombinovala požadavky státu, filmového průmyslu a publika, toto období svou filmovou tvorbou reflektuje výhradně zájmy státního subjektu, přičemž není neobvyklé v ní dohledat množství čistě propagandistických prvků.<sup>161</sup>

---

<sup>158</sup> Mezi divácky nejúspěšnější se řadí série Vrchní inspektor (Susa pandžang, 1971–1984) a 113. úřad pro zvláštní vyšetřování (Irilsam susa ponbu, 1973-1983). LEE, Hana, 2016. Anticommunism in popular culture: the evolution and contestation of “anticommunist films” in South Korea, str. 7-8

<sup>159</sup> Protagonistkami těchto příběhů bývají obvykle ztrápené ženy živící se jako prostitutky. Korejské slovo hosŭtchisŭ (hostess, hosteska) je eufemismem pro nevěstku.

<sup>160</sup> HYOIN, Yi, 2019. Coevolution of Conventions and Korean New Wave: Korean Cinema in the 1970s and 80s., str. 80-81

<sup>161</sup> KIM, Kwŏn-ho. Hangukčöndžängjŏnghwaüi palččŏnkwa tchŭkčing: Hangukčöndžängesŏ petčŭnamčöndžängkkadži. (Vývoj a charakteristiky korejsko-válečného filmu: od korejské války po vietnamskou válku). Hangukdžöndžängkwa čijŏkminüi sam (Korejská válka a život obyvatel regionů), str. 9

V 70. letech došlo k opětovnému zesílení cenzury a řídicím orgánem filmového průmyslu se stala zmiňovaná KSPF. Klíčovým motivem snímků z její produkce byl všepřítomný antikomunismus, přičemž korejská válka nabízela pro tyto filmy ideální zasazení.<sup>162</sup> Narativ a reprezentace korejské války ve filmu byly tak kompletně řízeny státem. I když díky tomu bylo možné obdržet vyšší rozpočet pro natáčení, nutné následování státní agendy a zapojení vlády do produkce výrazně omezilo umělecké možnosti scénáristů a režisérů.<sup>163</sup> KFD na svém webu eviduje pod heslem „korejská válka“ celkem 39 celovečerních snímků,<sup>164</sup> přičemž většina z nich spadá do kategorie válečného dramatu či válečného akčního filmu, k nalezení jsou však i válečné špionážní snímky. Jejich společným rysem je poměrně nákladná produkce zaměřená na prezentování velkolepých obrazů s cílem atraktivně působit na smysly obecnosti.<sup>165</sup> Sama KSPF vyprodukovala v letech 1974 až 1975 šest celovečerních snímků, z nichž čtyři byly zasazené do korejské války. Jedná se o snímky Svědectví (Čŭngŏn, 1973), Nebudu plakat (Ulči anhŭri, 1975), Divoké chryzantémy vykvetly (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde, 1974) a Teče řeka Naktong? (Naktonggangŭn hŭrŭnŭnga, 1976).<sup>166</sup>

Za jeden z divácky úspěšnějších filmů tohoto zaměření je považován právě Im Kwŏn-tchäkŭv snímek Svědectví (Čŭngŏn, 1973). Striktně antikomunistický proto-velkofilm místy nabírá formy rozsáhlého eposu a sleduje Sun-u, přítelkyni poručíka Čang So-ŭho, při jejím putování nepřitelem obsazeným územím. Prostřednictvím její postavy je nám prezentováno svědectví o událostech od 25. června 1950, kdy byla země náhle napadena, až do opětovného dobytí hlavního města v září téhož roku. Na jednu stranu snímek reflektuje bolestivé aspekty historické reality, jako je rozdělení rodin či párů, místy ovšem zřetelně hraničí s propagandou. Jeho produkce byla státem dotovaná a dostala k dispozici natáčení místa, vojenské vybavení, vozový park i personál. Výsledek obstál v kinech právě díky těmto možnostem vizuálního projevu, kterým splňuje podmínku divácké zábavy.<sup>167</sup> Film vyobrazuje zuřivé útoky severokorejských vojáků na civilní obyvatelstvo, čímž přispívá k vidění komunistů jako jednorozměrných záporných postav. Krutost bojových scén je prokládána osobními příběhy

---

<sup>162</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM, 2015. The Changing Face of Korean Cinema. 1960 to 2015, str. 109

<sup>163</sup> KOFA Kchŏlleksjŏn: 6.25čŏndžang palbal 70čŭnjŏn (Kolekce KOFA: 70. výročí korejské války). Hangukjŏngsangčarjowŏn (Korejský filmový archiv) [online]. [cit. 2024-02-25]. Dostupné z: [https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI\\_00000006](https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI_00000006)

<sup>164</sup> HANGUKJŌNGSANGČARJOWŌN (KOREJSKÝ FILMOVÝ ARCHIV). KMDB Hangukjŏnghwadeitchŏbeisŭ (Korejská filmová databáze) [online]. [cit. 2024-03-25]. Dostupné z: <https://www.kmdb.or.kr/main>

<sup>165</sup> KIM, Kwŏn-ho. Hangukčŏndžangjŏnghwaŭi palččŏnkwa tchŭkčing: Hangukčŏndžangesŏ petchŭnamčŏndžangkkadži. (Vývoj a charakteristiky korejsko-válečného filmu: od korejské války po vietnamskou válku). Hangukdžŏndžangkwa čijŏkminŭi sam (Korejská válka a život obyvatel regionů), str. 10

<sup>166</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM, 2015. The Changing Face of Korean Cinema. 1960 to 2015, str. 109

<sup>167</sup> MARTIN, Daniel, 2014. South Korean Cinema's Postwar Pain: Gender and National Division in Korean War Films from the 1950s to the 2000s, str. 100

mladých vojáků na obou stranách konfliktu, podtržena je i touha po sjednocení národa, to však pouze za podmínky zřeknutí se starých, špatných, komunistických návyků a názorů. Film už v této době apeluje na potřebu vzdělávat generace narozené po válce. Samotný název „Svědectví“ navozuje tuto nově objevenou nutnost a dotýká se fenoménu, který ve své publikaci *Prosthetic memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*<sup>168</sup> Alison Landsberg nazvala „protetickou vzpomínkou“ (tj. tvorba umělého historického vědomí u generace nepamětníků).<sup>169</sup> Dobové propagační materiály k filmu využívají formulaci: „Vzpomínáte si na strašlivé zničení mostu přes řeku Han? Zažili jste, jak byli krutí? Dokážete říct, co bylo příčinou této tragické války? - 25. červen podává zřetelnou lekci napsanou krví.“ Apel na stále traumatickou zkušenost veřejnosti a snaha o vyvolání emoční reakce publika jsou zřejmé a v kombinaci s velkolepostí filmového obrazu přilákal film do kina čtvrt milionů návštěvníků, což z filmu dělá jeden z nejziskovějších snímků dekády.<sup>170</sup>

Im natočil v 70. letech válečných snímků několik, dalším je např. *Teče řeka Naktong?* Zde aplikuje již známý motiv „muže na misi“ (*man-on-a-mission trope*) a sleduje počínání malé skupiny vojáků, již se pokusí zabránit postupu nepřátelských tanků výbušninami připevněnými na vlastních tělech. Dalším podobným velkým projektem vzniklým ve spolupráci s KSPF byl snímek *Vykvetly divoké chryzantémy*. Kromě *Svědectví* ovšem žádný jiný snímek nezaznamenal kladné přijetí a zájem publika.

Ke konci dekády pak vznikla podmanivá filmová adaptace povídky spisovatele Jun Hŭng-gila *Období dešťů* (Čangma, 1979). Ta zkoumá rodinný konflikt tří generací, jejichž příslušníci se ocitli na opačném pólu válečného konfliktu.<sup>171</sup> Film je působivý svým kinematografickým výrazivem a přes lyrické ladění původní předlohy a zakomponování prvků původních lidových představ se nevyhýbá napětí, akci a vyobrazení násilí<sup>172</sup> za účelem demonstrace zla komunismu. Hlavní roli ztvárňuje I Tä-gŭn, který reprezentuje nový druh prototypického mužského protagonisty, trend pokračující z konce 60. let. Charakteristický je především svým zevnějškem – urostlou postavou a hranatou bradou, jež symbolizují přirozenou maskulinitu. Tento typ se později stane základem pro mužské postavy akčních a historických filmů.<sup>173</sup>

---

<sup>168</sup> LANDSBERG, Alison, 2004. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Colombia University Press. ISBN 0-231-12926-2.

<sup>169</sup> Tomuto konceptu se blíže věnuji v rámci kontextu současného válečného filmu v kapitole 5.6

<sup>170</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM, 2015. *The Changing Face of Korean Cinema. 1960 to 2015*, str. 110-111

<sup>171</sup> MORRIS, Mark, 2010. *Spectacle and Sorrow: The Korean War Film*. In: MARTIN, Daniel a Mark MORRIS, ed. *Discovering Korean Cinema*, str. 42

<sup>172</sup> Narozdíl od povídky, kde je násilí přítomno pouze v nejasných konturách pozadí.

<sup>173</sup> MORRIS, Mark, 2020. *Cold War Panic and the Korean War Film: From Bamboo Spears to Body Snatchers*, str. 5

#### 4.4 80. léta

V roce 1979 došlo k dokonatému atentátu na prezidenta Pak Čong-hüiho, načež se dalším vojenským převratem vlády chopil generál Čön Tu-hwan. V roce 1980 probíhaly po celé zemi rozsáhlé občanské protesty proti tomuto převzetí moci, z nichž největší se soustředily do jihozápadního města Kwangdžu. Povstání občanů bylo ve výsledku násilně potlačeno krvavým zásahem armádních složek a následovalo období snahy o udržení autoritářského režimu, k jehož pádu se schylovalo od roku 1987. Ten zaznamenal významné vzednutí domácího demokratizačního hnutí sekundárně podpořeného začínající globalizací a mezinárodní pozorností spojenou s hostováním letních olympijských her v Söulu roku 1988. Ze strany filmových vědců a kritiků je doba 80. let považována za období stagnace, i když je zřejmý pomalý nástup nové vlny režisérů, nekonformních vůči zasetým normám.

Domácím filmům stále silně konkurovaly hongkongské a hollywoodské produkce, o jejichž přímou distribuci do země se v průběhu desetiletí snažila s Koreou vyjednávat Americká asociace pro export filmu (Motion Picture Export Association of America, MPEA).<sup>174</sup> Korejská produkce navíc byla nově zaplavena erotickou kinematografií, která vznikala v souvislosti s Čön Tu-hwanovou politikou 3S (*sports, sex, screen*).<sup>175</sup> Ta může být interpretována jako snaha režimu si opět naklonit protivládně naladěnou veřejnost, která přinesla řadu menších ústupků a uvolnění běžného života občanů. Pro filmový průmysl bylo přelomové uvolnění cenzury vyobrazení sexu. Nový typ voyeristických filmů obsahující zcela samoúčelné sexuální scény jako např. *Madam Äma* (Äma puin, 1982) či *Prostituce* (Mäčchun, 1988) se stal nejziskovějším žánrem korejských kin.<sup>176</sup> Generál Čön, stejně jako jeho předchůdce, zmobilizoval masová média ve snaze legitimizovat svoji autoritu hned v roce 1980 vydáním Opatření o konsolidaci médií (öllon tchongpjehap), s jehož pomocí eliminoval množství médií prezentujících kritické postoje vůči jeho vládě. Pro ně byla vytvořena systematická státní kontrola a filmová cenzura fungovala v podstatě stejné podobě, jež byla ustanovena během období *jusin*.<sup>177</sup> Nadále pod záštitou Korejské společnosti pro podporu filmu vznikaly politické filmy a KSPF až do roku 1986 každoročně veřejně publikovala doporučené cíle pro korejský filmový průmysl, přičemž apelovala na zodpovědnost režisérů dodržovat určité politické a společenské zásady, týkající se především didaktického ztvárňování pozitivních stránek korejské společnosti a jejich tradic.<sup>178</sup>

---

<sup>174</sup> YECIES, Brian a Aegyung SHIM, 2015. *The Changing Face of Korean Cinema. 1960 to 2015*, str. 112

<sup>175</sup> MARTIN, Daniel, 2014. *South Korean Cinema's Postwar Pain: Gender and National Division in Korean War Films from the 1950s to the 2000s*, str. 101

<sup>176</sup> HYOIN, Yi, 2019. *Coevolution of Conventions and Korean New Wave: Korean Cinema in the 1970s and 80s*, str. 82

<sup>177</sup> PARK, Seung Hyun, 2002. *Film Censorship and Political Legitimation in South Korea, 1987-1992*, str. 124

<sup>178</sup> *Ibid.*, str. 122

V roce 1985 došlo k další revizi Zákona o filmu, která přinesla mírné uvolnění cenzurních opatření, což připravilo příznivé podmínky pro zrození nové vlny korejské kinematografie, jejíž nástup byl dále podpořen úspěšným demokratizačním procesem. Tato situace byla klíčová pro další vývoj korejského filmu, neboť stvořila základy pro boom korejské kinematografie a jejího mezinárodního uznání v následující dekádě.<sup>179</sup> Proces demokratizace započatý protivládními červnovými protesty roku 1987 vyústil v první demokratické prezidentské volby na konci téhož roku a novým prezidentem byl zvolen No Tchä-u (ve funkci 1988-1992, Čönův dlouholetý politický spojenec, účastník Čönova převratu i potlačení povstání v Kwangdžu). Rok 1988 zaznamenal významný posun v možnostech svobody projevu, politické instituce ztratily kontrolu nad médii a řada cenzurních opatření pro film byla zrušena, např. cenzura scénářů v předprodukční fázi natáčení.<sup>180</sup> Zrušen byl i systém povolenek k promítání a kvóty na import zahraničních filmů. Nicméně Zákon o filmu byl stále v platnosti a udával podmínky, za kterých je možné film cenzurovat. Jeho formulace byla však velmi vágní a nejasná, odkazující se na poněkud abstraktní morální a etické hodnoty ochraňující veřejnou morálku. Stát byl tedy stále oprávněný k cenzurním zásahům a v letech 1988–1992 byla zhruba polovina roční produkce podrobena cenzurním škrtkům (spojených ovšem nikoliv s politickými názory, ale především se sexuálními a násilnými scénami). Ke konci roku 1988 se však No Tchä-uova vláda vrátila k cenzuře médií a kulturní produkce, tentokrát pod záminkou ochrany nezletilých před nevhodným obsahem. Pod záštitou této rétoriky tak nebyly cenzurou postiženy pouze obscénní a násilné scény, ale také kritická vyobrazení současné reality. Postižen byl například snímek *Píseň zmrtvýchvstání* (Puhwarü norä, 1990), který vyobrazoval krvavé povstání v Kwangdžu, ve kterém jednu z klíčových rolí sehrál právě No.<sup>181</sup>

Válečná tvorba 80. let<sup>182</sup> navazuje na úpadek započatý v minulé dekádě. V důsledku toho se stále více vzdalovala zájmu diváků, stále však v průměru jeden či dva snímky ročně vyšly. Instituce televize si již vydobyla své přední postavení a pozornost diváků byla spíše než na plátne kin upřena k televizním obrazovkám. I stát proto obrátil svou pozornost k tomuto

---

<sup>179</sup> HYOIN, Yi, 2019. *Coevolution of Conventions and Korean New Wave: Korean Cinema in the 1970s and 80s*, str. 82

<sup>180</sup> PARK, Seung Hyun, 2002. *Film Censorship and Political Legitimation in South Korea, 1987-1992*, str. 120-121

<sup>181</sup> *Ibid.*, str. 126-127

<sup>182</sup> Kinematografie 80. let přirozeně přímo i nepřímo reflektuje i vietnamskou válku (1955-1975), během které Korea v rámci mezinárodní koalice podporující Jižní Vietnam v letech 1965 až 1973 poskytovala své vojenské jednotky. V době 80. let vzniklo celkem 7 snímků s tématem války ve Vietnamu. Zájem o ni pravděpodobně rozpoutalo opětovné zahájení nevládních vztahů a vzpomínky na korejskou válku vyvolané hnutím za hledání rozdělených rodin. KIM, Kwön-ho. *Hangukcöndžängjõnghwaüi palččõnkwa tchükcing: Hangukcöndžängesõ petchünamcöndžängkkadži*. (Vývoj a charakteristiky korejsko-válečného filmu: od korejské války po vietnamskou válku). *Hangukdžõndžängkwa čijõkminüi sam* (Korejská válka a život obyvatel regionů), str. 10-12

médiu, které se stalo lidem nejbližší, a proto s narativem korejské války a způsobem, jakým je na ni vzpomínáno, začala manipulovat prostřednictvím televizních filmů a seriálů. Jedním z nejsledovanějších z nich byl militaristický seriál *Vůdci národa* (Pädarü kisu), vyprodukovaný Informační službou ministerstva obrany (kukkahongbowön), nástupnickou institucí Divize informací a vzdělávání ozbrojených sil.<sup>183</sup> Web KFD pod heslem „korejská válka“ eviduje v letech 1980-1989 celkem 45 záznamů (včetně dokumentů, dětských animovaných, televizních a propagačních snímků),<sup>184</sup> Korejský filmový archiv však pouze 15 celovečerních filmů.<sup>185</sup>

Stav válečné kinematografie 80. let, stejně jako filmového průmyslu jako celku, vystihuje ustrnutí zapříčiněné prevalencí námětem neinovativních a formou generických akčních trháků. Zároveň se však objevují i veřejným sentimentem podpořené filmy o rozdělených rodinách a nová generace režisérů do ní přináší snahu o hledání neotřelých možností vyjádření. Opatrně dochází k pokusům o rozbití zavedeného narativu války, i když se zatím nedá říct, že by tato změna byla plně realizována. Takovou transformaci můžeme sledovat až s demokratizačním procesem na konci desetiletí, načež se poté plně projevuje od 90. let.<sup>186</sup>

Na válečné tvorbě 80. let se již zcela dominantně projevují tendence produkovat filmy „zábavné“ a jedním ze dvou hlavních proudů se stala spektakulární akční dramata. Zábavní prvek se ve válečných filmech objevuje již od 60. let, nicméně s přibývajícím časem, který od samotné války uplynul, se do válečné filmové tvorby začal promítat více, aby podpořil její sledovanost a výdělečnost. Popularitu tohoto žánru urychlila i distribuce západních akčních snímků, především úspěšné série *Rambo* (v Koreji uvedeno 1983, 1985 a 1988) či *Komando* (v Koreji uvedeno 1985). Na této vlně se následně svezli i domácí filmaři, kteří začali produkovat korejské remaky – až kopie – těchto západních kasovních trháků. Vznikl tak například snímek *Generál Tokpul* (Tokpulčanggun, 1988) odehrávající se na pozadí korejské války, jehož protagonista přejímá známý charakterový typ nadlidsky silného akčního hrdiny.

Druhým trendem se stala divácky oblíbená dramata o rozdělení země (*pundan tŭrama*), jejichž popularita byla podpořena projektem *Hledání rozdělených rodin* (Isankadžogŭl

---

<sup>183</sup> KIM, Kwön-ho. Hangukčöndžängjõnghwaüi palčönkwa tchükcing: Hangukčöndžängesö petchünamčöndžängkkadži. (Vývoj a charakteristiky korejsko-válečného filmu: od korejské války po vietnamskou válku), str. 10-12

<sup>184</sup> HANGUKJÖNGSANGČARJOWÖN (KOREJSKÝ FILMOVÝ ARCHIV). KMDB Hangukjõnghwadeitchöbeisü (Korejská filmová databáze) [online]. [cit. 2024-03-25]. Dostupné z: <https://www.kmdb.or.kr/main>

<sup>185</sup> KOFA Kchölleksjõn: 6.25čöndžäng palbal 70čünjõn (Kolekce KOFA: 70. výročí korejské války). Hangukjõngsangčarjowön (Korejský filmový archiv) [online]. [cit. 2024-02-25]. Dostupné z: [https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI\\_00000006](https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI_00000006)

<sup>186</sup> KOFA Kchölleksjõn: 6.25čöndžäng palbal 70čünjõn (Kolekce KOFA: 70. výročí korejské války). Hangukjõngsangčarjowön (Korejský filmový archiv) [online]. [cit. 2024-02-25]. Dostupné z: [https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI\\_00000006](https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI_00000006)



čchatsŭmnida) z roku 1983.<sup>187</sup> Tyto snímky postupně tvořily sílící humanistický proud. Jeho vznik byl ovlivněn novou generací režisérů, kteří po roce 1980 vstoupili na scénu, a obdobím markantních společenských změn vyvolaných koncem režimu *jusin*, následným krátkým obdobím Söulského jara a událostmi z 18. května 1980 (povstání v Kwangdžu). Tento proud režisérů byl ochotný se s odstupem potýkat s interpretací válečných následků a zároveň se již objevovaly tendence odmítat nejen státem prosazovaný unifikovaný antikomunistický narativ, ale i směr produkce mainstreamově oblíbených akčních dramát. Jejich tvorba se pomalu začínala obracet k vlastnímu vnímání věci a reflektovala společenské události a nálady. Výsledkem toho jsou pak snímky jako *Zima toho roku byla teplá* (Kŭhŭ kjöurŭn ttattŭthänne, 1984), *Ččakkcho* (Ččakkcho, 1980) či *Vesnice Kilsottŭm* (Kilsottŭm, 1985), poslední dva režírované Im Kwŏn-tchäkem.<sup>188</sup> 80. léta jsou pro tohoto režiséra transformativním obdobím, neboť se poprvé vzdálil od svého dogmatického přístupu sladěného s vládní politikou, který mu v minulé dekádě přinesl tolik úspěchů. Nově se odhodlal prorazit zažitý „rudý stereotyp“ demonizující komunismus a upřednostnil snahu o politické usmíření obou táborů a více protiválečný postoj. V obou zmiňovaných filmech proto prezentuje Severní Koreu ne jako „cizí“, ale jako inherentní součást sebe sama, i když odlišnou (*the other inside the self*).<sup>189</sup> Na humanistické vlně se ve veze i snímek *Poslední svědek* (Čchöhuŭi čŭngin, 1980) vykreslující lidské životy rozvrácené válkou, který zaujímá spíše všeobecně pacifistický postoj kritizující politické ideologie jako celek.<sup>190</sup>

V 80. letech také ve válečných filmech došlo k obnovení specifické zápletky, hojně využívané především v letech padesátých, kterou je záchrana amerického vojáka. Tyto filmy byly produkovány s cílem zdůraznit spojenectví s armádou Spojených států, které bylo po smrti

---

<sup>187</sup> Hledání rozdělených rodin (Isankadžogŭl čchatsŭmnida) byl televizní projekt živých vysílání zaměřených na hledání ztracených členů rodin rozdělených korejskou válkou. Program vysílala televizní stanice KBS (Hangukpangsonkongsa, Korean Broadcasting System) denně od 30. června do 14. září 1983. Projekt hrál důležitou roli ve zvýšení povědomí o tomto společenském problému, což dalo následně vzniknout hnutí jednotlivců i neziskových organizací. V rámci televizního vysílání se podařilo zprostředkovat několik shledání rozdělených rodin a veřejnost v rámci něj mohla šířit své vlastní vzkazy ztraceným příbuzným. Tyto snahy opravdu přinesly pozitivní výsledky v oblasti mezikorejských vztahů a v roce 1985 bylo ve spolupráci se Severní Koreou zprostředkováno několik setkání vzájemných setkání. Cultural Heritage Administration, 2014. The Archives of the KBS Special Live Broadcast “Finding Dispersed Families”. Nomination Form: International Memory of the World Register. Dostupné také z: [https://en.unesco.org/sites/default/files/korea\\_dispersed\\_persons\\_eng.pdf](https://en.unesco.org/sites/default/files/korea_dispersed_persons_eng.pdf)

<sup>188</sup> KIM, Kwŏn-ho. Hangukčöndžängjŏnghwaŭi palččönkwa tchŭkčing: Hangukčöndžängesö petchŭnamčöndžängkkadži. (Vývoj a charakteristiky korejsko-válečného filmu: od korejské války po vietnamskou válku), str. 10-12

<sup>189</sup> MARTIN, Daniel, 2014. South Korean Cinema's Postwar Pain: Gender and National Division in Korean War Films from the 1950s to the 2000s, str. 101

<sup>190</sup> I, Ha-na, 2023. Čöndžäng ihuŭi čöndžäng: pchosŭtchŭnängdžönsidä hanguk čöndžängjŏnghwaŭi kjebowa jongmang. (Válka po válce: genealogie a ambice korejských válečných filmů z období po studené válce). Hanguktŭramahakhö hanguktŭramajöngu (Studie korejského dramatu Asociace korejského dramatu). (71), str. 143

prezidenta Pak Čong-hüiho posíleno. Vznikaly na pokyn vlády, která se aktivně snažila působit na protiamerickou kritiku veřejnosti. Vlny antiamerikanismu korejskou společností začaly otrásat především po událostech z Kwangdžu v roce 1980 v souvislosti se spekulacemi o zapojení americké armády. Státem dotované filmy proto měly naopak zdůrazňovat důležitost korejsko-americké vojenské aliance a udržování dobrých vztahů mezi dvěma zeměmi. Jako dílčí prvek se tento sentiment objevuje např. ve filmech *Letecká jednotka Avengo* (Abengogongsukundan, 1982), *Válka a čest* (Čöndžänggwa mjöngje, 1986), *Modré srdce* (Pülluhatchü, 1987) nebo *Vojáci bez viny* (Čöömnün pjöngsadül, 1989).<sup>191</sup>

Válečné filmy 80. let jsou ve výsledku směsicí generických akčních dramát produkovaných jako čirá divácká zábava a humanistických filmů, které se ohlížejí na dopady války a následného rozdělení na společnost. Ustanovení těchto dvou silných filmových proudů tvoří základ tranzice narativů korejské války do budoucnosti. Silnou pozici těchto žánrů můžeme sledovat i v současné válečné tvorbě.

#### 4.5 90. léta

První polovina 90. let zaznamenala konec starého korejského průmyslu. Překlenovací období vlády No Tchä-ua skončilo v roce 1992 prvními demokratickými prezidentskými volbami, v nichž byl jako teprve druhý civilní prezident v historii Korejské republiky zvolen Kim Jöng-sam. Tento finální krok směrem k demokratické společnosti přinesl významné změny do všech oblastí a filmový průmysl v tom nebyl výjimkou.

Zrušení restrikcí na distribuci zahraničních filmů v roce 1988 přineslo vzrůst počtu vydaných hollywoodských filmů, ovšem na úkor domácí produkce, která v roce 1993 tvořila pouze 15,9 % trhu. Ročně vznikalo pouze kolem 60 korejských snímků a množství produkčních společností kvůli této situaci zkrachovalo.<sup>192</sup> V reakci na to se začaly v médiích objevovat hlasy volající po zachování národní kinematografie a proti globalizaci směřující k přizpůsobení západním hodnotám a vkusu jakožto formě „kulturního imperialismu“.<sup>193</sup> Snaha o obnovu upadající korejské kinematografie byla snahou o znovunaplnění zásadní role, kterou toto

---

<sup>191</sup> I, Ha-na, 2023. Čöndžäng ihuüi čöndžäng: pchosüthchünängdžönsidä hanguk čöndžängjöngghwaüi kjebowa jongmang. (Válka po válce: genealogie a ambice korejských válečných filmů z období po studené válce). Hanguktüramahakhö hanguktüramajöngu (Studie korejského dramatu Asociace korejského dramatu). (71), str. 139

<sup>192</sup> Darcy's Korean Film Page - 1990 to 1995. Koreanfilm.org - Movie reviews, news, actor info and more from Korea [online]. [cit. 2024-07-18]. Dostupné z: <https://www.koreanfilm.org/kfilm90-95.html>

<sup>193</sup> Termín kulturní imperialismus používá při popisu projevů Západem řízené globalizace Hyangjin Lee. Opírá se o Rolanda Robertsona a jeho dílo *Globalization: Social Theory and Global Culture* (1992, London: Sage), ve kterém jsou popsány různé vlny odporu proti západní globalizaci ve světě. LEE, Hyangjin, 2016. The "Division Blockbuster" in South Korea: The Evolution of Cinematic Representations of War and Division. In: BERRY, Michael a Chiho SAWADA, ed. *Divided Lenses: Screen Memories of War in East Asia*, str. 66

hybridní odvětví umění a zábavního průmyslu hraje při formování kolektivní identity, historického vědomí a společenských aspirací, jež s ohledem na kontext procházely významným přerodem. V rámci boji proti záplavě zahraničních filmů začala korejská filmová studia hledat nové zdroje investic a pokoušela se napodobovat styl hollywoodských kasovních trháků (*blockbuster movies*).<sup>194</sup>

Překotně se změnila i samotná struktura filmového průmyslu. Nově v něm začaly jako hlavní sponzoři figurovat tzv. čäboly – korejské průmyslové konglomeráty. Ty postupně začaly transformovat celé uspořádání průmyslu tím, že představily plně integrovaný systém, v němž je financování, produkce i distribuce pod kontrolou jediného soukromého subjektu.<sup>195</sup> Konglomeráty nabízely filmařům možnost velké produkce a zároveň začaly pěstovat vlastní inventář domácích filmových hvězd. To můžeme považovat za znak počínajícího přejímání hollywoodského produkčního stylu. Pro úplnost však dodejme, že státní dotace a podpora z filmového průmyslu nevymizely, nýbrž liberální vláda Kim Tæ-džunga otevřeně podporovala a dotovala domácí kinematografii.<sup>196</sup>

V prosinci roku 1995 byl uveden v platnost Zákon o podpoře filmu (Jõnghwačinhũngbõp), svou formou se však nijak výrazně nelišil od Zákona o filmu (Jõnghwabõp), který měl nahradit a postupně procházel několika úpravami, přičemž největší proběhla v roce 1999. V jejím rámci byly stávající kontrolní systémy označeny za neústavní, a tak vznikla Korejská filmová rada (Jõnghwačinhũngwõnhõ) - nástupnická organizace Korejské společnosti pro podporu filmu (Jõnghwačinhũnggongsa, KSPF) jejíž novou náplní byla tvorba a implementace efektivních podpůrných strategií pro domácí film založených na respektování nezávislosti filmového průmyslu.<sup>197</sup>

Od druhé poloviny dekády je pak možné sledovat pomalý posun ke komerci – tendenci, na základě které dojde ke zrodu současné korejské kinematografie 21. století.<sup>198</sup> V tomto směru

---

<sup>194</sup> Ibid., str. 66

<sup>195</sup> Jako první na scénu filmové produkce vstoupila společnost Samsõng (Samsung), která v roce 1992 stála za po dlouhé době úspěšným domácím snímkem Příběh jednoho manželství (Kjõrhon ijagi). Postupně se produkci filmu začaly věnovat také konglomeráty Tæ-u (Daewoo), SK Group či LG. Tento krok se čäbolům mohl zdát lukrativní především z jejich pozice velkých výrobců videopřehrávačů, pro něž si bylo tímto způsobem možné zajistit odbytiště. PAQUET, Darcy. A Short History of Korean Film [online]. [cit. 2024-02-25]. Dostupné z: <http://koreanfilm.org/history.html>

<sup>196</sup> SUN, Kristen F., 2015. "Breaking the Dam to Reunify our Country": Alternate Histories of the Korean War in Contemporary South Korean Cinema, str. 92-93

<sup>197</sup> KIM, Hyae-joon. A History of Korean Film Policies, str. 355

<sup>198</sup> V roce 1996 vznikl také první korejský Mezinárodní filmový festival v Pusanu zaměřený na asijskou filmovou tvorbu. Sloužil jako významný katalyzátor v procesu vstupu korejské kinematografie na mezinárodní scénu. Nabídl korejské tvorbě platformu k sebe prezentaci a postupně si vydobyl prominentní postavení mezi festivalovými institucemi světa. Darcy's Korean Film Page - 1996. Koreanfilm.org - Movie reviews, news, actor info and more from Korea [online]. [cit. 2024-07-18]. Dostupné z: <https://www.koreanfilm.org/kfilm96.html>

byl pro korejský film přelomový rok 1999, který zaznamenal markantní skok v návštěvnosti korejských snímků. Stěžejní byl hlavně úspěch prototrháku Süri (Swiri, známý i jako Shiri, do korejských kin uveden 17. února 1999, režisér Kang Če-gju), který se okamžitě stal diváckým hitem. Celkem se na něj v roce 1999 a 2000 přišlo do kin podívat na 2 448 399 diváků, čímž byl prolomen kasovní rekord Titaniku a snímek se tak stal nejsledovanějším korejským filmem všech dob. Süri byl první film svého druhu spojující všechny atributy moderní akční hollywoodské produkce se specificky korejskými motivy rozdělení a špionáže, s nimiž operuje na pozadí směsice konvencí několika různých žánrů.<sup>199</sup> Příběh sleduje pátrání jihokorejských agentů po skrývajících se severokorejské špionce, v rámci kterého odhalují spletenec zrad a skrytých úmyslů, což je přiměje přehodnotit vlastní národní identitu a cenu lidského života na úkor politického konfliktu. Film dal vzniknout novému žánru domácích kasovních trháků a stojí za vznikem nového žánru přezdívaného „*division blockbuster*“<sup>200</sup> Vznik tohoto nového proudu byl výsledkem komplikované pozice korejského filmu, který se ocitl na pomezí globalizace a domáckosti (tj. snahou o přitažlivost pro domácí publikum). Důležitými faktory úspěchu v tomto nejednoduchém společenském kontextu byla imitace amerických filmových a produkčních konvencí, stejně tak i značná dávka hybridnosti a inovace se zapojením specifických lokálních motivů. Snímek Süri odrážel atmosféru uvolňování vztahů mezi Severem a Jihem, které na přelomu milénia vyústilo ve Společné prohlášení z 15. června 2000 (Nambuk kongdongsönön), a odrážel nové pozitivně laděné veřejné paradigma spojené s problematikou mezikorejských vztahů. Na tento trend navazuje v novém miléniu postupně několik dalších filmů [např. Společné pohraniční pásmo (Kongdonggjøngbigujök, známý také jako Joint Security Area či JSA, 2000,) nebo Silmido (Silmido, 2003)].<sup>201</sup> Tyto filmy zcela otevřeně reflektují nový dominantní politický diskurz, který přinesla tzv. sluneční politika (hätbjöt čöngčchäk) prezidenta Kim Tä-džunga (1998-2003). Ta si kladla za cíl navázat přátelské vztahy se Severní Koreou s dlouhodobým cílem znovusjednocení. Ve své době se zdála velmi nadějná a v rámci vzájemného dialogu došlo k určitým pozitivním krokům v oblasti ekonomické a kulturní spolupráce.<sup>202</sup> Ke konci dekády díky ní dochází k důležitému obratu ve vnímání Severní Koreje, což ovlivnilo i obraz Severokorejčů v populární kultuře a filmu. Celé

---

<sup>199</sup> Darcy's Korean Film Page - 1999. Koreanfilm.org - Movie reviews, news, actor info and more from Korea [online]. [cit. 2024-07-18]. Dostupné z: <https://www.koreanfilm.org/kfilm99.html>

<sup>200</sup> Korejšťina přejímá tento termín, nahrazuje však anglické slovo pro rozdělení „*division*“ za původní korejské „*pundan*“ – v užívání tedy jako „*pundan püllokpösüthö*“.

<sup>201</sup> LEE, Hyangjin, 2016. The "Division Blockbuster" in South Korea: The Evolution of Cinematic Representations of War and Division. In: BERRY, Michael a Chiho SAWADA, ed. Divided Lenses: Screen Memories of War in East Asia, str. 66-68

<sup>202</sup> HUSARSKI, Roman, 2019. From Villain to Superhero: The Image of the North Korean in Contemporary South Korean Cinema, str. 438

paradigma se tak přesouvá od konceptu „nepřítele“ k pojetí Severokorejců jako bratrů. Severokorejské postavy jsou vykreslovány komplexněji a se snahou o porozumění, zcela zřejmý je obrat od jejich dehumanizace k jejich polidšťování. Tento nacionalistický trend zrcadlící vřelejší a nadějnou atmosféru zcela vytlačil jakékoliv zbytky antikomunismu. Tato tendence se v korejské kinematografii držela i po skončení Kim Tě-džungova prezidentského mandátu a je stále jasně přítomná i v současné tvorbě.<sup>203</sup>

90. léta představují pro reflexe korejské války velmi příznivé období. Atmosféra nově nabyté demokracie a vstup korejské kinematografie na světovou scénu přináší svobodné možnosti pro vyjádření, inovaci a nové přístupy. Válečná tvorba Jižní Koreji se v tomto období soustřeďuje na zažité traumatické zkušenosti a obrací se do pomyslného nitra duše korejského národa – do *hloubky* problému, kde prozkoumává stále bolestivé rány. Toto období svou populární kulturou jasně ilustruje proměnu národní identity a historického vědomí. Prostřednictvím filmů o korejské válce a rozdělení země jako jejího odkazu reflektuje transformaci politicko-ekonomického kontextu země, v rámci něhož dochází k zásadnímu přehodnocování a přeformulování ideologických norem.<sup>204</sup> Obraz korejské války ve filmu vstupuje do éry revizionistických vidění, založených na bezprecedentní tvůrčí volnosti. Množství filmů z toho období bylo natočeno režiséry řadícími se k tzv. „nové vlně“, kteří se ztotožňovali s více levicově orientovaným hnutím *mindžung*, které proklamovalo tezi, že umění by mělo mít důležitou společenskou roli a povinnost. Tito filmaři opouštěli diskurzy bývalých diktatur a kritizovali sílící vliv USA na úkor domáckých tradic.

V rozmezí let 1990 a 1999 je možné na webu KFD vyfiltrovat 16 celovečerních, 1 krátkometrážní a 1 animovaný film s tematikou korejské války.<sup>205</sup>

Prvním počinem éry 90. let byl film Severokorejský voják na Jihu (Nambugun, 1990). Po pětatřiceti letech se zde vracíme k látce opuštěných komunistických partyzánů, na níž byl založen snímek *Pchiagol*.<sup>206</sup> Hlavní postavou filmu je severní novinář, který se zapojí do partyzánské činnosti. V průběhu filmu je odtržen od své jednotky a po dlouhém pronásledování je později zajat armádou Korejské republiky. Finální scéna ukazuje výraz zoufalství protagonisty brodícího se sněhem mezi mrtvými těly svých zmasakrovaných spolubojovníků.

---

<sup>203</sup> Ibid., str. 432

<sup>204</sup> LEE, Hyangjin, 2016. The "Division Blockbuster" in South Korea: The Evolution of Cinematic Representations of War and Division. In: BERRY, Michael a Chiho SAWADA, ed. *Divided Lenses: Screen Memories of War in East Asia*, str. 62

<sup>205</sup> HANGUKJÖNGSANGČARJOWÖN (KOREJSKÝ FILMOVÝ ARCHIV). KMDB Hangukjöngghwadeitchöbeisü (Korejská filmová databáze) [online]. [cit. 2024-03-25]. Dostupné z: <https://www.kmdb.or.kr/main>

<sup>206</sup> MORRIS, Mark, 2010. *Spectacle and Sorrow: The Korean War Film*. In: MARTIN, Daniel a Mark MORRIS, ed. *Discovering Korean Cinema*, str. 42

Filmu *Pchiagol* byla vytýkána absence jihokorejské armády a s tím spojená politická neangažovanost, zde armáda svoji tradiční normativní roli sice plní, filmu se přesto daří jasně útočit na dosavadní antikomunistický narativ korejské války. Narozdíl od snímku *Pchiagol*, do jehož finální scény byl dosazen obraz jihokorejské státní vlajky, na hlavního hrdinu filmu Severokorejský voják na Jihu není taková podmínka pokání a následného znovuzrození v podobě emigrace na Jih uvalena. Snímek na základě osobního příběhu jedince, kterého semlela historie, výsadně prezentuje jeden z vůdčích motivů nově transformovaného pojetí korejské války, a tím je bezvýznamnost a nelogičnost ideologií.<sup>207</sup> Významný je i výběr samotného motivu partyzánů, neboť ten po dlouhou dobu sahal k hranicím limitů povolené umělecké tvorby. Komunističtí partyzáni byli z oficiálních historií vymazáni a jakákoliv jejich reprezentace na filmovém plátně vykazovala rysy jednoho negativního stereotypu. Ten vykresloval postavy krvelačných padouchů, kteří masakrují nevinné vesničany a následně se zbaběle skrývají v horách, či postavy naivních hlupáků, kteří se nechali obalamutit lstivou komunistickou rétorikou. Film však tento narativ rozbíjí a partyzánské postavy zlidšťuje, přičemž dává na odiv i jejich kladné vlastnosti, jako je lidskost prokazovaná vesničanům, kteří se bez vlastního přičinění ocitli uprostřed neustále se měnícího válečného konfliktu.<sup>208</sup>

Partyzáni jsou ústředními postavami i v Im Kwon-tchäkově výpravném snímku *Pohoří Tchäbäk* (*Tchäbäksanmäk*, 1994). Film je zpracováním stejnojmenného románu-řeka o deseti svazcích spisovatele Čo Čöng-näho z roku 1986. I když původní materiál není prvním soucitným vyobrazením partyzánů, dá se považovat za nejvíc ambiciózní pokus o přezkoumání pravo-levého konfliktu, který Koreou zmítal již od konce japonské okupace. Jelikož je film médium svou formou omezené, příběh je v něm radikálně redukován na hlavní události a odvíjí se kolem tří hlavních postav a jejich interakcí: přesvědčeného komunisty, humanisty skeptického vůči politickým ideologiím a zarytého antikomunisty. Film je vůči komunistům shovívavý především proto, že se snaží poukázat na vlivy, pod kterými se tolik lidí ke komunismu obrátilo, nicméně je nijak neidealizuje. Poměrně objektivně prezentuje všechny zainteresované skupiny jako stejně násilné a brutální ve jménu té či oné ideologie. Vina je přičítána extremistickým výkladům ideologií, jež ve výsledku představují nebezpečí pro všechny v podobě nekonečného cyklu vzájemných odplat.<sup>209</sup>

---

<sup>207</sup> LEE, Hana, 2016. Anticommunism in popular culture: the evolution and contestation of "anticommunist films" in South Korea, str. 9

<sup>208</sup> LEE, Hyangjin, 2016. The "Division Blockbuster" in South Korea: The Evolution of Cinematic Representations of War and Division. In: BERRY, Michael a Chiho SAWADA, ed. *Divided Lenses: Screen Memories of War in East Asia*, str. 65

<sup>209</sup> SUH, Ji-moon, 2001. The Korean War in Korean Films. In: WEST, Philip a Ji-moon SUH, ed. *Remembering the "Forgotten War"*, str. 139-143



Hledání viníka se v době 90. let však ubírá i dalším směrem. Množství filmů totiž svoji pozornost také zcela nově obrací ke Spojeným státům a znovu přehodnocuje jejich úlohu v celé věci. V otázce viny tedy všeobecně dochází k obratu směrem ven, k vnějším silám, a kromě samotného konceptu ideologie pak především ke Spojeným státům. Režiséři se nebáli nelichotivých obrazů chování amerických vojáků. Transformace dosavadního povrchního narativu USA jako spojence je tudíž zřejmá.<sup>210</sup> Tomu reprezentativní jsou snímky *Stříbrný hřebec* (Ůnmanŭn odži annŭnda, 1991) a *Krásné časy* (Arŭmdaun sidžŏl, 1998), oba prezentující protagonisty z řad civilistů žijících v tradičních venkovských komunitách. Jejich životy jsou narušeny přítomností Američanů, která má naprosto destruktivní vliv na okolí. Podstatu korejské války v těchto filmech netvoří rovina mezikorejského konfliktu, nýbrž rovina konfliktu mezi korejským lidem a cizí mocností. Rozbíjení obrazu USA jako přátelského spojence v rámci svobodného světa, který byl základní premisou antikomunistické ideologie 50. let je ve válečných filmech 90. let zásadní. Postavy arogantních amerických násilníků pohrdajících korejským lidem reflektují kolaps binární politické logiky a navazují na vzednutí protiamerických nálad v minulé dekádě. Tento posun je také spojený s rostoucím smyslem pro solidaritu založenou na etnické homogenitě Korejského poloostrova, který byl podpořen demokratizačním hnutím a sluneční politikou vítající mírové soužití.<sup>211</sup>

Zmiňovaným reprezentativní příkladem toho obratu je snímek *Stříbrný hřebec* režiséra Čang Kil-sua, který je filmovou adaptací stejnojmenného románu spisovatele An Čöng-hjoa z roku 1990. Jeho protagonistkou je vesnická vdova, matka dvou dětí, která se po znásilnění americkým vojákem obrací kvůli finanční tísní k prostituci. Stane se kvůli tomu terčem vesnických pomluv a je tradičním společenstvím ostrakizována. Pohledem dětského vypravěče – staršího syna – můžeme sledovat proměnu jejího charakteru z asexuální prosté ženy v silně erotickou nevěstku s typicky západními atributy jako jsou líčidla a západní oblečení. Její postava může být alegoricky chápána jako znázornění společensko-politických změn, kterým byla Korea v tomto období podrobena. Symbolizuje korejský přechod z tradiční, konfuciánské, patriarchální kultury na západní kapitalistickou společnost přijímající dobový světový modernismus. Zároveň také nastavuje zrcadlo politické, ekonomické a vojenské podřízenosti Spojeným státům.

---

<sup>210</sup> KOFA Kchŏlleksjŏn: 6.25čŏndžäng palbal 70čunjŏn (Kolekce KOFA: 70. výročí korejské války). Hangukjŏngsangčarjowŏn (Korejský filmový archiv) [online]. [cit. 2024-02-25]. Dostupné z: [https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI\\_00000006](https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI_00000006)

<sup>211</sup> LEE, Hana, 2016. Anticommunism in popular culture: the evolution and contestation of “anticommunist films” in South Korea., str. 9-10

Příchod sil OSN do vesnice jasně narušuje tradiční patriarchální vesnickou komunitu a její pořádky. Vesničané zprvu své „osvoboditele“ vyjdou přivítat, ale poté, co dojde ke znásilnění vdovy, se u nich brzy prohloubí pocity nedůvěry a strachu z cizího. Američtí vojáci jsou vykreslováni především jako sexuální násilníci. Režisér v tomto filmu naprosto převrací hollywoodské vizuální paradigma západního, orientalismem ovlivněného pohledu na Korejce, které vidí pouze jako anonymní, kuriózní, exotické, cizí objekty. „Těmi druhými“, kteří se stávají objektem takového vidění, jsou tentokrát právě Američané. Ti jsou prezentováni očima vesničanů prostřednictvím strachu a odcizení se vůči směšně vypadajícím cizincům s velkými nosy. Film také zřetelně vyobrazuje mezikulturní konflikty vzniklé jazykovou bariérou, které Hollywood ve svých reprezentacích korejské války naprosto ignoruje.

Krásné časy, debutový snímek režiséra I Kwang-moa, vyobrazuje ničivý společenský dopad korejské války sledovaný pohledem dětské postavy. S filmem *Stříbrný hřebec* sdílí mnoho dílčích motivů včetně sexuální viktimizace korejských žen americkými vojáky, traumatizovaných malých chlapců, fokalizace prostřednictvím dětského vypravěče či zhoubný vliv přítomnosti amerického vojenského tábora na život vesničanů.<sup>212</sup>

I když jsou Američané vyobrazováni jasně negativně, ve filmu figurují pouze jako abstraktní entita, jejíž síla je pocíťována pouze nepřímou v rámci dialogů, reakcí postav či mezititulků vložených mezi jednotlivé sekvence.<sup>213</sup> Divákům jsou přístupné pouze následky jejich skutků prezentované v rámci dílčích scén. Postavy jednotlivých vojáků se objevují zřídka, když ano, tak pouze letmo. To může připomínat způsob, jakým byl reprezentován severokorejský nepřítel v korejských válečných povídkách.<sup>214</sup> Vojenský tábor a přítomnost amerických vojsk se nachází především v prostoru mimo plátno, v rámci celého fikčního světa je však všudypřítomnou neviditelnou silou, která stojí nad autoritou tradičních institucí rodiny a školy, což naprosto rozbíjí dosavadní společenské uspořádání.<sup>215</sup>

Sondu do poválečné společnosti a jejich traumat nabízí i snímek *Na ten ostrov chci jet* (Kū sōme kago siptcha, 1993) od režiséra Pak Kwang-sua, který tématem i stylem sdílí některé prvky s výše zmiňovanými filmy. Například opět prozkoumává dopady ideologického sporu (tentokrát na malou ostrovní komunitu) a válku ukazuje také výhradně implicitně, v podobě abstraktní všudypřítomné entity reprezentované vzdálenými zvuky střelby na pevnině. I tento

---

<sup>212</sup> CHUNG, Hye Seung, 2001. *From Saviors to Rapists: G.I.s, Women, and Children in Korean War Films*, str. 106-110

<sup>213</sup> Tyto popisky slouží jako komentář dění na plátně. Zasadují sledované události do historického kontextu země, ale především i do života hlavních postav.

<sup>214</sup> *Obrazu Severokorejců jako nepřátel v korejské válečné literatuře se více věnuje např. Jerome de Wit.*

<sup>215</sup> CHUNG, Hye Seung, 2001. *From Saviors to Rapists: G.I.s, Women, and Children in Korean War Films.*, str. 112



film je literární adaptací stejnojmenného románu spisovatele Im Čchöl-ua, který se opět potýká s motivem rozkladu tradičních komunit jakožto vedlejšího důsledku války. Příběh se zaměřuje na ostrovní rybářskou osadu a traumatický odkaz ideologického konfliktu. Děj začíná synovým pokusem o uložení ostatků otce, který byl z ostrova během války vyhnán. Retrospektivně se pak divák dozvídá, že zmiňovaný otec sehrál centrální roli ve smrti několik dalších ostrovanů. Zajímavý je fakt, že i když vina za válečné hrůzy je opět externalizovaná – tentokrát směrem k ideologii samotné, obrací se i na samotné Korejce coby ne zcela vědomé pachatele a spoluúčastníky ideologického běsnění. To se ukazuje v pro zápletku ústřední sekvenci, kdy jihokorejská vojenská složka sehraje s ostrovany krutou hru, když se prezentuje jako jednotka severokorejská, čímž přinutí nic netušící obyvatele postavit se buď na jednu, nebo na druhou stranu konfliktu. Strhne se zběsilé vzájemné obviňování založené výhradně na osobních sporech. Na tomto základě se ukáže vypočítavá a sobecká nátura ostrovanů, kteří do onoho dne žili v ideologické nevědomosti, nicméně právě ideologii dokázali využít pro osobní mstu založenou na již existujících společenských nešvarech.<sup>216</sup>

Námětem i zpracováním poněkud unikátním, přesto málo známým snímkem, je film *Nestoudní* (Manmubang, 1994), který je považován za vzácný příklad válečné komedie. Jeho příběh sleduje erotické plotky dvojice postarších lidí, kteří se snaží vyhnout armádám obou stran.<sup>217</sup>

V období 90. let je zřejmá absence vyobrazení přímých bojů, která může být spojena se snížením státní finanční podpory na náklady válečné produkce, ale také s jasně humanistickým laděním nového filmového trendu zaměřeného na lidské příběhy a nepřímé dopady války mimo frontu. Bojové snímky zažily revival až v roce 2004 po vydání snímku *Pouta války* (název v českém vydání DVD, doslovný překlad *Vlajka vlaje, Tchägükki hñallimjõ*).<sup>218</sup> S tím je spojena i absence tzv. válečného hrdiny – obrazu heroického mužství a militantní maskulinity, jehož postava byla v minulých desetiletích, především v 60. letech, mytologizována. Válečná tvorba 90. let se opět staví vůči této normě do opozice opačným procesem, který do popředí dává mužské postavy, jež válka mužství a autority naopak zbavila. Mýtus válečného hrdiny se stejně jako otevřené bojiště opět objeví v následující dekádě.<sup>219</sup>

---

<sup>216</sup> JACKSON, Andrew David, 2013. South Korean Films About The Korean War: To The Starry Island and Spring In My Hometown, str. 291-295

<sup>217</sup> MORRIS, Mark, 2010. Spectacle and Sorrow: The Korean War Film. In: MARTIN, Daniel a Mark MORRIS, ed. *Discovering Korean Cinema*, str. 42

<sup>218</sup> LEE, Hana, 2016. Anticommunism in popular culture: the evolution and contestation of “anticommunist films” in South Korea, str. 9

<sup>219</sup> Good Brothers, Model Soldiers: South Korea's Blockbuster War Films in the Post-Korean War Era, 2006. In: KIM-RENAUD, Young-Key, R. Richard GRINKER a Kirk W. LARSEN, ed. *The Sigur Center Asia Papers: The Military and South Korean Society*, str. 30-31

Všechny válečné filmy 90. let se nějakým způsobem vymezují vůči zásadám dosud převládajícího antikomunismu a transformují celý způsob chápání korejské války. Ze žánru, který byl hlavním prostředkem šíření státní ideologické agendy, se stal přední žánr kritiky státem řízeného narativu a dogmatického protiseverokorejského postoje.

#### 4.6 Nové milénium – rok 2000 až současnost

Podoba kinematografie nového milénia je přímo vystavěná na politických, ekonomických a společenských změnách devadesátých let. Je možné ji charakterizovat kolosálním nárůstem objemu domácí tvorby nesoucí se na vlně liberalismu spojeného jak s globalizací, tak sluneční politikou. Film pevně zakotvil v sektoru komerční zábavy, v jehož rámci se vytvořil úspěšný trend historického revizionismu, který se snažil o přepisování narativů bývalých nedemokratických vlád.

V souvislosti se současným stavem korejské kinematografie bývá často užíván termín „Hallyuwood“, se kterým pracuje několik autorů (např. T. Huges, R. Husarski, Chi-Yun Shim a J. Stringer). Theodore Hughes ho vysvětluje jako fúzi korejské vlny *hallju*<sup>220</sup> a Hollywoodu. Podle něj tkvějí prapočátky tohoto spojení v transformativním období devadesátých let a termín chápe jako důležitý nástroj nazírání napojení korejského filmového průmyslu na globální trh i nadnárodní publikum. Zároveň je jeho prostřednictvím možné sledovat mezikulturní cirkulaci obrazů, žánrů a narativních technik, především pak co se týče vztahu korejské kulturní produkce k americkému obsahu. Ten se projevuje nejen v podobě přejímání filmařských technik či způsoby výpravy, ale i v rapidní komercionalizaci jihokorejské kinematografie.<sup>221</sup>

Podobně o této nové podobě populárního korejského filmu přemýšlí i Hyunseon Lee, která ovšem používá označení „jihokorejský blockbuster“<sup>222</sup> a poukazuje na fakt, že „blockbuster“ již není tradičně synonymní s hollywoodským kasovním trhákem, nýbrž ho od konce 90. let můžeme nacházet i v dalších formách světové kinematografie, která využívá podobné narativní a vizuální prostředky. Co však korejský kasovní trháček odlišuje od hollywoodského, je především jeho provázanost s událostmi z korejské historie a snaha o jejich reprodukci. Tento obrat do vlastní minulosti spočívá ve snaze o zajímavá a dramatická témata, která by dokázala upoutat pozornost širokého publika, pročež nová filmová tvorba své narativy

---

<sup>220</sup> Termín používaný k označení tzv. korejské vlny, která odkazuje na globální fenomén šíření jihokorejské kultury, včetně hudby, filmu, televize a módy, do zahraničí.

<sup>221</sup> HUGHES, Theodore, 2011. Planet Hallyuwood: Imaging the Korean War, str. 197-199

<sup>222</sup> Více o jihokorejském blockbustere například v: Youngmin Choi (Postmemory DMZ in South Korean Cinema, 1999-2003), Susie Jie Young Kim (Korea beyond and within the Armistice: Division and the Multiplicities of Time in Postwar Literature and Cinema), Frances Gateward (Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema).

velmi často opírá o stále přítomné rány v podobě odkazu korejské války, rozdělení země a studenoválečného konfliktu. Komerční úspěch těchto filmů tkví nejen ve využití moderních produkčních postupů včetně marketingových strategií a hollywoodské estetiky v podobě speciálních efektů, počítačových animací a velkolepé výpravy, ale i lokální relevantnosti motivů z vlastní historie s návazností na národní vědomí a paměť.<sup>223</sup>

Filmová kolekce Korejského filmového archivu při příležitosti 70. výročí korejské války prezentuje 24 vybraných celovečerních snímků (včetně dokumentárních) vzniklých v letech 2000 až 2018. Přes web Korejské filmové databáze je pak od roku 2019 do současnosti možné dohledat dalších 14 výsledků. Pozoruhodné je, že od roku 2019 nebyl nalezen ani jeden celovečerní film s tematikou korejské války, pouze snímky dokumentárního žánru.<sup>224</sup>

Převládajícím tématem současných korejských válečných blockbustérů je nesmyslnost bratrovražedného konfliktu. Zdůrazňují, že politická ideologie, která staví dva národy do opozice, je pro obyčejné lidi absurdní. Velmi silně přítomný je i apel na tradiční konfuciánský ideál rodiny a bratrství. Téma rozdělených rodin bývá nežádka personifikováno postavami proti sobě bojujících bratrů, jejichž narativ alegorizuje stav samotného korejského národa.<sup>225</sup>

Válečné filmy po novém miléniu neopomíjejí explicitní kritiku jihokorejského státu a nežádka vyobrazují krutosti páchané I Šungmanovou vládou na občanech. To je nejenom výsledkem znovunastolené svobody projevu, ale zřejmá je i návaznost na levicově-nacionální hnutí *mindžung* z 80. a 90. let,<sup>226</sup> také aktivity vlád počátku milénia směřující k řádnému vyšetření kontroverzních historických událostí spáchaných bývalými vládami.<sup>227</sup>

Pomyslný vztyčený ukazováček se tak z větší části obrátil od Severní Koreje pryč a postavy Severokorejců (především řadových vojáků) bývají proto ve válečných filmech většinou vyobrazovány v chápavém světle.<sup>228</sup> Tento posun bývá připisován jak domácím socio-politickým změnám, tak i transformaci světového paradigmatu pramenícího v rozpadu Sovětského svazu. Humanistické vyobrazování severokorejských postav zdůrazňuje frustraci z dění na Korejském poloostrově a přináší možnost vytvořit jakousi alternativní imaginativní

---

<sup>223</sup> LEE, Hyunseon, 2016. The South Korean Blockbuster and a Divided Nation, str. 259-262

<sup>224</sup> HANGUKJŎNGSANGČARJOWŎN (KOREJSKÝ FILMOVÝ ARCHIV). KMDB Hangukjŏnghwadeitchŏbeisŭ (Korejská filmová databáze) [online]. [cit. 2024-03-25]. Dostupné z: <https://www.kmdb.or.kr/main>

<sup>225</sup> LEE, Hyunseon, 2024. Korean War Films: Generational Memory of North Korean Soldiers, Partisans, Brothers and Women. In: LEE, Hyunseon, ed. Korean Film and History, str. 153

<sup>226</sup> HUGHES, Theodore, 2011. Planet Hallyuwood: Imaging the Korean War, str. 206

<sup>227</sup> Za tímto účelem byla v roce 2005 založena Komise pro pravdu a usmíření (Činsil·hwahärül ŭhan kwagŏ sadžŏngni ŭwŏnhŏ).

<sup>228</sup> LEE, Hyunseon, 2016. The South Korean Blockbuster and a Divided Nation, str. 264

fikční realitu v rámci narativního světa, která je nadějnější a oslavuje svoji druhou, válkou ztracenou, půlku. Za názorný příklad takové reimaginace historie je považován např. snímek *Vítejte v Tongmakkolu* (Welkchöm tchu Tongmakkol, 2005).<sup>229</sup> Od roku 2008 se však s nástupem další konzervativní vlády začínají objevovat i filmové reprodukce naopak vyzdvihující konflikt mezi Severní a Jižní Koreou, které nesou protiseverokorejské sentimenty spojené s kritikou předešlých vlád i pokračujících vojenských incidentů a provokací ze strany KLDK.

Evidentní je i oslava korejské maskulinity, která je symbolizována fyzicky atraktivními a silnými těly mužských hrdinů. Korejský válečný blockbuster se od hollywoodského typu odlišuje jedním důležitým prvkem, a to je absence šťastných konců. To zrcadlí ambivalentní povahu korejské a studené války, jejíž odkaz na Korejském poloostrově stále přežívá, neboť nikdy nedošlo k vítězství, tj. šťastnému rozuzlení. Protagonisté jihokorejských filmů jsou proto většinou tragickými postavami, které nezdědka čeká smrt. Jsou to ztracení přátelé, kolegové, členové rodiny či milenci, kteří nadále zůstávají traumatizováni, stejně jako válka zůstává historickým traumatem korejského národa.<sup>230</sup>

Podle Hughese je pak také možné sledovat protichůdné tendence hallyuwoodských válečných filmů: a) konflikt mezi technologií a emocemi a b) konflikt mezi protiválečným žánrem a maskulinní, komerční touhou ukazovat násilí a hrubou akci. Válečné filmy nového typu charakterizuje snahou o vytvoření jakési „techno-intimity“, která je lákavá pro široké publikum a neustále se snaží vyvažovat preciznost technického provedení s dostatečným emocionálním nábojem. Také v nich sleduje simultánní touhu po násilí a zcela protichůdnou touhu ho zavrhnout. Tyto antagonní páky reflektují proces komodifikace obrazu, na němž závisí úspěch korejské populární kultury.<sup>231</sup>

V neposlední řadě je také třeba zmínit fakt, že současné korejské blockbustery, které se dotýkají korejské války a stále aktuálního rozdělení, fungují jako „upomínková místa“ pro uctění památky padlých a hrají proto zásadní roli v generační paměti obecnosti.<sup>232</sup> Díky svobodě projevu a globalizaci je dnes možné k historickým událostem přistupovat z nespočtu perspektiv a tvořit různorodé reprodukce historie i alternativní reality. Ty se sice mohou

---

<sup>229</sup> MARTIN, Daniel, 2014. *South Korean Cinema's Postwar Pain: Gender and National Division in Korean War Films from the 1950s to the 2000s*, str. 104

<sup>230</sup> LEE, Hyunseon, 2016. *The South Korean Blockbuster and a Divided Nation*, str. 264

<sup>231</sup> HUGHES, Theodore, 2011. *Planet Hallyuwood: Imaging the Korean War*, str. 199

<sup>232</sup> LEE, Hyunseon, 2024. *Korean War Films: Generational Memory of North Korean Soldiers, Partisans, Brothers and Women*. In: LEE, Hyunseon, ed. *Korean Film and History*, str. 155

vyhraňovat oproti dosavadním oficiálním státním verzím historie, ale nezřídka se stále podřizují aktuálně proklamované ideopolitické agendě.<sup>233</sup>

Evidentní je silná tendence zdůrazňující potřebu připomínat si historická traumata, hojit je a následně tuto zkušenost předávat mladším generacím. Jasná je tedy spojitost s pojetím postgenerační paměti, která se vztahuje na děti těch, kteří přežili kolektivní trauma. To jim je během dospívání prezentováno a vštěpováno prostřednictvím příběhů a obrazů. Této myšlence formulované Marianne Hirsch je velmi podobný koncept protetické paměti (*prosthetic memory*) Alison Lidsberg, neboť i ta považuje tyto prezentace za dostatečně mocné, aby mohly formovat vlastní, náhradní pojetí vzpomínek.<sup>234</sup> Landsbergová protetickou paměť definuje jako vzpomínky, které nepramení z osobní zkušenosti, nýbrž z prožitku zprostředkovaného živými imaginacemi v médiích. Film v tomto ohledu funguje jako perfektní prostředek, jehož formou je možné tvořit dostatečně relevantní a personalizované reprodukce minulých událostí, které následně mohou publiku sloužit právě jako náhradní vzpomínky.<sup>235</sup> Navazuje tak na známý fenomén cirkulárního procesu přepisování paměti, přičemž ale zdůrazňuje roli nových filmových technologií v jeho zprostředkování. Filmová věda je již dlouho obeznámená s faktem, že vystavení diváka promítanému obsahu přirozeně vyvolává silnou emoční reakci na přesvědčivé vytržení z každodenní reality a ztotožnění se s událostmi a postavami na plátně. Film může za pomoci vizuálních a zvukových podnětů nabídnout tělesný zážitek spojený s emoční i fyziologickou reakcí těla. Ty jsou zcela autonomní a probíhají v tzv. „*transferečním prostoru*“, který je právě tím místem, kde během sledování filmu dochází ke změnám ve vlastním politickém či společenském chápání. Lidsbergová také zastává názor, že tyto vzpomínky se neudržují pouze na individuální úrovni, ale překračují hranici směrem do generační paměti, kde cirkulují jako součást zprostředkované zkušenosti i u jedinců, kteří sami daný snímek neviděli.<sup>236</sup> To se týká především obecnstva z řad generace nepamětníků – dětí, dospívajících a mladých dospělých, kteří tvoří cílovou skupinu korejských válečných blockbusterů.<sup>237</sup>

---

<sup>233</sup> MARTIN, Daniel, 2014. South Korean Cinema's Postwar Pain: Gender and National Division in Korean War Films from the 1950s to the 2000s, str. 108

<sup>234</sup> LEE, Hyunseon, 2024. Korean War Films: Generational Memory of North Korean Soldiers, Partisans, Brothers and Women. In: LEE, Hyunseon, ed. Korean Film and History, str. 152

<sup>235</sup> MARTIN, Daniel, 2014. South Korean Cinema's Postwar Pain: Gender and National Division in Korean War Films from the 1950s to the 2000s, str. 107

<sup>236</sup> KEENE, Judith, 2010. War, Cinema, Prosthetic Memory and Popular Understanding: A Case Study of the Korean War, str. 9-11

<sup>237</sup> MARTIN, Daniel, 2014. South Korean Cinema's Postwar Pain: Gender and National Division in Korean War Films from the 1950s to the 2000s, str. 107

V otázce odkazu korejské války a paměti je nutné upozornit na hlubokou generační propast mezi věkovými skupinami, která je zřetelná v rozdílném hodnocení válečné historie. Podle výsledků pozorování Výzkumného institutu pro sjednocení na Univerzitě Adžu (Adžutchongiljünguso) jsou tyto rozdíly nejmarkantnější mezi generacemi, které vyrůstaly kolem let 1953, 1987 a 2019. První generací jsou přímí pamětníci války a jejích dopadů, druhou generací jsou osoby, které zažily jak militaristickou silně antikomunistickou vládu, tak transformativní období demokratizace, třetí generaci tvoří jednotlivci, jejichž chápání korejské války je od dobového sociopolitického kontextu i od ní samotné nejvíce vzdálené.<sup>238</sup>

Nejmladší korejské generaci se dostalo liberálnějšího vzdělání za civilních vlád a o ideopolitické konflikty se zajímá podstatně méně. Podle průzkumu z roku 2020 k 70. výročí korejské války pouze 1 ze 7 studentů ve věku 10-19 let dokázal správně určit rok, kdy válka propukla. V porovnání s tím, že 64,3 % jedinců ve věku 19-79 let dokázalo na tuto otázku odpovědět správně, se jasně ukazuje, že nejmladší generace má o válce mnohem nižší povědomí. Podle výsledků z rozhovorů těchto ohniskových skupin (*focus group interviews*) bylo zjištěno, že mladým lidem chybí komplexnější porozumění pozadí a příčin a konflikt si zjednodušeně interpretují na rovině „náhlé invaze ze strany Severní Koreje“. S jedinci ze starších generací se taktéž rozchází ve vnímání Severní Koreje, která pro ně představuje samostatný národ s odlišným vojenským, ekonomickým a politickým systémem, spíše než sesterskou zemi. Jisté proto je, že mladá generace nepovažuje opětovné sjednocení za prioritu, neboť na rozdíl od starších jedinců k ní nemá žádné osobní vazby. To v kombinaci s faktem, že tato generace vyrostla mimo antikomunistické paradigma, vysvětluje pozitivnější či alespoň neutrálnější postoj ke KLDK.<sup>239</sup>

Chápání korejské války je u této generace fragmentované a limitované, neboť je založeno především na sekundárních zdrojích informací, jako jsou školní učebnice, ale i populární kultura.<sup>240</sup> Ta se s přihlédnutím na to, že současné korejské učebnice věnují korejské válce v porovnání s minulostí méně obsahu, stává důležitým prostředkem jakéhosi alternativního vzdělávání a přispívá k tvoření názorových hodnot u cílové populace. Většina

---

<sup>238</sup> KOH, Dong-Yeon, 2023. The Korean War and Postmemory Generation: Contemporary Korean Arts and Films, str. 1-2

<sup>239</sup> I, Čchöl-džä, Jong-han PAK a Kün-pchjōng I. "6.25 čöndžäng irōnan hānūn 1950njōn" 10tä 7mjōngdžung 1mjōngman mačchwōtta (Pouze 1 ze 7 studentů ve věku 10-19 správně označilo rok vypuknutí Korejské války za rok 1950). THE JOONGANG. [online]. [cit. 2024-05-08]. Dostupné z: <https://www.joongang.co.kr/article/23808929>

<sup>240</sup> KOH, Dong-Yeon, 2023. The Korean War and Postmemory Generation: Contemporary Korean Arts and Films, str. 1-2

účastníků šetření se však shodla na nutnosti komemorace korejské války, což je další sféra, do které populární kultura zasahuje.<sup>241</sup>

Film – jedno z nejrozšířenějších masových médií 21. století – je ideálním nástrojem, jak shromážďovat, uchovávat a uctívat dosud nezapsanou historii a nezhojené šrámy. Slouží jako archiv historických narativů, který traumata historizuje, a tím udržuje kolektivní válečnou paměť a válečný mýtus při životě. Jihokorejské blockbustery perfektně kombinují tuto úlohu za pomoci emočního „vykořisťování“ lokálních historických traumat a kapitalistické globální orientace projevující se v jejich vizuální podobě a marketingu. Velmi snadno tak mohou fungovat jako součást vlastní nacionalistické agendy a manipulovat s pamětí národa.<sup>242</sup>

Důležitosti vztahu současných historických korejských filmů s populární pamětí si všímá i Daniel Martin, který ve svém výzkumu reprezentace korejské války a rozdělení Koreje ve filmu prezentuje právě pojetí protetické paměti A. Landsberg. Martin na toto upozorňuje ve spojitosti s několika filmy, především pak ale zmiňuje snímek Pouta války, v němž jsou události zasazeny do vzpomínek dědečka, vedle něhož figuruje jeho vnučka, která je katalyzátorem procesu léčení rodinného traumatu. Film korejskou válku úspěšně napojuje na současnost, čímž zachovává její relevanci a prostřednictvím mladší postavy ve věku cílového publika působí na formování národního vědomí, přičemž má u mladých vyzdvihnout důležitost připomínání a uctění válečného odkazu.<sup>243</sup>

We Jung Yi upozorňuje na důležitost kontextu, ve kterém blockbuster jihokorejského typu a jeho vzpomínkové funkce vznikly. Ten podle ní vzniká vlivem Sluneční politiky a liberálních režimů prezidentů Kim Tä-džunga (1998-2003) a No Mu-hjõna (2003-2008), které sponzorovaly snahy o revizi národní historie a napravení minulých křivd, ale zasahovaly i do procesu globalizace a s ní spojeného věku kapitalizace a komercializace. Společně s fenoménem hallju tato doba vytvořila velice příznivé podmínky pro prostředky tzv. soft power, které vyzdvihuje důležitost šíření diplomacie, informací a kultury v novém tisíciletí. Na tomto pozadí se pak jihokorejský blockbuster objevil nejen jako prostředek národního soupeření s hollywoodskou tvorbou s cílem podkopat kulturní hegemonii USA v regionu, ale i jako oblíbená platforma pro vzpomínání a reimaginaci minulých událostí pro domácí i zahraniční publikum.

---

<sup>241</sup> I, Čchõl-džä, Jong-han PAK a Kün-pehjøng I. "6.25 čõndžäng irõnan hãnün 1950njõn" 10tä 7mjõngdžung 1mjõngman mačchwõtta (Pouze 1 ze 7 studentů ve věku 10-19 správně označilo rok vypuknutí korejské války za rok 1950). THE JOONGANG. [online]. [cit. 2024-05-08]. Dostupné z: <https://www.joongang.co.kr/article/23808929>

<sup>242</sup> LEE, Hyunseon, 2016. The South Korean Blockbuster and a Divided Nation, str. 264

<sup>243</sup> MARTIN, Daniel, 2014. South Korean Cinema's Postwar Pain: Gender and National Division in Korean War Films from the 1950s to the 2000s, str. 107

Tyto snímky vidí Yi jako místa ukládání paměti, ze kterých jsou vzpomínky transgeneračně a nadnárodně redistribuovány mezi příslušníky poválečné generace. Prostřednictvím náhradních svědků v podobě postav je obecnstvu umožněno potřebné truchlení, což považuje za ústřední úlohu válečného blockbustera. Upozorňuje však na důležitý fakt, že u publika dochází k truchlení neplnohodnotnému, neboť jednak s ohledem na stále trvajícím rozdělení zemí nemůže být úplné, a druhak k němu kvůli spektakulární vizualizaci dochází za podmínek, ve kterých je publiku umožněno se od nepřímo zprostředkovaného dění kdykoliv distancovat do bezpečné vzdálenosti.<sup>244</sup> Poznává tedy, že filmový průmysl kapitalizuje na touze po historické kontinuitě a dědictví nenaplněného truchlení prostřednictvím bezpečného zprostředkování svědectví publiku lačném po niterním spojení minulosti se současností.<sup>245</sup>

We Jung Yi klade také důraz na tvůrce těchto filmů, režiséry tzv. nové vlny, také označované za generaci 386.<sup>246</sup> Vyzdvihuje právě jejich vidění války, které samo o sobě již není přímo zažité, ale převzaté ze zkušenosti rodičů a prarodičů, je jádrem současného obrazu prezentovaného publiku. Upozorňuje tedy na vícevrstevný charakter přenosu paměti, která je postupem času regenerována.<sup>247</sup> Tyto reprezentace války se tedy snaží odhalit buďto vnějšími okolnostmi či vnitrotátními institucemi potlačenou či zapomenutou historii a stojí proti oficiální perspektivě minulosti. Koh Dong-Yeon v tomto ohledu upozorňuje na důležitý problém a tím je proces aktivního „zapomínání“, který je přirozeným produktem snahy o komemoraci určitých částí historie. Oficiální jihokorejský historický narativ je a byl konstruován a propagován v učebnicích, památnících, populární kultuře a pomocí kulturní politiky a je neoddělitelně propojený s duálním procesem připomínání a zapomínání ve jménu buďto antikomunistické ideologie nebo mírového soužití s KLR.<sup>248</sup> To ještě jednou dokazuje nepominutelný vliv politiky na obraz korejské války a připomíná nám fakt, že reprodukce na tomto základě vzniklé se fundamentálně liší od historické reality.

Pro úplnost dodejme také, že ve tvorbě a udržování tohoto druhu paměti na korejskou válku nehrají důležitou roli pouze snímky filmové fikce, ale jaksi v opozici k nim stojí mnohdy autobiografické snímky dokumentární, které se nezdá soustřeďují na ženské příběhy, v mainstreamové tvorbě často opomíjené. Ty se tak snaží o převrácení hierarchie mezi oficiálními

---

<sup>244</sup> YI, We Jung, 2018. *The Pleasure of Mourning: Korean War Blockbusters in Post-Cold War South Korea, 1998-2008*, str. 119-125

<sup>245</sup> *Ibid.*, str. 139

<sup>246</sup> Třicátníci narození v 60. letech, kteří dospívali v době bojů za demokratizaci v 80. letech.

<sup>247</sup> YI, We Jung, 2018. *The Pleasure of Mourning: Korean War Blockbusters in Post-Cold War South Korea, 1998-2008*, str. 119-125

<sup>248</sup> KOH, Dong-Yeon, 2023. *The Korean War and Postmemory Generation: Contemporary Korean Arts and Films*, str. 3



historickými narativy a osobní paměti prostřednictvím prezentace jakési „proti-paměti“, která do určité míry napadá formu a obsah normy kolektivního vnímání.<sup>249</sup>

Za klíčový snímek, který do budoucna určil podobu nového typu korejského válečného filmu, je považován film *Pouta války*, který se svou rekordní návštěvností přes 11 milionů diváků zapsal mezi největší korejské kasovní úspěchy. Zatímco formálně přináší značné množství nových moderních atributů, projevují se v něm antagonické proudy zobrazení maskulinity a melodramatu, jak již bylo k vidění v 60. letech. Je to snímek protiválečný, ale současně vede diváka k určitému potěšení ze sledování násilných výjevů a akce.<sup>250</sup> Ukazuje hrůzy války a násilí způsobené moderními zbraněmi, ale zároveň si film libuje v hypermaskulinní a bojově zdatné postavě staršího z bratrů Čin-tchäa.<sup>251</sup>

S Hollywoodem film spojuje hlavně jeho technicky zdařilá podoba využívající nové možnosti natáčení za pomoci speciálních efektů, nicméně se jí snaží využívat způsobem, který by umožnil cítit intimní emoční spojení s děním na plátně. Výsledkem je jakási sentimentální maskulinita nahlížející na válečné technologie s hrůzou a úžasem zároveň.<sup>252</sup> Film ukazuje spektakulární obrazy bojů a vojenské mašinérie. Díky těmto a mnoha dalším formálním a technologickým podobnostem (např. použití mobilní kamery) bývá film často označován za korejskou odpověď na film Stevena Spielberga *Zachraňte vojína Ryana* (*Saving Private Ryan*, 1998). Svým vizuálním jazykem, který si vypůjčuje žánrové a stylistické konvence ze Západu, je film *Pouta války* ideálním příkladem transnárodního a transkulturního korejského blockbustera.<sup>253</sup>

Stejně jako mnohá další vyobrazení korejské války je tento konflikt alegorizován na pozadí postav dvou bratrů bojujících proti sobě. *Pouta války* však nezkoumají každou ze stran konfliktu zvlášť, nýbrž se staví proti oběma – jak antikomunistickému jihokorejskému státu, tak levicové ideologii Severu. Tradiční struktura bratrovražedné války, kdy proti sobě bojují příslušníci stejného etnika, se zde rozpadá. Opozici tvoří bratrská linie proti státu a ideologii.<sup>254</sup> Děj sleduje příběh dvou bratrů, kteří byli odvedeni do armády zcela proti své vůli, přičemž starší bratr Čin-tä se ve snaze ochránit mladšího Čin-söka snaží za každou cenu získat ocenění za vojenské zásluhy a privilegia s ním spojené, což ústí v množství nerozvážných, avšak

---

<sup>249</sup> LEE, Hyunseon, 2024. Korean War Films: Generational Memory of North Korean Soldiers, Partisans, Brothers and Women. In: LEE, Hyunseon, ed. *Korean Film and History*, str. 155

<sup>250</sup> HUGHES, Theodore, 2011. *Planet Hallyuwood: Imaging the Korean War*, str. 203

<sup>251</sup> Stejně kontradikce si však všímají i např. Danial Martin či Mark Morris.

<sup>252</sup> *Ibid.*, str. 205-206

<sup>253</sup> LEE, Hyunseon, 2016. *The South Korean Blockbuster and a Divided Nation*, str. 262

<sup>254</sup> HUGHES, Theodore, 2011. *Planet Hallyuwood: Imaging the Korean War*, str. 206

heroických scén. Jeho motivace je však prostá patriotismu a je řízena pouze bratrskou láskou.<sup>255</sup> Stejně tak motivací staršího bratra k odchodu na Sever není boj za revoluci, nýbrž pocit zrady jihokorejským státem pramenící v domněnce, že byl jeho mladší bratr zabít vojáky Korejské armády. Volba strany konfliktu je tudíž podmíněna rodinnými vazbami.<sup>256</sup>

Zaměření na konfuciánský ideál rodiny, především motiv bratrství, splňuje druhou podmínku korejského blockbustera, kterou je apel na emoce domácího publika. Ideál bratrství je stále pro korejskou kulturu i společnost esenciální a ve filmu se projevuje v opakujících se motivech válčících bratrů či přátel. Narativ snímku začíná rozbitím vzájemných pout, které je nutné opravit. Rozdělená rodina tak představuje alegorii korejského národa, jehož rozdělení je prezentováno jako tragické a absurdní.<sup>257</sup> Nejen, že film kritizuje nelogičnost ideologické války jako takové, ale explicitně ukazuje i krutosti páchané Jižní Koreou v podobě scén zobrazujících surové zatýkání, výslechy a popravy domnělých komunistů, nedobrovolné konskripce či nucené papouškování státních antikomunistických hesel.<sup>258</sup> To vysvětluje absenci Američanů a amerických vojsk, které se v celém snímku ani jednou neobjeví.<sup>259</sup>

Hughes ve své analýze přináší zajímavý poznatek ohledně narativní struktury filmu, kterou považuje za identickou s filmem Jamese Camerona *Titanic* (*Titanic*, 1997). Upozorňuje na to, že oba filmy jsou rámovány snahou o vyzvednutí historických artefaktů, která je umožněna novými technologiemi. V obou filmech figuruje starší vypravěč a jeho vnouče, přičemž narativ je vyprávěn retrospektivně a odkrývá příběh lásky (romantické či bratrské).<sup>260</sup> Postava Čin-sökovy vnučky, která je společně s ním přítomna odkrývá Čin-täových ostatků, je ústřední pro úspěšné vytvoření spojení s mladším publikem, neboť jejím prostřednictvím dochází ke ztotožnění se s historizovaným traumatem. Z retrospektivního vyprávění se do současnosti film vrací zdařilým plynulým přechodem z obrazu Čin-täova mrtvého těla na bojišti do obrazu jeho odkrytých ostatků v současnosti, čímž je podtržen stále relevantní odkaz války.<sup>261</sup> Snímek prezentuje nejenom napjatý vztah mezi člověkem a válečnými technologiemi, ale potýká se s tématem afektivní historie a traumatu. Prostřednictvím protagonisty-vypravěče je jeho emoční paměť/vzpomínka znovu odkryta a přivedena k životu, přičemž ji nyní sdílí i

---

<sup>255</sup> MARTIN, Daniel, 2014. *South Korean Cinema's Postwar Pain: Gender and National Division in Korean War Films from the 1950s to the 2000s*, str. 106

<sup>256</sup> HUGHES, Theodore, 2011. *Planet Hallyuwood: Imaging the Korean War*, str. 206

<sup>257</sup> LEE, Hyunseon, 2016. *The South Korean Blockbuster and a Divided Nation*, str. 263

<sup>258</sup> HUGHES, Theodore, 2011. *Planet Hallyuwood: Imaging the Korean War*, str. 206

<sup>259</sup> MARTIN, Daniel, 2014. *South Korean Cinema's Postwar Pain: Gender and National Division in Korean War Films from the 1950s to the 2000s*, str. 106

<sup>260</sup> HUGHES, Theodore, 2011. *Planet Hallyuwood: Imaging the Korean War*, str. 203

<sup>261</sup> MARTIN, Daniel, 2014. *South Korean Cinema's Postwar Pain: Gender and National Division in Korean War Films from the 1950s to the 2000s*, str. 106-107

publikum.<sup>262</sup> Na funkci filmu v rámci obecné paměti poukazuje kromě jiných i Hyunseon Lee, která film považuje za druh historického archivu, který má být použit k připomenutí a překonání jizev z minulosti. Zatímco publikum pozitivně vnímá vizuálně atraktivní zpracování, film ho provází vcelku bolestivým procesem připomínání minulosti. V jeho rámci má na úrovni objevujících se postav a jejich dílčích příběhů u diváka docházet k vědomé humanizaci Severokorejců a navázání na zpřetrhané bratrské vazby na základně podobné traumatické zkušenosti. Dochází tak k transformaci toho, co publikum považuje za poválečnou paměť.<sup>263</sup>

Na podobné vlně, i když z opačného úhlu, se nese snímek *Vítejte v Tongmakkolu*. Film prezentuje vcelku pozitivní vyobrazení severokorejských vojáků, a především jejich charakterových nuancí, přičemž ani jedna strana není nijak generalizována či plně zprošťována viny. Snímek v rámci svého fikčního světa vytváří jakousi snovou utopii, ve které jsou vojáci z obou stran sjednoceni v idylickém předmoderním útočišti v podobě vesnice Tongmakkol. Ta se zdá být vytržená z reálného časoprostoru snímku a zdánlivě se nachází někde v alternativní realitě. Příběh sleduje skupinu tvořenou jihokorejskými a severokorejskými vojáky, která se dostane do zapadlé vesnice Tongmakkol, kde se setkává se zraněným americkým pilotem, o kterého se starají místní vesničané.

Stejně již zmiňovaná *Pouta války* má film silné protiválečné sdělení, opouští však úplně žánrové konvence válečného filmu i blockbustera a tvoří tak vcelku unikátní reprodukci války. Díky svým odlehčeným scénám, veselému hudebnímu podkresu a zářivým barvám je film *Vítejte v Tongmakkolu* považován za ojedinělou válečnou komedii, zároveň se film plně odvrátil od akční spektakularity a grandiózních bojových scén, přičemž spoléhá spíše na zasazení mimo bojiště a vnitřní vývoj postav. Ostře také kritizuje nasazení amerických vojsk, které film jasně viní za zničení nadějí na dosažení míru. Protiamerický postoj se zrcadlí i v kontrastním vizuálu, který ve scénách s americkými postavami potěmní a je doprovázen zlověstnou hudbou. Antiamerická nálada reflektuje dobový kontext, ve kterém docházelo k postupnému odtajňování materiálů amerického letectva, dokumentující bombové útoky na korejské civilní cíle.

Film v rámci svojí alternativní reality prezentuje množství alegorií, přičemž idylická vesnice Tongmakkol figuruje jako metafora mírového sjednocení. Dílčí motivy vzájemných neshod a následných negativních dopadů na vesničany fungují jako metafora pro skutečnou válečnou agresi a újmu, kterou způsobuje civilnímu obyvatelstvu. Dětsky nevinní a naivní vesničané symbolizují celý korejský národ. Děj ve finále graduje společnou obětí všech vojáků,

---

<sup>262</sup> HUGHES, Theodore, 2011. *Planet Hallyuwood: Imaging the Korean War*, str. 204

<sup>263</sup> LEE, Hyunseon, 2016. *The South Korean Blockbuster and a Divided Nation*, str. 263

kteří vlastními těly vytvořili alternativní cíl plánovanému americkému bombovému útoku, aby zachránili obyvatele vesnice, čímž je zdůrazněna potřeba vzájemného usmíření, spolupráce a nalezení společného cíle.<sup>264</sup>

Bezprostřední následky války pak reprodukuje méně známý snímek *Chlapci nepláčou* (Sonjōnūn ulči annūnda, 2008), jehož děj je zasazený do chudinské čtvrti Sōulu roku 1953 z doby těsně po příměří. Film vyobrazuje trh s černým zbožím z amerických základen a pouliční gangy sirotků, jež se kolem něj zdržují.<sup>265</sup>

Rok 2010 představoval velký milník, neboť byl rokem 60. výročí vypuknutí korejské války. Číslo šedesát je ve východoasijských kulturách významné, neboť doba šedesáti let představuje uzavření kosmologického cyklu a tradičně představuje naplněnou délku lidského života. Toto výročí nezůstalo bez povšimnutí ze strany televizních a filmových producentů. Televizní stanice KBS a MBC začaly v červnu 2010 vysílat vlastní výpravná dvacetidílná válečná dramata *Druzi ve zbrani* (Čōnu, KBS) a *Silnice číslo jedna* (Rodū nōmbō wōn, MBC). V témže roce byly uvedeny i dva válečné celovečerní filmy – *Vstříc palbě* (Pchohwa sogūro, 2010) a *Malý rybník* (Čagūn jōnmōt, 2007).

*Vstříc palbě* je přímočarým bojovým snímkem, který nese mnoho společných rysů s již několikrát zmiňovaným filmem *Pouta války*. Kromě hvězdného obsazení (roli hlavního protagonisty ztvárňuje Čchō Sūng-hjōn, známý pod pseudonymem T.O.P, z populární hudební skupiny Big Bang) a plného nasazení moderních filmových technologií včetně CGI, speciální pyrotechniky a kamerových technik (stabilní/roztřesená kamera), se oba dva snímky nesou v duchu uctění památek padlých. Zatímco *Pouta války* toto pojitko tvoří explicitním rámováním narativu do odkrytí pozůstatků padlých vojáků, *Vstříc palbě* imaginativně reprodukuje skutečnou historickou událost, již padne za oběť 71 vojáků z řad studentstva, kteří byli ponecháni napospas v boji o Pusanský perimetr.<sup>266</sup> I když byl filmu vytýkán přílišný melodramatický patos soustředěný na romantizované obrazy maskulinity a oběti mladých chlapců<sup>267</sup> a byl kritiky označován za příliš konzervativní až myšlenkově anachronický, zařadil se mezi kasovní úspěchy, což demonstruje, že studenoválečné paradigma přes veškerý posun stále přetrvává ve vědomí obecnostva. Film korejský konflikt prezentuje na zjednodušené

---

<sup>264</sup> MARTIN, Daniel, 2014. South Korean Cinema's Postwar Pain: Gender and National Division in Korean War Films from the 1950s to the 2000s, str. 104-105

<sup>265</sup> HUGHES, Theodore, 2011. Planet Hallyuwood: Imaging the Korean War, str. 207

<sup>266</sup> MORRIS, Mark, 2010. Spectacle and Sorrow: The Korean War Film. In: MARTIN, Daniel a Mark MORRIS, ed. *Discovering Korean Cinema*, str. 38

<sup>267</sup> KIM, Kyu Hyun, 2014. Sniping at 'History': War Film Conventions and Construction of the 'Enemy' in Two Recent Korean Films, *The Front Line* (2011) and *War of the Arrows* (2011), str. 49

rovině mezi Jižní (oběť) a Severní (agresor) Koreou, které jsou personifikovány ve střetu mezi jihokorejskými studenty a severokorejským generálem Pak Mu-rangem.

Narativ celé války se takovým zjednodušením vrací do doby před devadesátá léta a spíše než novou vlnu připomíná antikomunistické filmy minulosti. Například ve filmu dochází k opětovnému zdůraznění Korejské republiky jako legitimního protějšku KLDR, což evokuje patriotické sentimenty a snahy o legitimizaci nového státu v období poosvobozenického pravo-levého politické boje a filmy z 50. let. Snímek prezentuje válku jasně jako severokorejskou agresivní invazi nepřipraveného Jihu, nicméně více než za antikomunistický se dá považovat za antiseverokorejský. Ve filmu je totiž za absolutní zlo považován vůdce KLDR Kim Ir-sen jakožto individuální subjekt, nikoliv komunistická strana jako celek. Toto vidění války a Severní Koreje reflektuje konzervativní opoziční politiky, kteří se v roce 2008 vrátili k moci. Korejská konzervativní pravice byla hlavním kritikem liberálních vlád předchozích dvou prezidentů a jejich vstřícného přístupu k Severní Koreji.

Zároveň je ještě potřeba doplnit i politický kontext doby, ve které došlo k několika střetům se Severní Koreou, např. námořní incidenty z roku 2002, zastřelení turistů v severokorejském pohoří Kūmgang v roce 2008, potopení lodi Čchōnan v roce 2010 či severokorejské testy jaderných zbraní v letech 2006, 2009 a 2013. Ty byly konzervativním křídlem politické scény interpretovány jako jasné pokusy o ohrožení míru v regionu, což následně posílilo vlastenecké cítění a snahy o utužení základů korejského státu, který má stát Severní Koreji jako silný protipól a Korejskému poloostrovu dominovat.

Tento krok zpátky ve vnímání Severní Koreje je spojený i se změnou, která proběhla v produkcích Hollywoodu poté, co prezident Bush v roce 2002 označil KLDR za jednu ze zemí Osy zla, načež se v amerických filmech začaly objevovat negativní vyobrazení země. S postupem času tento proces opětovného zneprátelešťování začalo přijímat i korejské publikum, až se reprodukce severokorejských autorit jako zákulisních padouchů začaly opět projevovat i v domácí tvorbě, a to konkrétně např. v podobě špionážních dramat Špioni (Kančchōp, 2012), Berlín (Pärüllin, 2013), Tajně, velkolepě (Ŭnmilhage, ũdāhage, 2013) či Absolvent (Tongčchangšang, 2013).<sup>268</sup>

Tato změna narativu opět jasně dokazuje nesmírně silné spojení filmu a politiky.<sup>269</sup> Nicméně je nutné podotknout, že přívětivá vyobrazení Severokorejců z filmů kruhů nevymizela,

---

<sup>268</sup> LEE, Hana, 2016. Anticommunism in popular culture: the evolution and contestation of “anticommunist films” in South Korea, str. 11-12

<sup>269</sup> Důkazem tomu je například i novější snímek Námořní bitva u Jōnpchjōngu (Jōnpchjōnghādžōn, 2015), který reprodukuje boj se severokorejskými silami u námořní hranice ve Žlutém moři v roce 2002. Vládou dotovaný film neskrytě glorifikuje heroické skutky jihokorejských námořníků, a i přes negativní ohlasy filmových kritiků u

pouze začala více odlišovat „obyčejné lidi“ a „autority“. Tyto dva proudy proto mohly existovat vedle sebe a objevovaly se v silnějších a slabších cyklech, jak demonstruje různorodý obsah filmů z následujících let.

Snímek *Malý rybník* stejně jako *Palbě vstříc* reprodukuje skutečnou událost a dotýká se nechvalně známého masakru korejských civilistů americkým letectvem ve vesnici Nogunni. Režisér I Sang-u během přípravy produkce využil vlastní rozhovory s přeživšími i podněty z knihy *The Bridge at No Gun Ri*,<sup>270</sup> která byla v roce 2000 oceněna Pulitzerovou cenou za investigativní novinářinu. Válečných snímků z domácí fronty reflektujících dopad války na civilní obyvatelstvo vzniklo již nespočet, nicméně *Malý rybník* je prvním ztvárněním konkrétní zapomenuté válečné krutosti, která byla navíc spáchána vlastním spojencem. Herecké obsazení opět čítá slavná jména domácího průmyslu včetně Song Kang-hoa, který si již zahrál např. v JSA. Snímek ztvárňuje příběh skupiny běžných farmářů z Nogunri, jež postihne tragický osud, kolektivně se vztahující na zkušenost celého národa.<sup>271</sup> *Malý rybník* se jako nezávislá produkce potýkal s problémy s financováním a obdržel celkem nízký rozpočet, na základě kterého vznikl film realistického rázu s jednoduchou estetikou a výpravou odlišující se od blockbustrového typu. Daniel Martin vyzdvihuje především roli tohoto filmu v posilování kolektivní paměti. Snahu o připomenutí historických křivd a jejich odkazu legitimuje hlavně fakt, že americká vláda události v Nogunni po desetiletí nepřiznávala a celá věc se do kolektivní paměti Američanů nijak nezapsala, protože je nutnost jejího připomínání o to větší. *Malý rybník* se proto řadí k jednomu z nejvíce efektivních v otázce protetické paměti vznikající prostřednictvím filmu.<sup>272</sup>

Na vlně upomínkových sentimentů předchozího roku se nese i film *Přední linie* (Kodžidžön, 2011), který kombinuje oba přístupy mezi spektakulárním válečným filmem a humanistickým rozborem válečného odkazu. Příběh sleduje přátelství jihokorejského a severokorejského vojáka, kteří si přes sporný kus území vyměňují zboží, což později přeroste v přímou komunikaci formou dopisů a fotografií. Z jejich zpráv je jasné pacifické ladění filmu, které označuje za největší zlo samotnou válku a podtrhuje touhu vojáků z obou stran vyhnout

---

obecenstva uspěl. Antiseverokorejský sentiment se však posunul od kritiky Severní Koreje a jejich autorit ke kritice „sluneční politiky“ liberálních prezidentů a jejich podporovatelů. Právě tu prezentuje jako podvratnou a nebezpečnou pro bezpečnost státu. LEE, Hana, 2016. Anticommunism in popular culture: the evolution and contestation of “anticommunist films” in South Korea, str. 15

<sup>270</sup> HANLEY, Charles J. a Martha MENDOZA, 2001. *The Bridge at No Gun Ri*. Henry Holt and Company. ISBN 0-8050-6658-6.

<sup>271</sup> MORRIS, Mark, 2010. *Spectacle and Sorrow: The Korean War Film*. In: MARTIN, Daniel a Mark MORRIS, ed. *Discovering Korean Cinema*, str. 39

<sup>272</sup> MARTIN, Daniel, 2014. *South Korean Cinema's Postwar Pain: Gender and National Division in Korean War Films from the 1950s to the 2000s*, str. 108

se boji ve snaze přežít. Přední linie také přináší nový časový rámeček, kterým je období vyjednávání o příměří v červenci 1953, přičemž je vůči době mezi vzájemnou dohodou a oficiálním podepsáním extrémně kritický. Upozorňuje na krutost a nesmyslnost pokračujících rozkazů k útokům i v situaci, kdy je válka prakticky u konce, což je umocněno tím, že protagonisty na obou stranách konfliktu napříč zdánlivě nadějným vyhlídkám zastihne smrt. Znovu přináší i známý trop ze špiónážních filmů 60. let, jímž je postava chladné severokorejské odstřelovačky. Ten je ale rozbit absencí romance a ideologického vykoupení.<sup>273</sup> Přední linie dekonstruuje studenoválečnou ideologii na základě ironické situace tajných přátel, kteří jsou nuceni proti sobě bojovat. Zpracování v porovnání s jinými snímky z bojiště bagatelizuje voyeuristické potěšení z válečné akce a spíše zdůrazňuje grafický realismus v podobě explozí trhající těla a otevřených ran. Evidentní je tak aspirace být opravdovým protiválečným filmem, který korejskou válku prezentuje jako zhmotnění pekla na zemi.<sup>274</sup>

V roce 2011 vzniklo však také sentimentální odlehčené drama s prvky komedie a romance *Noci s nepřítelem* (Čökkwaui tongčchim, 2011) inspirované formou, kterou přinesl film *Vítejte v Tongmakkolu*, zdůrazňující důležitost míru, svobody a vzájemné spolupráce navzdory ideologickým rozdílům.<sup>275</sup>

Za zmínku určitě stojí i film *Mezinárodní trh* (Kukčesidžang, 2014) - pamětnický epos oslavující „obyčejného otce“ a jeho oběti ve jménu rodiny. Film reprodukuje kapitoly z korejské historie pohledem jednotlivce, tudíž se drží schématu „malý člověk versus proud historie“. Prezentuje afektivní verzi reálných historických událostí od korejské války až po současnost, včetně evakuace Hünngnamu, Korejců jako pracovníků v německých uhelných dolech, vietnamskou válku či projektu Hledání ztracených rodin<sup>276</sup>. Stejně jako v *Poutech války* je retrospektivně konstruovaný příběh rámován a prolínán do současnosti. Film velmi jasně cílí na generaci nepamětníků, u které se snaží vzbudit emocionální reakci a nabízí jí možnost se napojit na národní historii, která je prezentovaná jako zkušenost jakéhokoliv člověka, třeba člena vlastní rodiny. V této úloze figuruje především vyobrazovaná rodina, která se o vypravěče – vlastní rodiče či prarodiče – nezajímá a nezná jejich osobní historii a traumata. To pro diváka představuje důležitou inspiraci a výzvu k zájmu o minulost.<sup>277</sup>

---

<sup>273</sup> Ibid., str. 107-108

<sup>274</sup> KIM, Kyu Hyun, 2014. Sniping at 'History': War Film Conventions and Construction of the 'Enemy' in Two Recent Korean Films, *The Front Line* (2011) and *War of the Arrows* (2011), str. 47-49

<sup>275</sup> LEE, Hyo-won. Sappy drama muddles Korean War comedy. *The Korea Times* [online]. [cit. 2024-05-07]. Dostupné z: [https://www.koreatimes.co.kr/www/news/art/2012/10/141\\_85181.html](https://www.koreatimes.co.kr/www/news/art/2012/10/141_85181.html)

<sup>276</sup> Viz kapitola 5.4 80. léta

<sup>277</sup> *Mezinárodní trh* (Kukčesidžang), Jun Če-gjun, 2014, 126 min

V roce 2015 pak vznikla další válečná komedie, tentokrát akčního rázu, *Západní fronta* (Söbudžönsön) sledující spor jihokorejského a severokorejského vojáka o přísně tajný dokument.<sup>278</sup>

Dvacátého sedmého července 2016, v den připomínající uzavření příměří, byl do kin uveden akční špionážní velkofilm *Vylodění v Inčchönu* (Inčchönsangnjukčakčön). Film je stejně jako první válečný počín režiséra I Čä-hana Palbě vstříc reimaginací skutečných událostí. Svůj děj soustřeďuje na špionážní misi předcházející vylodění sil Spojených národů v Inčchönu. Na filmovém plakátě zaujímá jedno z ústředních míst hollywoodská hvězda Liam Neeson v roli generála MacArthura a také slogan připomínající, že odhadovaná naděje na úspěch celé operace byla 5000:1. Fakt, že jsou tyto dva prvky takto přímočaře prezentovány, demonstruje zaměření filmu na Hollywoodem fascinované publikum a jeho důraz na posílení nacionalistických sentimentů oslavujících padlé hrdiny.<sup>279</sup> I když je snímek vystaven na skutečnosti, v rámci fiktivního světa pozměňuje určité aspekty pro dramatický efekt, např. to, že všichni účastníci výzvědné akce ve filmu obětují život, což se historickými materiály rozchází. I když byl film v kinech nesmírně ziskový, opřela se do něj kritika právě kvůli ultranacionalistickým sentimentům, které neberou v potaz komplexnost historie a zjednodušují ji do černobílého spektra dobrých a zlých postav. Důležitou součástí kritiky byla i glorifikace generála MacArthura jakožto jednodimenzionální kladné postavy – heroického ideálu pravého vojáka – a opomíjela jeho kontroverzní extrémně militaristické názory. Jeho prostřednictvím je personifikován pozitivní obraz USA jako ochránce a spojence jihokorejského národa.<sup>280</sup>

V roce 2017 byl ve filmech toho roku zřetelný (i když zdánlivě mírně ponurý) optimismus reflektující skandály prezidentky Pak Kün-hje, její následné zbavení funkce (*impeachment*) a zvolení nového prezidenta Mun Čä-ina v květnu téhož roku. Jedním z významných filmových trendů v následujících letech bylo navázání na téma mezikorejských vztahů, které přímo odráží Mun Čä-inovo politické klima, které svým smířlivým přístupem k Severní Koreji navazuje na vstřícnou politiku Kim Tä-džunga a No Mu-hjóna. Tento opatrný optimismus byl citelný i ve snímku *Ocelový déšť* (Kangčchölpí, 2017), který svým ambivalentním pojetím mezikorejských vztahů připomínal např. úspěšný snímek JSA ze

---

<sup>278</sup> HANGUKJÖNGSANGČARJOWÖN (KOREJSKÝ FILMOVÝ ARCHIV). Söbudžönsön (*Západní fronta*). Hangukjönghwadeitchöbeisü (Korejská filmová databáze) [online]. [cit. 2024-05-07]. Dostupné z: <https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/14970>

<sup>279</sup> HANGUKJÖNGSANGČARJOWÖN (KOREJSKÝ FILMOVÝ ARCHIV). Inčchönsangnjukčakčön (*Vylodění v Inčchönu*). Hangukjönghwadeitchöbeisü (Korejská filmová databáze) [online]. [cit. 2024-05-07]. Dostupné z: <https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/15318>

<sup>280</sup> CHOI, Chonghyun, 2024. Between Protector and Oppressor: Representation of the United States as a Geopolitical Entity in Korean Blockbuster. In: LEE, Hyunseon, ed. *Korean Film and History*. Routledge, str. 164-165



začátku nového milénia, čímž se stavěl do opozice tematicky podobných filmů jako např. Vylodění v Inčchönu vzniklých za konzervativních éř dvou bývalých hlav státu I Mjöng-baka (2008-2013) a Pak Kün-hje (2013-2017).

I když se však množství filmové produkce zaměřuje na vzájemnou spolupráci, stále ukazuje křehkost a nejistotu mezikorejských vztahů, jejichž vývoj čelí inherentním překážkám. Není v nich již antagonizována Severní Korea, nýbrž je poukazováno na vnitřní rozkol a především vnější vlivy, které mají být zdrojem konfliktu.<sup>281</sup> Příkladem toho je špionážní drama v Čechách uvedené pod festivalovým názvem Špiön, který se vydal na Sever (Kongčak, Manévr, 2018) vyzdvihující důležitost vzájemného dialogu a negativní roli vlastní mocenské agendy,<sup>282</sup> sci-fi akční film Illang (Illang, 2018) či akční snímek Soukromá vojenská společnost: Bunkr (PMC: Tö pöngkchö), jež poukazují na vliv externích mocenských bojů, či antiamerický snímek s válečnou tematikou Děti Swingu (Süwingkidžü, 2018).

Snímek Děti Swingu je filmovou adaptací muzikálu Čang U-sanga, jehož příběh se odehrává v zajateckém táboře pro severokorejské a čínské vojáky na ostrově Ködže v roce 1951. Protagonistu – severokorejského vojáka Ro Ki-sua – ztvárňuje opět domácí hvězda, člen populární jihokorejské skupiny EXO To Kjöng-su. Ve filmu se učí tančit step od amerického důstojníka Jacksona, který je později velitelem tábora pověřen sestavením vánoční besídky s cílem vylepšení veřejné image tábora a americké armády. Kromě oněch dvou pak celá skupina sestává ještě z čínského vojáka a severokorejské dívky, která působí jako tlumočnice.

Estetický styl plný zářivých barev a muzikálových čísel imituje klasický hollywoodský muzikál, nicméně svým finálním vyzněním se přibližuje brutálnímu protiválečnému dramatu. Motivem spolupráce nepřátel v izolovaném prostředí připomíná film Vítejte v Tongmakkolu a idealisticky zdůrazňuje důležitost překlenutí ideologického konfliktu za pomoci hudby, v druhé půlce ale nastane zlověstný zvrat v podobě vzpoury severokorejských vězňů, což vyústí v její krvavé potlačení řízené Američany a smrt hlavních protagonistů. Na povrch tak vyplývá ponurost, která vidí mezikorejské vztahy jako pole, kterému dominují vnější síly, a především Spojené státy. Děti swingu reflektují turbulentní a nepředvídatelný charakter vzájemných vztahů, které do jisté míry stále zůstávají závislé na vnějších faktorech jako je přístup USA i rostoucí vliv Číny. Tento skeptický pohled komentuje sérii vzájemných kol dialogu mezi KILDR, Jižní Koreou a USA, během kterých se postavení Korejské republiky v otázce vztahů v

---

<sup>281</sup> BECHERVEISE, Jason, 2019. Inter-Korean Relations Remain Precarious in A Spy Gone North, Illang: The Wolf Brigade, Swing Kids and Take Point - trends in Korean Cinema in 2018, str. 160-161

<sup>282</sup> Ibid., str. 165-166

regionu ukázalo jako upozaděné. Zasahování vnějších sil není reflektováno pozitivně, což odrážá rostoucí nedůvěru Korejců vůči zahraničním i domácím politikům.<sup>283</sup>

Jedním z posledních celovečerních válečných snímků současnosti je oslavný bojový akční epos Čangsari: Zapomenutí hrdinové (Čangsari: ichjödžin jöngungdöl) z roku 2019, který má být druhým dílem trilogie navazující na snímek Vylodění v Inčchönu z roku 2016.<sup>284</sup> S tím sdílí očividné podobnosti, ať už je to hollywoodská výprava, obsazení americkými i domácími hvězdami (Megan Fox, zpěvák populární skupiny SHINee Čchö Min-ho), inspirace reálnými událostmi či nacionalistický patos. Ten je zřejmý už ze samotného názvu, který působí na emoční paměť. Film zpracovává málo známou bitvu o Severokorejci okupované území Čangsari. Bojová akce, do které bylo nasazeno 700 vojinů z řad studentstva, měla rozptýlit Severokorejce v rámci příprav na stěžejní vylodění v Inčchönu. Ve všech ohledech se drží v rámci moderního akčního válečného blockbustera a bez ohledu na kasovní úspěch ho stihla podobná kritika jako jeho předchůdce Vylodění v Inčchönu či snímek Palbě vstříc, poukazující na přílišnou patetičnost a vykonstruovanost.<sup>285</sup>

Období korejského válečného filmu od roku 2000 do současnosti je ve zkratce možné charakterizovat jeho reflektivní vlastností spojenou se snahou o komemoraci i komerční zisk. Filmy bývají inspirované dosud nezpracovanými tragickými událostmi z historie korejské války a všeobecně se drží mainstreamové formy převzaté z klasického amerického blockbustera, který plně využívá technologický pokrok v oblasti filmové produkce. Zcela zřejmá je také kolísavost mezi Severní Koreu vítajícím obecně lidským postojem a konzervativním nacionalismem, které jsou napojeny na aktuální politické agendy a společenské nálady.

---

<sup>283</sup> Ibid., str. 166-170

<sup>284</sup> The Battle of Jangsari. Hancinema: The Korean Movie & Drama Database [online]. [cit. 2024-05-07]. Dostupné z: [https://www.hancinema.net/korean\\_movie\\_The\\_Battle\\_of\\_Jangsari.php](https://www.hancinema.net/korean_movie_The_Battle_of_Jangsari.php)

<sup>285</sup> YOON, Min-sik. [Herald Review] 'Battle of Jangsari,' average delivery, worthy tribute. The Korean Herald [online]. [cit. 2024-05-07]. Dostupné z: <https://www.koreaherald.com/view.php?ud=20190922000153>

## 5. Metodologie a analýza vybraného korpusu

Následující analýza bude probíhat na korpusu reprezentativních snímků vyobrazujících korejskou válku, jejichž výběr byl velkou měrou inspirován Filmovou kolekcí, kterou k příležitosti 70. výročí korejské války prezentoval Korejský filmový archiv.<sup>286</sup> Předpoklad je takový, že snímky takto označené oficiální institucí byly za „reprezentativní“ označeny pro jejich určité kvality. Pro každou dekádu budou blíže analyzovány 3 až 4 snímky, které jsem si vybrala na základě jejich dostupnosti, stavu diskursu a vlastních předpokladů pro jejich technické či obsahové zpracování.

K analýze využiji základní poznatky filmové vědy a bude se týkat tří hlavních strukturalistických kategorií: stylu, narace a postav. Na tomto základě se pokusím o sestavení inventáře zaběhlých norem a tropů vztahujících se k obrazu korejské války v jihokorejském filmu, jimiž by bylo možné charakterizovat jeho fikční svět.<sup>287</sup>

### 5.1 Styl

Za styl lze podle Kokeše považovat „*systematické a rozpoznatelné užití technických prostředků a estetických postupů filmového média, které chce nějakým způsobem působit na diváka.*“<sup>288</sup> Styl se vždy nějakým způsobem vztahuje k požadavkům daného systému konvencí a upřednostňovaných uměleckých voleb, v jehož rámci vzniká,<sup>289</sup> nemusí tak mít nutně za cíl autenticitu, věrohodnost či realismus.<sup>290</sup> V rámci členění stylu na jeho složky se běžně rozlišuje mizanscéna, práce kamery, střih a zvuk.<sup>291</sup>

Mizanscénou (*mise-en-scène*) se jednoduše rozumí „všechno před kamerou“, tedy celá škála konkrétních prvků tvořících prostředí, kostýmy, rekvizity (souhrnně set design), osvětlení, barvy a postupy práce s nimi. S mizanscénou je pracováno především skrze inscenování figur a jejich pohybu v čase. Jejím prostřednictvím je možné v základech charakterizovat fikční svět především v rámci časového a místního určení, ale také představit protagonisty.<sup>292</sup> Mizanscéna se tedy zaobírá inscenací natáčených událostí, jejich vizuální podobou, estetikou fikčního světa. Řídí také herecký styl, výrazy tváře a make-up. V rámci ní je možné explicitně sledovat

---

<sup>286</sup> KOFA Kchölleksjön: 6.25 čöndžäng palbal 70čünjön (Kolekce KOFA: 70. výročí korejské války). Hangukjöngsangčarjowön (Korejský filmový archiv) [online]. [cit. 2024-02-25]. Dostupné z: [https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI\\_00000006](https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI_00000006)

<sup>287</sup> Ten je definován jako „časoprostor utvářený dílem“, jež v sobě zahrnuje „různé soubory podmínek: podmínky možného, hodnotného, povoleného či vědného, a zároveň představuje tematickou úroveň díla.“ KOKEŠ, Radomír D., 2015. Rozbor filmu, str. 41

<sup>288</sup> Ibid., str. 25

<sup>289</sup> Ibid., str. 27

<sup>290</sup> Ibid., str. 26

<sup>291</sup> Ibid., str. 28

<sup>292</sup> Ibid., str. 28

nejenom co je „zobrazované“ a co je „nezobrazované“, ale především implicitní význam a symbolismus, který se za tímto rozhodnutím skrývá.<sup>293</sup>

Práce kamery (Buckland užívá výrazu sovětského režiséra Sergeje Ejzenštejna *mise-en-shot*)<sup>294</sup> pak rozhoduje o „vlastnostech snímání záběru“, nejde tedy pouze o to, co se natáčí, ale především jakým způsobem je to natáčeno.<sup>295</sup> Jedná se tedy o způsob převedení mizanscény, která vzniká již v předprodukční fázi, do samotného filmu.<sup>296</sup> Filmař v tomto ohledu může činit volby ve třech oblastech: a) fotografický aspekt záběru, tj. ohnisková vzdálenost, použití objektivů, hloubka pole - ostrost b) jeho rámování, tj. pohyb kamery, velikost záběru - velký celek, detail, polocalek, celek, velký detail, americký plán (od kolen nahoru) a úhel záběru (nadhled, podhled) či pozice kamery c) délka záběru.<sup>297</sup> Práce kamery a především rámování patří k nejdůležitějším prvkům stylu, neboť řídí, co je součástí vyobrazovaného a co je naopak součástí mimoobrazového prostoru, a především proč.<sup>298</sup>

Střih (editing) Kokeš zjednodušeně popisuje jako „*koordinaci dvou samostatných záběrů*“. Zatímco z technického hlediska jde čistě o „*spoj mezi dvěma záznamy akce před kamerou*“, může být i promyšlenou součástí umělecké kompozice filmu.<sup>299</sup> Za normativní je považována kontinuální stříhová skladba, která je odvozena především od analytického střihu řízeného pravidlem osy, principem záběru/protizáběru či od dodržování prostorového uspořádání scény.<sup>300</sup> Stříhání dělí natočenou scénu na několik záběrů (fragmentů prostoru a času), cílem kontinuálního střihu je vytvořit koherentní „*jednotu prostoru a času právě z těchto fragmentů*“. <sup>301</sup> Řídí se proto pravidlem, které diváka vždy staví na stejnou stranu scény – do pozice neviditelné čtvrté zdi, je tedy orientován vždy na 180° ose proti linii akce.<sup>302</sup>

Kokeš za poslední součást stylu uvádí zvuk, který dělí na mluvené slovo, hudbu a ruchy. Podotýká jeho důležitou roli v utváření soudržnosti filmu, jako je například jeho funkce ve spojování scén zvukovým můstkem. Upozorňuje však taky na jeho schopnost stát se nástrojem výrazovým ovlivňujícím celkový dojem věrohodnosti dané scény, ale i divácký prožitek.<sup>303</sup> Opomíná však zmínit důležitý aspekt filmového zvuku a to je tzv. diegesis neboli narativní svět,

---

<sup>293</sup> MIN, Hyunjun. *Mise-en-scene. Introduction to Film Art.* Department of Aesthetics. Seoul National University. Seoul, Korea. 18. září 2023. (přednáška)

<sup>294</sup> BUCKLAND, Warren, 2015. *Film Studies: An Introduction*, str. 6

<sup>295</sup> KOKEŠ, Radomír D., 2015. *Rozbor filmu*, str. 29-30

<sup>296</sup> BUCKLAND, Warren, 2015. *Film Studies: An Introduction*, str. 7

<sup>297</sup> KOKEŠ, Radomír D., 2015. *Rozbor filmu*, str. 29-30

<sup>298</sup> *Ibid.*, str. 31

<sup>299</sup> *Ibid.*, str. 31-32

<sup>300</sup> *Ibid.*, str. 32

<sup>301</sup> BUCKLAND, Warren, 2015. *Film Studies: An Introduction*, str. 14

<sup>302</sup> *Ibid.*, str. 14-15

<sup>303</sup> KOKEŠ, Radomír D., 2015. *Rozbor filmu*, str. 38-39

na základě kterého bývá zvuk rozlišován na diegetický (vycházející z narativního světa filmu), např. hlasy postav (interní i externí či zvuky prostředí)<sup>304</sup> a nediegetický (jeho zdroj je mimo fikční svět), např. filmový soundtrack a hudební podkres.<sup>305</sup>

Vlastní analýza bude v otázce stylu zaměřena především na výstavbu mise-en-scene a práci kamery se zaměřením na zvukovou složku filmu.

## 5.2 Narativ a narace

Buckland velmi jednoduše definuje narativ jako „*to, co se stane, nebo je vyobrazeno ve filmu*“, narací pak rozumí „*způsob, jakým je narativ prezentován divákovi*“. Zatímco narativem se myslí akce a události zahrnující postavy, narace popisuje mechanismus, který kontroluje způsob, jakým se divák o těchto akcích, událostech a postavách dozvídá.

Narativ není náhodnou sérií událostí, ale tyto události souvisí jedna s druhou na základě vztahu příčiny a následku. Základní narativní logika je taková, že událost na plátně je způsobena předcházející vyobrazenou událostí, jinými slovy se událost B stane kvůli události A. Mezi vyobrazovaným tedy panuje kauzální vztah. Kauzálním vztahem se potom obvykle řídí i řazení scén a záběrů (shot), avšak ne vždy.<sup>306</sup> I do narativních filmů se totiž běžně vkládají scény a záběry popisné, jejichž cílem je jednoduše popsat prostor, ve kterém se budou události narativu dít.<sup>307</sup>

Narativ bývá strukturován do tří fází: začátek, prostředek a konec nebo podle Tzvetana Todorova na „stav ekvilibria“, „rozrušení tohoto ekvilibria nějakou událostí“ a „úspěšného pokusu o jeho znovunastolení“. Tranzice z jedné fáze do druhé se nazývá „zvratem“, během něhož dochází k zásadním událostem, které zcela změni směr narativu. Podle Todorova není narativ lineární, nýbrž kruhový, ovšem rovnováha znovunastolená na konci děje není identická s tou původní.

Prostřední část narativu je možné charakterizovat jako liminální (přechodovu) fázi, která vyobrazuje události vymykající se běžným společenským jevům, přičemž původní a finální fáze ekvilibria představují zavedenou sociální normalitu.

Kromě zvratu existuje řada dalších nástrojů narativní struktury, např.: expozice, nejistá příčina, překážka, lhůta či dialogový háček.

---

<sup>304</sup> BUCKLAND, Warren, 2015. Film Studies: An Introduction, str. 22

<sup>305</sup> Ibid., str. 21

<sup>306</sup> BUCKLAND, Warren, 2015. Film Studies: An Introduction, str. 31-33

<sup>307</sup> Ibid., str. 36

Expozice doplňuje pozadí postavám a jejich situaci, častým nástrojem k tomu je mluvený komentář neboli voice-over. Překážka či komplikace pak bývá jedním z nejstandardnějších narativních nástrojů, neboť stojí mezi postavami a splněním jejich cíle. Ty mohou být trvalé či pouze dočasné.<sup>308</sup> Nejistá příčina je definována jako „*informace či akce, k jejímuž působení či rozuzlení dojde až později ve filmu*“.<sup>309</sup> Lhůta představuje časový limit uvalený na protagonistu a jeho snahu dosáhnout cíle, a cílem dialogového háčku je vytvořit pojitko mezi dvěma po sobě jdoucími scénami. Postava v dialogu zmíní svůj záměr něco udělat, načež je tuto postavu možné vidět onu akci dělat na začátku další scény.

Většina narativů je lineární a chronologická, neboť prezentují události v pořadí, v jakém se staly, a je dodržena logika akce-reakce. Narace ale může toto lineární pořadí a chronologickou logiku narativu narušit, nejčastěji za pomoci tzv. flashbacků – pohledů do minulosti.<sup>310</sup>

Zřejmé je, že diváci nemají k narativním událostem filmu přímý přístup. Narativ je jim prezentován procesem narace. V rámci narace můžeme odlišit různé způsoby vyprávění, např. všudypřítomnou naraci a omezenou naraci. Omezená narace spojuje reprezentaci narativu pouze s jednou postavou. Divákovi je tedy poskytováno jenom tolik informací, kolik má daná postava, což navozuje pocit záhady či tajemství. Všudypřítomná narace se neváže pouze k jedné postavě, její kamera mezi nimi naopak přeskakuje, tudíž prezentuje divákovi více informací, než má kterákoliv z postav, což vytváří dojem napětí. Kamera se také může odpojit od všech postav, v takovém případě je pak vyprávění plně kontrolováno entitou stojící mimo narativ – režisérem. Určité způsoby narace mohou být typičtější pro určité žánry, nicméně filmy nezdědka kombinují oba přístupy.<sup>311</sup>

Narace může narativ i zcela převrátit a prezentovat události ve zcela opačném pořadí. Tento tzv. „puzzle film“ se pohybuje pozpátku a nutí diváka neustále přerovnávat jednotlivé scény do správného a koherentního pořadí.<sup>312</sup>

Ve vlastní analýze se zaměřuji především na identifikaci vyprávěcích způsobů (narace) a hlavní nástroje narativu – tematické motivy, zápletky a překážky v rámci děje. Kladu si v zásadě dvojí typ otázek: První souvisí s narací, tj. co je tématem vyprávěného příběhu a jaké dílčí zápletky tento příběh posouvají? Druhý se týká fokalizace, tedy čím pohled je reprezentován?

---

<sup>308</sup> Ibid., str. 38-40

<sup>309</sup> Ibid., str. 41

<sup>310</sup> Ibid., str. 41

<sup>311</sup> Ibid., str. 43

<sup>312</sup> Ibid., str. 56

Číma očima nahlížíme na fikční svět? Kdo předává informaci o ději? A jaké k tomu používá nástroje?

### 5.3 Postavy

Jelikož se v širším pojetí literární teorie a naratologie za „text“ může považovat i text filmový, k analýze postav přistoupím z hlediska poznatků vědy literární.

Literární (potažmo filmová) postava je *Lexikonem teorie literatury a kultury* definována jako „postava vyskytující se ve fikcionálních textech, která je lidská nebo se přinejmenším člověku podobá.“<sup>313</sup> Ta získává své stálé vlastnosti použitím různých prostředků charakterizace (např. promluva postavy, u filmu i neverbální prostředky spojené s herectvím či kostýmy). Kategorizace postavy spočívá právě v identifikaci těchto vlastností, na základě kterých je možné odlišit tzv. „charakter či individuum“ a „typ“.<sup>314</sup> Charakter je osobitější, vícedimenzionální postavou, s větším množstvím komplexnějších vlastností, typ je naopak jednodimenzionální entitou, která disponuje poněkud úzkým arzenálem vlastností obecných, avšak nezaměnitelných.<sup>315</sup> Právě tato stabilní propozice dělá z postavy typ.<sup>316</sup>

Jelikož válečný film patří mezi klasické filmové žánry západní kinematografie s vcelku omezeným inventářem motivů a zasazení, i vyskytující se postavy jsou svou rozmanitostí limitované, tudíž v něm předpokládám i výskyt určitých charakterových typů: voják, generál nepřítel, zdravotní sestřička, matka atd. Válečný film v jihokorejském kontextu, především v rámci vyobrazení korejské války, může pro svou specifčnost tyto tradiční typy určitým způsobem obohatit, rozšířit či umožnit výskyt nových osobitějších charakterů.

V následující analýze se tedy snažím o emblematickou redukci, jejímž cílem je ustanovení zplošňujících rysů charakterových typů vyskytujících se napříč korpusem a jeho obecná charakteristika. Cílem je vytvořit inventář válečných postav v korejském filmu, a vývoj typů postav v průběhu dekad. V tomto rámci se pokusím i zachytit případy sekvence, kdy postava ze své propozice vystupuje a určit, zdali je možné v kontextu válečných filmů nalézt osobitá individua.

---

<sup>313</sup> NÜNNING, Ansgar, TRÁVNÍČEK, Jiří a Jiří HOLÝ, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce / osobnosti / základní pojmy*, str. 616

<sup>314</sup> *Ibid.*, str. 616

<sup>315</sup> *Ibid.*, str. 321

<sup>316</sup> *Ibid.*, str. 637

## 6. Analýza

### 6.1 50. léta

Z padesátých let 20. století jsem si pro analýzu vybrala snímky: Kytice třiceti milionů (Samčchönmanüi kkottabal), Sin Kjön-han, 1951;<sup>317</sup> Pchiagol (Pchiagol), I Kang-čchön, 1955<sup>318</sup> a Odražení: Takhle jsme bojovali (Kjökthö: urinün iröhke ssawötta), I Kang-čchön, 1956.<sup>319</sup>

Snímek Kytice třiceti milionů je jedním z mála dochovaných snímků z válečných let a má analýza se opírá o záznam, u kterého se nedochovala zvuková stopa. Vycházím proto hlavně z komentáře poskytnutého Korejským filmovým archivem, který samotnému snímku předchází, a následně o vizuál. Jelikož promluvy postav nejsou k dispozici, analýza je v tomto směru omezená a soustřeďuje se především na viditelné atributy a skutky postav. Ke snímku Pchiagol již vzniklo několik analýz<sup>320</sup> a Korejský filmový archiv zveřejnil i komentovanou verzi tohoto snímku, proto se budu snažit zpracovat především poznatky, na které dosud nebylo ve větší míře upozorněno. Třetí snímek je v rámci zkoumatelnosti standardní a opírám se výhradně o svá vlastní sledování. Zároveň u snímků není možné analyzovat možný barevný symbolismus a plně zkoumat práci se světlem, jelikož jsou černobílé.

### *Styl*

Kytice třiceti milionů je v otázce stylu hned ve své úvodní sekvenci specifická uvedením záběrů z idylického venkova,<sup>321</sup> následným kontrastním střihem do vojenského prostředí<sup>322</sup> a vzápětí střihem na reálné válečné záběry z dobových *newsreelů*.<sup>323</sup> Jako první vidíme obrazy tradiční korejské vesnice – domova, doplněné ukázkou tradičních tanců a hudebních nástrojů, které jsou velmi pravděpodobně v původní verzi obohaceny o folklorní hudební doprovod. To navozuje domáckou a sentimentální náladu. Kontrast se zakládá záběrem na vlající jihokorejskou vlajku, načež přichází montáž scén demonstrujících vojenskou sílu s atributy,

---

<sup>317</sup> Kytice třiceti milionů (Samčchönmanüi kkottabal), Sin Kjön-han, 1951. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=YUwzu9UWSvA&ab\\_channel=%ED%95%9C%EA%B5%AD%EA%B3%A0%EC%A0%84%EC%98%81%ED%99%94KoreanClassicFilm](https://www.youtube.com/watch?v=YUwzu9UWSvA&ab_channel=%ED%95%9C%EA%B5%AD%EA%B3%A0%EC%A0%84%EC%98%81%ED%99%94KoreanClassicFilm)

<sup>318</sup> Pchiagol (Pchiagol), I Kang-čchön, 1955. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=qs6xoW708oM&ab\\_channel=%ED%95%9C%EA%B5%AD%EA%B3%A0%EC%A0%84%EC%98%81%ED%99%94KoreanClassicFilm](https://www.youtube.com/watch?v=qs6xoW708oM&ab_channel=%ED%95%9C%EA%B5%AD%EA%B3%A0%EC%A0%84%EC%98%81%ED%99%94KoreanClassicFilm)

<sup>319</sup> Odražení: Takhle jsme bojovali (Kjökthö: urinün iröhke ssawötta), I Kang-čchön, 1956. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=Pewfjh5G4Ys&ab\\_channel=%ED%95%9C%EA%B5%AD%EA%B3%A0%EC%A0%84%EC%98%81%ED%99%94KoreanClassicFilm](https://www.youtube.com/watch?v=Pewfjh5G4Ys&ab_channel=%ED%95%9C%EA%B5%AD%EA%B3%A0%EC%A0%84%EC%98%81%ED%99%94KoreanClassicFilm)

<sup>320</sup> Snímek se podrobněji zabývá ve svém filmovém výzkumu například Mark Morris či Daniel Martin.

<sup>321</sup> Kytice třiceti milionů (Samčchönmanüi kkottabal), Sin Kjön-han, 1951, [00:05:28]

<sup>322</sup> Kytice třiceti milionů (Samčchönmanüi kkottabal), Sin Kjön-han, 1951, [00:12:06]

<sup>323</sup> Kytice třiceti milionů (Samčchönmanüi kkottabal), Sin Kjön-han, 1951, [00:13:00]



jako jsou vojáci v uniformách, těžká vojenská technika, terénní vozy či děla. Kamera na toto nahlíží z mírného pohledu, což může evokovat dojem dominance. Následují dokumentární dobové záběry přímo z bojiště, kde můžeme vidět vojenské letouny, bojové akce, výbuchy a pálení strel, kombinované se záběry z vlastního natáčení bojových sekvencí s komparzem. Poslední zasazení je kamerou signalizováno ustanovujícím záběrem na nápis „vojenská nemocnice“, jejíž hlavní brána stojí v pozadí.<sup>324</sup> Film využívá množství tzv. close-up záběrů na detail tváří, což považuji za klasický prostředek hollywoodské filmografie sloužící k zdůraznění emocí postavy, dále však má i narativní funkci jako například v případě detailního záběru na dopis,<sup>325</sup> či otáčející se nástěnný kalendář.<sup>326</sup> Objevuje se i detail na fotografii.<sup>327</sup> Mezi 20. a 21. minutou se objevují průstřihy na tančící dívky v bílých šatech kombinované s plynulým pohybem kamery zabírající tváře zraněných pacientů a zdravotního personálu, což opět navozuje kontrast nevinnosti a štěstí předválečné doby se zkázou a dopady války. Vyobrazení zranění ve filmu nejsou nijak explicitní, je možné vidět pouze lehce zakrvácené obvazy.<sup>328</sup> Co se týče retrospektivních sekvencí, vzpomínka na milou je zajímavě uvozena detailem na oči, přičemž se čočka rozostřuje a obraz děvčete se rozděluje na čtyři se točící překrývající se obrazy – to zdařile emuluje formu snu či matné vzpomínky. Formálně je film ukončen dalšími dokumentární záběry z neewsreelů, demonstrující tankovou přehlídku,<sup>329</sup> což podtrhuje konečné militantní ladění filmu, jehož cílem bylo pravděpodobně pozvednout bojovou morálku.

Snímek Pchiagol se v návaznosti na partyzánskou látku kompletně celý odehrává v lesnaté horské krajině, tudíž jsou všechny scény natáčeny venku. Venkovní natáčení s sebou nese množství strastí, kromě komplikovaného terénu například i práci se světlem. Režisér se v tomto směru musel nechat vést přírodním světlem a noční scény jsou proto opravdu tmavé a nijak uměle osvětlené. Ve výsledku ale právě to podporuje realistický dojem simulující vypjatý pocit ze skrývání se před nepřáteli. S krajinou jsou spojeny a skoro neustále přítomny i diegetické zvuky: zpěv ptactva, cvrkot cvrčků, šustění listů atd. Nediagetický hudební podkres se objevuje zpravidla v akčních či emočně vypjatých sekvencích v podobě klasické orchestrové hudby. Pro účely napětí je však např. v sekvenci, kdy se partyzáni plíží v noci do vesnice

---

<sup>324</sup> Kytice třiceti milionů (Samčchönmanüi kkottabal), Sin Kjön-han, 1951, [00:16:30]

<sup>325</sup> Kytice třiceti milionů (Samčchönmanüi kkottabal), Sin Kjön-han, 1951, [00:14:48]

<sup>326</sup> Kytice třiceti milionů (Samčchönmanüi kkottabal), Sin Kjön-han, 1951, [00:27:07]

<sup>327</sup> Kytice třiceti milionů (Samčchönmanüi kkottabal), Sin Kjön-han, 1951, [00:14:48]

<sup>328</sup> Kytice třiceti milionů (Samčchönmanüi kkottabal), Sin Kjön-han, 1951, [00:17:40]

<sup>329</sup> Kytice třiceti milionů (Samčchönmanüi kkottabal), Sin Kjön-han, 1951, [00:47:00]

nediegetický zvuk naprosto opomenut. Potemnělou scénu doprovází pouze zvuky krajiny.<sup>330</sup> Stříhačská konvence detailů na tváře je taktéž přítomna.

Pozoruhodný je ve filmu buddhistický symbolismus v podobě obrazů soch čtyř nebeských strážců ve vstupní bráně do buddhistického kláštera. Ve scéně, kdy v bráně stojí násilnický velitel jednotky, je na postavě jasně zřetelný jakýsi diskomfort, ten je se sochami spojen dynamickými průstřihy na jejich detaily, navíc z pohledu, což zakládá dominanci těchto ochránců a celá scéna je doplněna hlasitou údernou hudbou. V mojí interpretaci toto představuje morální soud nad charakterem velitele.<sup>331</sup>

Nejvíce signifikantní je však rámování finální sekvence filmu, ve které vidíme postavy partyzánky Ä-ran a umírajícího partyzána Čchöl-sua. Postavy se nacházejí uprostřed písčité scenérie, která v kontrastu s lesnatou krajinou celého filmu působí jako zvláštní liminální prostor, vytržený z kontextu fikčního vesmíru. V celém závěru snímku vidíme odcházející postavu Ä-ran, jejíž obraz je překrývaný záběrem na vlající jihokorejskou vlajku, přidaným do filmu cenzory.<sup>332</sup> Jeho cílem, jak je již zmíněno v teoretické části, bylo eliminovat ideologickou ambivalenci a poskytnout postavě komunistické partyzánky jasný charakterový vývoj v podobě „vykoupení se ze svých chyb“, tj. přijetí Jihu. Původní rámování poslední scény mělo nejspíše podpořit interpretaci, ve které Ä-ran osaměle bloudí „zemí nikoho“, což podtrhuje specifické postavení komunistických partyzánů aktivních na Jihu, pro které ani jedna ze zemí neměla legitimní místo.

Bojový snímek Odražení pak svou kompozicí ani mizanscénou není nijak významně specifický, spíše se drží zavedených konvencí bojového filmu. Scény z bojiště jsou doprovázeny diegetickými zvuky výbuchů, střelby a křiku. Vidíme ohně a exploze. Atributy jsou v nich hemžící se vojáci v uniformách, vojenská mašinerie, tanky a střelné zbraně, popřípadě vidíme přímé následky těchto bojů ve formě krajiny poseté mrtvými těly a stoupajícího dýmu. Nediegetický hudební doprovod se bojovými scénami vyhýbá, orchestrální hudba podtrhuje klasicky emočně vypjaté momenty. Poplatné bojovému žánru jsou i záběry detailů na předměty s narativní funkcí, jako jsou mapa<sup>333</sup> či dopis, který opět snímán jakoby přes rameno postavy.<sup>334</sup> Podobně jako snímek Kytice třiceti milionů se v rámci retrospektivní

---

<sup>330</sup> Kytice třiceti milionů (Samčchönmanüi kkottabal), Sin Kjön-han, 1951, [00:30:00]

<sup>331</sup> Pchiagol (Pchiagol), I Kang-čchön, 1955, [00:37:00]

<sup>332</sup> Pchiagol (Pchiagol), I Kang-čchön, 1955, [01:48:13] – [01:48:20]

<sup>333</sup> Odražení: Takhle jsme bojovali (Kjökthö: urinün iröhke ssawötta), I Kang-čchön, 1956, [00:14:40]

<sup>334</sup> Odražení: Takhle jsme bojovali (Kjökthö: urinün iröhke ssawötta), I Kang-čchön, 1956, [00:20:35]

vzpomínky taktéž prezentuje kontrastní rámování bojiště a poklidné vesnice, jejíž atmosféra je podtržena idylickou hudbou.<sup>335</sup>

### *Narativ a narace*

Kytice třiceti milionů prezentuje chronologicky vyprávěný příběh s celkem jednoduchou dějovou linkou: mladý chlapec je vytržen z poklidného vesnického života a odveden na frontu, utrpí zranění, při kterém přijde o oči, které mu následně věnuje vlastní matka. Děj narativu tedy posouvají tři klíčové události: odvod<sup>336</sup>, zranění<sup>337</sup> a oběť matky<sup>338</sup>. Hlavní protagonista je odvodem vytržen z běžného života a uvrhnut do chaosu války, válečné zranění, při kterém přijde o oči, ho pak nechá se pryč od fronty vyrovnávat s válečnou realitou a zvrát přichází v momentě, kdy mu nové oči věnuje matka a u vojáka dojde k utvrzení nutnosti boje. Sekundární je pak třeba i loučení s milou.<sup>339</sup> Do lineárního vyprávění ovšem dvakrát vstupují retrospektivní sekvence vzpomínek. Poprvé, když zraněný hrdina vzpomíná na idylické časy se svou milou<sup>340</sup> a podruhé, když na obrazu problikávají vzpomínky na bojiště.<sup>341</sup> Narace je všudypřítomná a kamera sleduje vícero postav, což u diváka navozuje pocit očekávání a napětí, jelikož se dozvídá více informací, než má k dispozici hlavní protagonista. To je efektivní především, když narativ graduje a divák čeká na moment, kdy hlavní hrdina odhalí pravdu o tom, že mu oči darovala vlastní matka.<sup>342</sup> Tím se příběh navrácí do ekvilibria, které je ale přesně podle teorie T. Todora odlišné od ekvilibria původního. Zajímavým narativním prostředkem je dopis z fronty, který kamera zabírá přes rameno postavy tak, aby do něj mohl nahlédnout také divák,<sup>343</sup> dále se například objevuje otáčející se kalendář, který nejen, že naznačuje plynutí času, ale rovnou nám děj zasazuje do rozmezí od června do srpna roku 1950.<sup>344</sup>

Narativ filmu Pchiagol sleduje skupinu partyzánů odříznutých v jihokorejském pohoří Čiri. Toto prostorové zasazení je nám odhaleno v samotném názvu filmu, neboť Pchiagol odkazuje na reálné údolí v těchto horách, zároveň je záběr na vrcholek Čiri prvním ustanovujícím záběrem filmu. Čas je specifikován dialogem v polovině jedenácté minuty,<sup>345</sup> který odhaluje, že se nacházíme někdy v době kolem uzavření příměří, tedy červenci 1953.

---

<sup>335</sup> Odražení: Takhle jsme bojovali (Kjōkchō: urinūn irōhke ssawōtta), I Kang-čchōn, 1956, [00:21:16]

<sup>336</sup> Kytice třiceti milionů (Samčchōnmanūi kkottabal), Sin Kjōn-han, 1951, [00:06:50]

<sup>337</sup> Kytice třiceti milionů (Samčchōnmanūi kkottabal), Sin Kjōn-han, 1951, [00:17:40]

<sup>338</sup> Kytice třiceti milionů (Samčchōnmanūi kkottabal), Sin Kjōn-han, 1951, [00:40:00]

<sup>339</sup> Kytice třiceti milionů (Samčchōnmanūi kkottabal), Sin Kjōn-han, 1951, [00:11:45]

<sup>340</sup> Kytice třiceti milionů (Samčchōnmanūi kkottabal), Sin Kjōn-han, 1951, [00:22:37]

<sup>341</sup> Kytice třiceti milionů (Samčchōnmanūi kkottabal), Sin Kjōn-han, 1951, [00:42:52]

<sup>342</sup> Kytice třiceti milionů (Samčchōnmanūi kkottabal), Sin Kjōn-han, 1951, [00:45:17]

<sup>343</sup> Kytice třiceti milionů (Samčchōnmanūi kkottabal), Sin Kjōn-han, 1951, [00:14:49]

<sup>344</sup> Kytice třiceti milionů (Samčchōnmanūi kkottabal), Sin Kjōn-han, 1951, [00:27:07]

<sup>345</sup> Pchiagol (Pchiagol), I Kang-čchōn, 1955, [00:11:28]

Vyprávění je opět chronologické a všudypřítomné, nenalzáme však žádný návrat do ekvilibria. Také není možné vybrat specifické narativní motivy, které by příběh posouvaly dál. I když se v něm nachází dílčí mise, slouží pouze jako záminka pro odkrytí vnitřních vztahů a osobních motivací postav, které určují dynamiku skupiny. Sledujeme tedy spíš charakterové projevy jednotlivých protagonistů, jejichž skupina se během společného putování zmenšuje, především kvůli osobním konfliktům. Jediným specifickým motivem je bratrovražda,<sup>346</sup> který je rozvíjen na základě zajetí a následné popravy vesničanů.

Oproti tomu film *Odražení* prezentuje jasnou normativní narativní strukturu, která vyplývá z konvencí bojového válečného žánru. Linku narativu představuje klasický příběh „mužů na misi“, kterou je pokus o opětovné obsazení vrcholku Betty Hill, pročež hrdinové musí překonat variaci překážek typu nečekaný nepřátelský útok, zajetí a záchrana zajatce<sup>347</sup> či úmrtí spolubojovníka.<sup>348</sup> S tím souvisejí dílčí motivy bratrství ve zbrani. V závěru se narativ navrácí do rovnováhy díky úspěšnému splnění mise, na úkor ztracených životů ovšem s o to větším odhodláním do budoucna. Film cílí na oslavu armády a vzpomínku na padlé. Významný je v tomto ohledu nejen samotný podnázev filmu „Takto jsme bojovali“ signalizující snahu o reprodukci živé paměti a zpracování válečné zkušenosti národa, ale i finále, ve kterém jedna z postav promlouvá k padlým: „*Drahé duše, které jste zemřely ve válce, nová zeleň vykvete z krve, kterou jste pro nás prolily.*“<sup>349</sup> Zároveň je i podtržen, fakt, že válka přes dílčí vítězství v bitvě o Betty Hill stále neskončila: „*Musíme vyhrát, dnes, zítra, kdykoliv.*“<sup>350</sup> Ideologický podtext se ve filmu objevuje v promluvách postav, ale není nijak vysvětlen a v porovnání s oslavným charakterem snímku je až sekundární. Časoprostor filmu je možné určit hned v prvních minutách filmu, kdy je k předání této informace použit záběr detailu strategické mapy s ukazovátkem, zároveň je film inspirován skutečnou bitvou a odehrává se proto ve stejné geografické lokaci. Narativ postupuje chronologicky, přičemž se odvíjí na dvou prolínajících se rovinách: dění na bojišti a dění v komunikační stanici. Retrospektivu ve filmu přináší dopis a fotografie coby narativní prostředek, který vyvolává vzpomínkový návrat do minulosti.<sup>351</sup>

---

<sup>346</sup> Pchiagol (Pchiagol), I Kang-čchön, 1955, [00:43:30]

<sup>347</sup> Odražení: Takhle jsme bojovali (Kjöktchö: urinün iröhke ssawötta), I Kang-čchön, 1956, [00:17:00] - [00:17:36]

<sup>348</sup> Odražení: Takhle jsme bojovali (Kjöktchö: urinün iröhke ssawötta), I Kang-čchön, 1956, [00:36:36]

<sup>349</sup> Odražení: Takhle jsme bojovali (Kjöktchö: urinün iröhke ssawötta), I Kang-čchön, 1956, [01:23:52] – [01:24:57]

<sup>350</sup> Odražení: Takhle jsme bojovali (Kjöktchö: urinün iröhke ssawötta), I Kang-čchön, 1956, [01:22:00]

<sup>351</sup> Odražení: Takhle jsme bojovali (Kjöktchö: urinün iröhke ssawötta), I Kang-čchön, 1956, [00:23:21]

## Postavy

Protagonistou Kytice třiceti milionů je, alespoň na první pohled, mladý voják, který utrpí zranění, při kterém přijde o oči. Jelikož k záznamu není k dispozici dialog, charakterní rysy sledují především na základě řeči těla a výrazu tváře. Jelikož mladý muž leží dlouho na lůžku, je možné na základě jeho šubavých pohybů odhadovat nepříliš dobré psychické rozpoložení, pravděpodobně pramenící z beznadějnosti vlastní situace, popřípadě frustrace (ať už z vlastního zmrzačení, či neschopnosti bojovat za vlast). Od 34. minuty můžeme sledovat dlouhý rozhovor s dalším zraněným vojákem, během něhož se drží za ruce. Na základě expresivních výrazů v jejich tvářích a délce rozhovoru odhaduji, že rozhovor je velmi emotivní. Pravděpodobné je, že si dva vojáci navzájem vyjadřují specifickou náklonnost k druhému, ekvivalentní korejskému konceptu „čöng“ a zároveň i hořký smutek a hněv ekvivalentní konceptu „han“. Z výrazů tváře je znatelný pláč.<sup>352</sup> V tento moment působí obě postavy až femininně, nebo alespoň velmi vzdáleně tradičnímu typu maskulinního vojáka. Ke konci filmu ovšem můžeme vidět vojáka odhodlaně salutovat, přičemž se kamera přibližuje na detail úst, které cosi odříkávají, můžeme si domyslet, že nejspíš jakousi vojenskou přísahu či patriotické heslo, slib ochrany, v reakci na ultimátní oběť jeho matky.<sup>353</sup>

Mnohem standardnější prototyp vojáků najdeme ve snímku Odražení, kde postavy představují tradičně maskulinní muže, kteří statečně snášejí boje,<sup>354</sup> následná zranění a nebojí se smrti.<sup>355</sup> Neustále demonstrují vzájemné bratrství, jednotu a loajalitu a ve volném čase mezi sebou vedou lehké rozhovory o ženách a sňatcích při sdílení cigarety.<sup>356</sup> I v nejkrušnějších chvílích demonstrují oddanost a zachovávají si naději, přičemž v závěru filmu se z nich po největších válečných zkouškách stávají sebevědomí a zkušení bojovníci, usmívající se vstříc dalším válečným vítězstvím.<sup>357</sup> I když je jim dopřána chvíle na to lamentovat nad smrtí, velmi brzy je ztráta životů legitimizována, protože „není možné porazit nepřítele bez obětí“.<sup>358</sup> Smrt tedy berou jako čest.

V pozitivním světle je prezentováno i vojenské vedení, které náležitě oceňuje hrdinské skutky a je připraveno poslat řadovým vojákům posily.<sup>359</sup>

---

<sup>352</sup> Kytice třiceti milionů (Samčehönmanüi kkottabal), Sin Kjön-han, 1951, [00:34:47]

<sup>353</sup> Kytice třiceti milionů (Samčehönmanüi kkottabal), Sin Kjön-han, 1951, [00:47:12]

<sup>354</sup> Odražení: Takhle jsme bojovali (Kjökthö: urinün iröhke ssawötta), I Kang-čchön, 1956, [00:25:49]

<sup>355</sup> Odražení: Takhle jsme bojovali (Kjökthö: urinün iröhke ssawötta), I Kang-čchön, 1956, [00:25:42]

<sup>356</sup> Odražení: Takhle jsme bojovali (Kjökthö: urinün iröhke ssawötta), I Kang-čchön, 1956, [00:30:00] – [00:30:39]

<sup>357</sup> Odražení: Takhle jsme bojovali (Kjökthö: urinün iröhke ssawötta), I Kang-čchön, 1956, [01:23:00]

<sup>358</sup> Odražení: Takhle jsme bojovali (Kjökthö: urinün iröhke ssawötta), I Kang-čchön, 1956, [01:21:50]

<sup>359</sup> Odražení: Takhle jsme bojovali (Kjökthö: urinün iröhke ssawötta), I Kang-čchön, 1956, [01:08:00]

I když je hlavní dějová linka filmu *Třicet milionů kytic* soustředěna také na vojáka, opravdovou hlavní hrdinkou narativu je spíše matka, která přinesla ultimátní oběť – vlastní tělo. Její důležitost je podtržena i v samotném komentáři k filmu, podle kterého název filmu *Kytice třiceti milionů* symbolizuje kytice pro třicet milionů korejských matek, které by bez váhání obětovaly vlastní těla pro své syny zavlčené do války. Matka se objevuje v tradičním bílém úboru prostého lidu a je jí přiřazen atribut černých brýlí.<sup>360</sup> Finální scéna, kdy s klidem a silou, i když znatelným smutkem, utěšuje syna, jenž se jí zhroutil do klína, evokuje obrázky Panny Marie. Ideál korejské matky je tedy kontaminován křesťanskou ikonografií. Film kromě jasné oslavy silných korejských vzorových matek apeluje i na nutnost obětovat se tak, jak se vojáci obětují pro „nás“ jakožto korejský lid.

Kromě nich se v něm objevuje i vedlejší postava děvčete, která ovšem nepřesahuje typ ženy jakožto objektu romantického zájmu. Vidíme ji pouze jako ztrápený subjekt, čekající na dopis a návrat milovaného. Jejím smyslem je pouze podtrhnout idylickou minulost plnou míru a lásky, a tragédií války, která roztrhla milenký pár.

Ve filmu dále figurují i postavy lékařů a zdravotních sester s tradičními atributy lékařských plášťů, popřípadě taktéž vojenských uniforem. Ženy v těchto rolích představují krásné a upravené pečovatelky a utěšitelky. Objevuje se i postava bílého Američana, se kterou probíhá jakási krátká telefonická komunikace.<sup>361</sup>

O trochu bližší obraz Američanů se objevuje ve filmu *Odražení*, kde je ke konci k vidění letadlo Spojených národů. I když je tento moment prezentován velmi pozitivně, důležité je upozornit na fakt, že jeho přilet není považován za záchranu, nýbrž za pouhou podporu heroického boje ze strany Jihokorejců. To staví Koreu na úroveň Spojených států a stírá reálné rozdíly dané vojenskou či politickou dominancí v rámci konfliktu. Vztah je tedy prezentován jako čistě rovnocenný a spojenecký.<sup>362</sup>

Citelná je naprostá absence Severokorejců, čínským vojákům je však menší prostor v rámci promluv věnován. Jejich hodnocení je jasně negativní („krutí komouši“)<sup>363</sup> až mírně rasistické (směšně vypadající obličej)<sup>364</sup> a postavy na ně běžně odkazují výrazem „orangkchä twönomdül“ (volně možné přeložit jako „mandžuský bastardi“).<sup>365</sup>

---

<sup>360</sup> *Kytice třiceti milionů* (Samčchönmanüi kkottabal), Sin Kjön-han, 1951, [00:40:00]

<sup>361</sup> *Kytice třiceti milionů* (Samčchönmanüi kkottabal), Sin Kjön-han, 1951, [00:14:03]

<sup>362</sup> *Odražení*: Takhle jsme bojovali (Kjöktchö: urinün iröhke ssawötta), I Kang-čchön, 1956, [01:18:00]

<sup>363</sup> *Odražení*: Takhle jsme bojovali (Kjöktchö: urinün iröhke ssawötta), I Kang-čchön, 1956, [00:02:37]

<sup>364</sup> *Odražení*: Takhle jsme bojovali (Kjöktchö: urinün iröhke ssawötta), I Kang-čchön, 1956, [00:18:25]

<sup>365</sup> *Odražení*: Takhle jsme bojovali (Kjöktchö: urinün iröhke ssawötta), I Kang-čchön, 1956, [00:41:39]

Cizinci se okrajově vyskytují i ve snímku Pchiagol, i když pouze jako zmínka v dialogu (čínští vojáci,<sup>366</sup> Sověti<sup>367</sup>). Jihokorejští (potažmo ani severokorejští) vojáci se ve filmu nevyskytují vůbec, objevují se pouze civilisté z řad obyvatel okolních vesnic. Zaměření tedy plně spočívá ve vyobrazení různorodé skupiny několika partyzánů, jejichž obrazy jsou plastické a oproti předpokladu „zakázaných“ postav mají určitou hloubku. Jejich expozice probíhá především prostřednictvím dialogů. Poznávacím znamením těchto postav jsou potrhane uniformy a čepice, postavy jsou vybavené brašnami, polními lahvemi a především puškami. Hlavní trojici protagonistů tvoří zarytá partyzánská Ä-ran, kapitán a partyzán Čchöl-su. Ä-ranin charakter prochází během filmu největším vývojem. Na začátku se setkáváme se zapálenou a nemilosrdnou komunistkou, která dokonce může korigovat nemorální výlevy samotného velitele (např. když odmítá jeho milostné návrhy),<sup>368</sup> na konci filmu však odhaluje svoje niterné pocity a pohnutky, dokonce Čchöl-suovi, ke kterému chová romantické city, navrhuje, aby se vzdal a zachránil si tak život,<sup>369</sup> což se naprosto neslučuje s jejím předchozím přesvědčením. Její nejvíc signifikantní promluvou je věta „*I já jsem člověk!*“,<sup>370</sup> což výstižně popisuje ladění celého filmu. Kapitán je postavou s hrubou a násilnickou náturou, ke kterému chovají ostatní nedůvěru.<sup>371</sup> Jeho lstivost a sobeckost ho vede k přímému zneužití svého postavení a moci, sexuálně napadá obě ženské postavy<sup>372</sup> a v rámci cholerického běsnění (přes komunistické proklamace si nejsem zcela jista, zdali bylo opravdu motivované politickým přesvědčením) popraví dva členy vlastní jednotky.<sup>373</sup> Jako takový představuje normativní typ záporného komunisty. Čchöl-su je postavou, která podle mé interpretace prezentuje pohled zpochybňující správnost a oprávněnost činnosti celé skupiny. Je nemluvný, věčně zachmuřený a nijak expresivně se neprojevuje, což poukazuje na hlubokou vnitřní reflexi a konflikt. Pokud nám narace ukazuje nějakou jeho akci či dialog, nezřídka následuje záběr na jeho v myšlenkách ztracený obličej (např. když během přestřelky ve vesnici dojde k úmrtí matky nejmladšího člena skupiny).<sup>374</sup> Postavy filmu Pchiagol rozhodně nejsou kladné, objektivně jsou to spíše špatní lidé, co intrikují, konají morálně pochybné skutky (znásilnění, vražda, plnění) se sobeckou vidinou vlastního prospěchu. Mezi partyzány však vidíme i chvíle vzájemného přátelství, zalíbení a stesku po domově. Především jsou to tedy postavy inherentně lidské, se všemi lidskými neduhy,

<sup>366</sup> Pchiagol (Pchiagol), I Kang-čchön, 1955, [00:10:52]

<sup>367</sup> Pchiagol (Pchiagol), I Kang-čchön, 1955, [00:13:16]

<sup>368</sup> Pchiagol (Pchiagol), I Kang-čchön, 1955, [00:58:00] – [00:59:18]

<sup>369</sup> Pchiagol (Pchiagol), I Kang-čchön, 1955, [01:40:00]

<sup>370</sup> Pchiagol (Pchiagol), I Kang-čchön, 1955, [01:40:55]

<sup>371</sup> Pchiagol (Pchiagol), I Kang-čchön, 1955, [00:10:00]

<sup>372</sup> Pchiagol (Pchiagol), I Kang-čchön, 1955, [00:17:32] a [01:21:00]

<sup>373</sup> Pchiagol (Pchiagol), I Kang-čchön, 1955, [00:08:12] a [00:51:30]

<sup>374</sup> Pchiagol (Pchiagol), I Kang-čchön, 1955, [00:40:07]

což je diametrálně odlišný obraz, než jaký je v případě „nepřítele“ dominantně prezentován. Partyzáni z Pchiagolu nejsou ideologická vraždící monstra, mají výčitky, pochybnosti a komplexnější niterní procesy.

## 6.2 60. léta

Éra šedesátých let je, co se týče dostupnosti pramenů, nejvíce přívětivá. Pro vlastní analýzu jsem zvolila snímky Pět mariňáků (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961;<sup>375</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963;<sup>376</sup> Červená šála (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964<sup>377</sup> a Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964.<sup>378</sup>

### *Styl*

Snímky Pět mariňáků a Námořníci, kteří se nevrátili, bych formálním stylem i přes melodramatické ladění řadila k bojovým dramatům, film Červená šála bych na spektru zařadila přesně na pomezí bojového filmu a romantického melodramatu, zatímco film Jih a Sever se od vyobrazení bojů drží nejdál a dominantní jsou v něm především melodramatické konvence, pročež pro mě představuje spíše romantické melodrama zasazené do vojenského prostředí.

Všechna tři (alespoň z části) bojová dramata jsou uvedena dynamickou akční montáží zkompletovanou z různorodých záběrů vojenské techniky, vozidel a vojáků v akci. Tato úvodní sekvence je doprovázena pochodovou hudbou a diegetickými zvuky střel a výbuchů. V Pěti mariňácích vidíme například záběry útočných lodí,<sup>379</sup> v Námořnících, kteří se nevrátili, zase námořníky spouštějící se po lanech<sup>380</sup> a vylodění vojenských plavidel na břehu,<sup>381</sup> v Červené šále pak vidíme letecké záběry na bojové letouny s logem letectva korejské republiky.<sup>382</sup>

---

<sup>375</sup> Pět mariňáků (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=gUbG3wQ9GtQ&feature=youtu.be&ab\\_channel=%ED%95%9C%EA%B5%AD%EA%B3%A0%EC%A0%84%EC%98%81%ED%99%94KoreanClassicFilm](https://www.youtube.com/watch?v=gUbG3wQ9GtQ&feature=youtu.be&ab_channel=%ED%95%9C%EA%B5%AD%EA%B3%A0%EC%A0%84%EC%98%81%ED%99%94KoreanClassicFilm)

<sup>376</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=8rrBUUWRLwc&feature=youtu.be&ab\\_channel=%ED%95%9C%EA%B5%AD%EA%B3%A0%EC%A0%84%EC%98%81%ED%99%94KoreanClassicFilm](https://www.youtube.com/watch?v=8rrBUUWRLwc&feature=youtu.be&ab_channel=%ED%95%9C%EA%B5%AD%EA%B3%A0%EC%A0%84%EC%98%81%ED%99%94KoreanClassicFilm)

<sup>377</sup> Červená šála (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=7e4g10WcGcs&feature=youtu.be&ab\\_channel=%ED%95%9C%EA%B5%AD%EA%B3%A0%EC%A0%84%EC%98%81%ED%99%94KoreanClassicFilm](https://www.youtube.com/watch?v=7e4g10WcGcs&feature=youtu.be&ab_channel=%ED%95%9C%EA%B5%AD%EA%B3%A0%EC%A0%84%EC%98%81%ED%99%94KoreanClassicFilm)

<sup>378</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=M-o2EnDhm6c&feature=youtu.be&ab\\_channel=%ED%95%9C%EA%B5%AD%EA%B3%A0%EC%A0%84%EC%98%81%ED%99%94KoreanClassicFilm](https://www.youtube.com/watch?v=M-o2EnDhm6c&feature=youtu.be&ab_channel=%ED%95%9C%EA%B5%AD%EA%B3%A0%EC%A0%84%EC%98%81%ED%99%94KoreanClassicFilm)

<sup>379</sup> Pět mariňáků (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961, [00:01:08]

<sup>380</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:00:14] – [00:00:32]

<sup>381</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:01:23]

<sup>382</sup> Červená šála (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964, [00:02:02] – [00:02:07]



Vizuálně se nám tak jasně tvoří ladění filmu a skupina protagonistů, zároveň se tyto montáže demonstrující vojenskou sílu ve snímcích na různých místech opakují.

Scenérie Pěti mariňáků je převážně tvořena blíže nespecifikovanou neobydlenou krajinou, je ale v úvodu přiblížena detailem na mapu Korejského poloostrova. S tím se pojí množství záběrů na velký celek, který zasazuje následující dění do konkrétního terénu. Přestože se převážná část scén natáčela venku s přírodním světlem, nevenkovní zasazení děje se odehrává také ve studiovém, potměšlém bunkru.<sup>383</sup> Akční scény bývají doprovázeny pouze diegetickými zvuky boje, nediegetický zvuk se objevuje hlavně jako podkres důvěrných dialogových sekvencí či v rámci myšlenkových návratů do minulosti. Důležitým diegetickým zvukem je hra na harmoniku, která opět působí k umocnění melodramatického efektu (psaní dopisů domů,<sup>384</sup> pohřeb ztraceného vojáka).<sup>385</sup> Střídání těchto dvou ladění – realisticky působící akce a emočně vypjatých důvěrných rozhovorů a skutků – je pro film příznačná. V dynamických scénách jsou znatelná určitá technická omezení a výzvy při práci s kamerou, např. kývání a třes statické kamery, která se nachází na pohybujiícím se člunu a zabírá herce na člunu vedlejším.<sup>386</sup> Tento efekt, ať už zamýšlený či nezamýšlený, působí mírně rušivě avšak realisticky, neboť simuluje opravdovou dynamiku plavení se na člunu. Melodramatické scény se naopak drží standardních filmařských konvencí, založených na detailních a polodetailních záběrech a střizích na expresivní výrazy tváří a řeč těla, častokrát v kombinaci s pomalu se přibližující kamerou. Objevují se i vyobrazení zranění, avšak nijak explicitní.

Opakem je v tomto směru film Námořníci, kteří se nevrátili. Podle krátkého shrnutí děje film podle Korejského filmového archivu „*vyobrazuje barbarství války, umírající lidi a dojemné přátelství mezi vojáky*“<sup>387</sup> a v porovnání s ostatními analyzovanými filmy opravdu obsahuje velmi explicitní, až šokující záběry. Zde vyčnívá především sekvence, kdy vojáci ve znovu obsazené budově odhalují mrtvá těla civilistů zavražděných nepřátelskými vojsky. Ta začíná polodetailem na zakrvácený trup oběšeného těla. Stříhem se pak kamera dostane nad podlahu, kde zabírá poházená mrtvá těla na zemi a pohybem doprava odhaluje další desítky zakrvácených mrtvol a oběšených těl. Emotivnost scény je podtržena tklivou smyčcovou hudbou a prokládáním detailních záběrů na zhrozené tváře vojáků. Cílem takového explicitního

---

<sup>383</sup> Pět mariňáků (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961, [00:23:30]

<sup>384</sup> Pět mariňáků (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961, [00:23:53]

<sup>385</sup> Pět mariňáků (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961, [00:47:20]

<sup>386</sup> Pět mariňáků (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961, [01:23:00]

<sup>387</sup> To je uvedeno v popisku záznamu filmu na webu YouTube.

vyobrazení není jenom poukázat na hrůzu samotné války, tato bestialita a krutost je jasně spojena se severokorejskými vojáky.<sup>388</sup>

Film taktéž udržuje kontrast prezentováním podobně emočně vypjatých či potměných scén a bojových úseků. Směsice emocí je však doplněna i o odlehčené, vyloženě komické scény (např. společná večere a tanec).<sup>389</sup> V dynamických scénách je zřetelná inovace v práci s kamerou, která zajímavě kombinuje různé úhly a pozice kamery ve spojení s kratšími délkovými intervaly mezi střihy, akce bývá také většinou doprovázena pouze diegetickými zvuky příslušejícími příběhu. Venkovní zasazení děje se opět odehrává v blíže nespecifikované, zničené krajině, avšak vidíme mnohem více záběrů studiových. Velmi živě působí inscenace amerického vojenského baru Lucky Club,<sup>390</sup> který je plný západních atributů, přičemž se jako první asociace objevuje korejská žena ve flitrových večerních šatech. Dalšími nezaměnitelnými symboly jsou make-up, šperky a západní účesy. Výzdobu baru tvoří vlajky členů vojsk Spojených národů a reklamní plakáty Coca-Coly. Za barem jsou vidět lahve alkoholu, ozývá se západní hudba a vánoční stromek napomáhá časovému určení.

Kulturní i jazykový vliv USA je ve filmu signalizován nejen vánočními dekoracemi a zvyklostmi (zdobení stromku a rozdávání dárků, přijetí Santa Clause a přáním Veselých Vánoc),<sup>391</sup> ale i přijetím anglických slov do slovníku korejských postav.

Takto poameričtěná mizanscéna se objevuje i ve snímku Červená šála, ať už se jedná o letecký bar, ve kterém muži v oblecích a uniformách popíjejí whisky s nalíčenými slečnami v západních upnutých šatech, ale i tradičních hanbocích,<sup>392</sup> či vánoční ples, jehož parket zdobí nápis *Merry Christmas* a v pozadí zní broukání písně *Im Dreaming of a White Christmas*.<sup>393</sup> Tuto skladbu však vzápětí vystřídá diegetický zpěv písně Ppalgan mahura (Červená šála) roztančenými korejskými piloty, tudíž dochází k prolínání vyloženě západní scenerie s domácími korejským kontextem. Tato píseň ve filmu zazní na vícero místech, poprvé například se skupinou letců, kteří se chystají do boje.<sup>394</sup> Její text oslavuje bojové piloty a jejich odhodlání, ozývají se například verše „naše srdce a životy náleží nebi“. Píseň je šikovným prostředkem glorifikace a mytologizace pilotů jakožto stvoření transcendingících pozemský svět, jejichž podstata náleží nebesům. Míchání domáckosti a cizího vlivu je zřetelná i ve slovníku postav, kdy často dochází k přejímání anglicismů, a to nejenom co se týče vojensko-

<sup>388</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:12:23] – [00:16:09]

<sup>389</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:29:50]

<sup>390</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:44:26]

<sup>391</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:53:48] – [00:54:28]

<sup>392</sup> Červená šála (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[00:22:16]

<sup>393</sup> Červená šála (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[01:07:00]

<sup>394</sup> Červená šála (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[00:13:45]

technologické terminologie, ale i každodenních výrazů jako *okay* a *yes*.<sup>395</sup> Snímek je prvním barevným analyzovaným filmem, tudíž na jednu stranu může působit realističtěji, na druhou stranu jsou však chvíle, které působí mírně anachronicky. Především ve scénách, ve kterých dochází k prezentaci technologických a akčních spektaklů. Na vojenskou techniku během celého filmu je nazíráno s obdivem, kamera několikrát pečlivě sleduje vzlety a přistání letadel,<sup>396</sup> vidíme i hašení vzníceného letounu<sup>397</sup> nebo seskok padákem.<sup>398</sup> Z důkladného zpracování a různorodosti záběrů a arzenálu vojenské techniky je jasné, že film obdržel štědrý rozpočet a pro natáčecí účely byly využity reálné letouny a zařízení jihokorejského letectva, v čemž možná pramení zmíněný pocit nesouladu s časoprostorem fikčního světa. Zatímco některé montáže vojensko-technických aktivit působí samoúčelně, jiné mají i narativní funkci (nakládání střel do letadel signalizuje začínající misi). Každá dílčí letová mise je po kompoziční stránce zpracovaná podobně, za využití reálných záběrů na letouny, záběrů z pohledu první osoby (kdy kamera byla pravděpodobně připevněna k samotnému letounu), studiových záběrů na herce v kokpitech a detailů či polodetailů ze samotného kokpitu. Většina z nich je ozvučena pouze diegetickými zvuky akce a někdy se ozývají i dialogy mezi piloty z vysílaček. Kromě zasazení do prostoru letecké základny, kokpitu a vojenského baru ve filmu můžeme vidět i křesťanský kostel, v jehož rámci se na obrazovce vyskytnou obrazy Panny Marie.<sup>399</sup> Dílčí mise jsou tak zpracováním repetitivní, ale velmi dynamické.

Pro film je taktéž příznačné střídání akčních sekvencí s úseky romantického melodramatu, využívající opět množství detailů na expresivní výrazy herců a jejich tělesné projevy (facka<sup>400</sup> či mdloby a pláč).<sup>401</sup> Spojením těchto dvou proudů je finální sekvence, kdy se odehrává letecká přehlídka. Kamera střídavě ze země zabírá letecké formace a zástupy shromážděných lidí, proložené polodetaily na hrdě se tvářící muže a dojaté ženy.<sup>402</sup> V pozadí opět hraje skladba Červená šála, kterou v úplném finále vystřídá triumfální orchestr. Závěr filmu je tedy vyloženě vlastenecký a komemorační, což vystihuje i ladění celého snímku.

Snímek *Jih a Sever* se konvencím bojového filmu zcela vzdaluje a v rámci analyzovaných filmů se jeví jako čisté romantické melodrama, byť zasazené do vojenského prostředí. Citové ladění filmu předznačuje už tklivá úvodní píseň, znějící na černém pozadí

---

<sup>395</sup> Červená šála (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[01:28:00]

<sup>396</sup> Červená šála (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[00:15:17]

<sup>397</sup> Červená šála (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[00:49:30]

<sup>398</sup> Červená šála (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[01:16:00]

<sup>399</sup> Červená šála (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[01:04:00]

<sup>400</sup> Červená šála (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[00:23:00]

<sup>401</sup> Červená šála (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[00:41:00] – [00:42:00]

<sup>402</sup> Červená šála (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[01:43:00]

úvodních titulků. Děj je následně uveden do demilitarizované zóny, tudíž do přírody, poté už se však převážně odehrává ve studiových interiérech představujících různé vojenské základny, kanceláře, vojenské ubikace a prostory dalších armádních zařízení. Tyto interiérové scény bývají prokládány venkovními záběry krajiny, často s pohybujícími se vozy či vrtulníky, což napomáhá orientaci v čase, prostoru a pohybu postav. Dostáváme se i do dobového rušného Söulu (například na söluské nádraží).<sup>403</sup> Toto dominantní zasazení časoprostoru mimo frontu v podstatě eliminuje jakékoliv příležitosti pro prezentaci vojensko-technologického obdivného spektaklu. Důraz je v rámci mizanscény kladen především na dlouhé dialogové sekvence, které kompozičně kromě detailů tváří a expresivních pohybů postav nejsou nijak zajímavé. V průběhu celého snímku se jednotlivé melodramatické herecké výjevy opakují, už v úvodu filmu můžeme sledovat kromě expresivních výrazů tváře také podlomené nohy, hlasité vzdechy a výdechy a pohledy do prázdna.<sup>404</sup> Kompozičně zajímavé jsou dvě scény: montáž dynamicky se střídajících záběrů na tváře milované ženy, jejího muže a syna (všechny na černém pozadí), do nichž je navíc ještě zakomponován pohled na hlavního hrdinu, kterého kamera zabírá šikmo. Celý výjev je doprovázen zastřenými slovy „*Je to tvoje vina*“.<sup>405</sup> Tato iluzorní vsuvka má demonstrovat rozrušenou mysl protagonisty. Druhou zajímavou kompozicí je finální statický obraz dvou pokrývek hlavy – prostřelené jihokorejské helmy a severokorejské čepice, položených vedle sebe. Ten se objeví na samém konci snímku, definitivně dodává celému příběhu humanistické vyznění a vyzdvihuje tragickou podstatu obou bratrských zemí.

Hudba je taktéž užívána nadměrně konvenčně, graduje především na konci dialogů, kdy se postava dozvídá zásadní informaci, housle zaznívají v emočně vypjatých scénách. Emoce jsou dále podpořeny především diegetickými hlasy postav – jejich pláčem či nářkem (např. v sekvenci, kdy dojde k opětovnému setkání rozdělených milenců)<sup>406</sup>

### *Narativ a narace*

Po narativní stránce jsou si snímky *Pět mariňáků*, *Námořníci*, kteří se nevrátili i *Červená šála* podobné, což vychází z formální (a alespoň částečné) náležitosti k bojovému žánru. Všechny příběhy sledují „muže na misi“, jejíž úspěšné splnění je hlavní motivací protagonistů. Děj je kromě ní rozvíjen dalšími sekundárními vedlejšími úkoly či překážkami, jako je např. smrt či zranění, zajetí a záchrana zajatého nebo náhlý útok nepřítele a jeho odrazení, popř. ústup

---

<sup>403</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964.[00:52:18]

<sup>404</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964.[00:12:06]

<sup>405</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964.[01:51:00]

<sup>406</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964.[01:21:00]

nebo boj proti přesile. Rozvoj postav a jejich psychologické hloubky je motivován především obrazy přátelství a loajality a expozice protagonistů probíhá především dialogy, popřípadě návraty do minulosti.

Pozoruhodné je, že i přes formální příslušnost ke klasickému bojovému žánru jsou melodramatické prvky přítomné skoro v téměř stejně vysoké míře. Tyto dva vlivy se pravidelně střídají, přičemž první polovina filmu je laděna spíše humanisticky s důrazem na melodrama a pohnuté osudy jednotlivých postav, často spojené s osobními křivdami, tragickou láskou či rodinnými konflikty, což bývají nezdá se strasti vycházející z rozdělení země. Kromě bojové linky tak narativy sledují i linky osobní (rodinné či romantické), které následně i rozvíjejí dynamiku a vztahy v rámci sledované vojenské jednotky. Na vzájemné vztahy mezi vojáky se zaměřuje především snímek *Námořníci, kteří se nevrátili*, který obsahuje zajímavý submotiv příchodu dvou nových vojáků do fungujícího kolektivu. Ve snímku *Červená šála* je pak napříč bojovému ladění primární romantická melodramatická dějová linka prezentující konflikt mezi zamilovaným srdcem a povinností chránit zemi. Film je i poněkud explicitní ve vyobrazování milostných scén a obsahuje výjevy sice přikrytých, ale nahých těl sdílející lůžko<sup>407</sup> a později i líbání.<sup>408</sup>

Když narativ dojde do poloviny, charaktery se fixují, tudíž si k nim divák vytvoří citové pouto, a pomalu se začíná schylovat k finální, smrtelné akci, která následně graduje a v rámci níž dochází k dalším emočním demonstracím vzájemného soucitu. Její důsledky mají proto na diváka umocněný vliv. Nezdá se, že je konečný triumf postaven do kontrastu s určitou lidskou tragédií. V *Pěti mariňácích* stojí finální vítězství na pozadí rodinného traumatu a narativ uzavírá hlášení mrtvých a obraz plačícího otce držícího v ruce hodinky padlého syna.<sup>409</sup> Finální scéna *Námořníků, kteří se nevrátili*, se nese v podobném duchu a vyobrazuje dva jediné přeživší vojáky, kteří taktéž hlásí počet zesnulých, kamera zabírá okolní mrtvá těla a finální obraz představuje puška zapíchnutá do země s pověšenou helmou na pažbě – pomyslný kříž za padlé.<sup>410</sup> Taktéž v *Červené šále* je vojenský úspěch vykoupen smrtelnou obětí pilota, kterou následně oplakává a později oslavuje uvítací sbor.<sup>411</sup>

Snímek *Jih a Sever* stojí v tomto ohledu stranou od ostatních snímků a na spektru se řadí ze všech nejvíce (hned po *Červené šále*) do sféry romantického melodramatu. Válčení ustupuje do pozadí, před kterým se odehrává příběh hledání ztracené lásky. Severokorejský

---

<sup>407</sup> *Červená šála* (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[00:32:05]

<sup>408</sup> *Červená šála* (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[01:40:00]

<sup>409</sup> *Pět mariňáků* (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961, [01:58:00]

<sup>410</sup> *Námořníci, kteří se nevrátili* (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [01:49:00]

<sup>411</sup> *Červená šála* (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[01:37:00]

voják Čang překračuje hranici, aby našel svou dávnou lásku, které je stále věrný, jen aby zjistil, že ona již žije s jiným mužem, a dokonce spolu vychovávají Čangova syna. Narativ startuje překročením 38. rovnoběžky<sup>412</sup> následuje dlouhá fáze hledání, kdy se rozvíjí vzájemný vztah soků v lásce, až příběh vygraduje setkáním všech aktérů<sup>413</sup> a následně končí smrtí obou mužů v boji.<sup>414</sup> Hlavním motivem celého příběhu je věrnost a bolestná láska pramenící z milostného trojúhelníku a tato tragédie je navíc zasazena do unikátního kontextu rozdělení. Až na tomto pozadí se odvíjejí dílčí motivy boje s nepřítelem, především snahy vymámit z Čanga zásadní informace pro odražení útoku ze Severu.

S přihlédnutím k vysoké úrovni míšení tropů dvou diametrálně odlišných žánrů – maskulinního bojového a tklivého melodramatu – se naskýtá otázka, co nám tedy vůbec prezentovaný narativ o válce říká? Ve snímcích působí válka vzhledem k důrazu na expozice postav a jejich osobní příběhy sekundárně. Oproti předešlé dekádě jsou mnohem méně militantní, i když nadále jasně oslavují armádu, a především v ní sloužící vojáky. Podstatná část jednotlivých narativů totiž do popředí staví pohnuté osudy postav, jejichž normální životy byly válkou narušeny. Stejně velká pozornost je věnována i vztahům mezi vojáky, pročež výsledný produkt působí více humanisticky než válečně či ideologicky.

Válka je nazírána jako negativní, avšak jako nutnost, nikdy však není její důvod objasněn a ideologie obvykle zůstává stranou. Základní stanovisko je ale platné, prezentace korejské války jako severokorejské agrese je jasná: „...rok 1950, kdy sem vpadli nepřátelé naší země...“<sup>415</sup> Válka (potažmo ideologie) představuje zhoubu, která „nutně přináší tragédie“;<sup>416</sup> narušuje normální stav věcí a je považována za nelidskou: „Zeptejte se jich, jestli lidské bytosti musí válčit“.<sup>417</sup> Jednotlivé postavy se v ní však přesto snaží hledat smysl, ten však není motivován ideologicky a většinou vychází z osobních pohnutek (např. smrt blízkého přítele): „Považoval jsem válku za bezvýznamnou šarádu vytvořenou lidmi, ale po Jong-guově smrti se stydím za to, jak sobecky jsem žil.“<sup>418</sup> Válka je tedy obranná, ochranná vůči nevinným obyvatelům, nicméně z jakých důvodů je nutné válku vést, nikdy není upřesněno. Vojáci bojují, protože je to je zkrátka jejich povinnost, ne z osobního přesvědčení, za které jsou ochotni položit život (např. film *Námořníci, kteří se nevrátili*, obsahuje dlouhý dialog mezi vojáky, kteří

---

<sup>412</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964.[00:05:05]

<sup>413</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964.[01:21:00]

<sup>414</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964.[01:52:00]

<sup>415</sup> *Námořníci, kteří se nevrátili* (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:28:58]

<sup>416</sup> *Pět mariňáků* (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961, [00:03:44]

<sup>417</sup> *Námořníci, kteří se nevrátili* (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [01:44:00]

<sup>418</sup> *Pět mariňáků* (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961, [00:51:53]

naopak zemřít nechtějí, či se smrti bojí).<sup>419</sup> Žádná z postav není otevřeně či jasně profilována jako antikomunistická.

Pokud se ideologický konflikt objevuje, bývá tomu tak především v rámci rozbití rodinných vztahů. Nejedná se tedy o didaktický výklad, nýbrž o komplexnější vyobrazení dobové reality. Jedním z dílčích motivů ve filmu *Námořníci, kteří se nevrátili*, je například stigmatizace postavy vojáka, jehož bratr se hlásí ke komunismu a jehož politická aktivita vedla ke smrti mladší sestry dávného přítele. I když je komunistický bratr odsouzen druhým bratrem jako „bastard“ a sám se ho zřekne, tento ideologický soud je přehlušen vyzvednutím nevinných obětí, které je potřeba chránit před touto dobou.<sup>420</sup>

Podobně je situace prezentována i v *Červené šále*, kde se ve válce bojuje především z určitých osobních či sentimentálních důvodů a ideologický konflikt a jeho dopady jsou prezentovány v rámci pohnutých osudů postav (severokorejský původ, úmrtí rodiny,<sup>421</sup> bombový útok na vlastní vesnici)<sup>422</sup>

Nejvíce lidský přístup je pozorovatelný ve filmu *Jih a Sever*, který otevřeně propaguje nadějnou myšlenku znovusjednocení. Postava zběhlého Čanga promlouvá k synovi: „*Musíš jít a strhnout hraniční plot 38. rovnoběžky*.“ Když se syn ptá, co to je, Čang odpoví: „*Ta nejhorší věc na světě vytvořená hloupými muži*.“<sup>423</sup> Mladá generace má tedy jasně symbolizovat naději na znovusjednocení rozděleného národa, což je stav inherentně špatný a nežádoucí. Čang v této části promlouvá k synovi, o jehož existenci roky netušil – jejich rozdělení bylo zapříčiněno nešťastnou shodou okolností, kdy se Čang ocitl na severní straně rovnoběžky, kterou již nemohl překročit. 38. rovnoběžka je tedy zobrazována jako symbol bolesti a utrpení obyčejných lidí. Celá válka je chápána hlavně jako zdroj osobní tragédie, jako trpký úděl korejského národa: „*Toto je tragédie, která se může stát pouze v Koreji*.“<sup>424</sup> Prezentuje se nám tak obraz korejské války jako něčeho, co je inherentně korejské, a nedá se pochopit lidmi mimo tento specifický kontext, což působí silně na domácí pamětníky. Jedním z velice malého množství projevů, ve kterých je možné vidět určitý ideologický podtext, je „*Víte, proč bojujeme v této válce? Proto, abyste mohli říct svůj názor a mít svobodu jít za láskou*.“<sup>425</sup> což sice naznačuje „nesvobodu“ druhé strany konfliktu, ovšem vyznění nadále zůstává velmi emotivní. Odkaz korejské války se tedy projevuje především v rovině přetržených mezilidských vztahů.

<sup>419</sup> *Námořníci, kteří se nevrátili* (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [01:27:00]

<sup>420</sup> *Námořníci, kteří se nevrátili* (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:31:49]

<sup>421</sup> *Červená šála* (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[00:26:29]

<sup>422</sup> *Červená šála* (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[00:51:38]

<sup>423</sup> *Jih a Sever* (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964.[01:48:22] – [01:48:39]

<sup>424</sup> *Jih a Sever* (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964.[00:33:07]

<sup>425</sup> *Jih a Sever* (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964.[00:59:13]

Humanisticky je vystavena i postava Čanga, který hranici překročil za láskou. I když je Čang severokorejským vojenským důstojníkem, jeho charakter je hodnocen na základě jeho neoblomných etických a morálních hodnot (v první řadě láska a věrnost, či respekt k druhému). Jeho akce, i když by se daly považovat za pokus o špionáž či protistátní aktivitu, nejsou ideologicky motivované. Postava Čanga je extrémně polidštěná, což je diametrální rozdíl od dobové normativní ploché propozice severokorejských vojáků. Objevuje se tedy snaha o komplexnější uchopení ve svém základu ambivalentní lidskosti: „*Vypadáte jako zocelený voják, vytrénovaný ve společnosti, která usiluje o revoluci, ale máte taky určité slabiny, to z vás dělá člověka.*“<sup>426</sup> Jihokorejské vojenské velení Čangovi bez větších výhrad vychází vstříc a za příslibu strategických informací pomáhá zprostředkovat setkání se ztracenou láskou. Nejvíce vyhocený konflikt způsobený Čangovou tvrdohlavostí je v zápětí deeskalován a Čangova zamilovaná zatvrzelost je nakonec interpretována jako ctnostná věrnost,<sup>427</sup> přičemž klíčem ke spolupráci nakonec bude vybudování vzájemné důvěry,<sup>428</sup> což je motiv, který se opět dá přenést do reálného kontextu mezikorejských vztahů a jejich žádoucí podoby. Narativ zaměřený na rozdělení osudových milenců především v rámci promluv postav evokuje obrazy rozděleného národa (např. když hlavní hrdina volá po matce, která zůstala na Severu).<sup>429</sup> Dalo by se říct, že propaguje (nad)národní sentiment a vizi Koreje jako celého poloostrova obydleného monoetnickou entity.

Film *Námořníci, kteří se nevrátili*, příběh uvádí přímým vstupem rovnou do dynamické akce, Červená šála představuje nediegetického vypravěče, jehož promluva zasazuje příběh do časoprostoru (finální etapa války, rok 1952, základna Kangnŭng).<sup>430</sup> Pět mariňáků využívá velmi oblíbený narativní nástroj, kterým příběh odstartuje. Je jím přímý vstup do děje, kdy nahlížíme na mapu a diegetický hlas postavy nám za pomoci ukazovátka vysvětluje nadcházející úkol a pokyny. Scéna nás tak jednoduše zasazuje jak do časoprostoru, tak na začátek narativu.<sup>431</sup> Tento postup je později využit i na dalších místech v Červené šále.<sup>432</sup>

Jako další pomocný prostředek narace figurují ve snímcích například záběr na detail hodinek,<sup>433</sup> jímž je ustanoven čas a napětí a dále především dopisy a fotografie, které uvozují retrospektivu, nebo se jejich prostřednictvím stává diegetická postava přímým vypravěčem. V

---

<sup>426</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dŏk, 1964.[00:58:55]

<sup>427</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dŏk, 1964.[00:46:00]

<sup>428</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dŏk, 1964.[01:09:00]

<sup>429</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dŏk, 1964.[01:53:00]

<sup>430</sup> *Námořníci, kteří se nevrátili* (Toraodži annŭn häbjŏng), I Man-hŭi, 1963, [00:02:55]

<sup>431</sup> *Pět mariňáků* (Oinŭi häbjŏng), Kim Ki-dŏk, 1961, [00:02:35] - [00:03:49]

<sup>432</sup> *Červená šála* (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[00:11:56] – [00:13:12]

<sup>433</sup> *Námořníci, kteří se nevrátili* (Toraodži annŭn häbjŏng), I Man-hŭi, 1963, [01:15:00]



průběhu filmu Pět mariňáků můžeme slyšet buďto vnitřní polemiky postavy<sup>434</sup> či je nám obsah dopisu předčítán, načež se mizanscéna přesouvá do minulosti a hlas komentuje, vypráví, či uvozuje danou vzpomínkovou sekvenci.<sup>435</sup> Ve finální sekvenci Červené šály taktéž figuruje předčítání dopisu zesnulého pilota.<sup>436</sup>

Kromě dialogů probíhá expozice postav hlavně přes tyto rozsáhlé retrospektivní vstupy do chronologické dějové linky, a to ve formě osobních vzpomínek různých postav (vojenský trénink,<sup>437</sup> pohnutý vztah s otcem,<sup>438</sup> vzpomínka na matku,<sup>439</sup> nebo setkání s osudovou ženou a příběh jejich lásky.<sup>440</sup> Díky této vševědoucí naraci, kdy kamera skáče mezi vícero postavami, je možné o jednotlivých protagonistech nasbírat rozličné informace, což nadále přispívá k emočnímu efektu, když narativ graduje do smrtelného boje. Ve filmu Námořníci, kteří se nevrátili, do narace vševědoucí kamery vstupuje hlas diegetického vypravěče stylizovaný do postavy malé holčičky, která je zachráněna hlavními protagonisty a přebývá s nimi v táboře. Poskytuje komentář k dění odehrávajícímu se na obrazovce pohledem malého dítěte<sup>441</sup> a promlouvá opět i prostřednictvím dopisu.<sup>442</sup>

Jih a Sever používá mírně odlišné narativní postupy a prostředky. Využívá taktéž vševědoucí kameru, která sleduje vícero postav, což divákovi dává přístup k většímu množství informací a budí pocit napětí z očekávání, kdy a jakým způsobem se protagonisté dané informace dozvědí (že oba dva hlavní protagonisté – zběhlý Čang a kapitán I – milují stejnou ženu je divákovi odhaleno kapitánem v 11. minutě, tato skutečnost je však před samotnou Ko i Čangem záměrně druhými postavami zatajována a k odhalení dojde až po skoro hodině a půl stopáže). Tyto informace (či nápovědi k nim) a také pozadí postav jsou divákům předávány nejenom expozicí dialogem, která velmi často ve filmu probíhá formou výslechu (otázka-odpověď),<sup>443</sup> ale i např. rámováním kamery (ukázání zarámované fotografie na stole)<sup>444</sup> Pocit napětí vzbuzuje i uvalení časové lhůty 48 hodin<sup>445</sup> pro nalezení a zprostředkování setkání s Ko, které představuje Čangovu podmínku pro sdělení zásadních vojenských informací. Pozadí hlavních postav je taktéž ukazováno retrospektivními úseky, které vstupují do jinak

---

<sup>434</sup> Pět mariňáků (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961, [00:25:00]

<sup>435</sup> Pět mariňáků (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961, [00:48:41]

<sup>436</sup> Červená šála (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[01:37:00]

<sup>437</sup> Pět mariňáků (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961, [00:09:51] – [00:10:57]

<sup>438</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:17:26] – [00:21:15]

<sup>439</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:33:00]

<sup>440</sup> Červená šála (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[00:25:10]

<sup>441</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:40:00]

<sup>442</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [01:13:00]

<sup>443</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964.[00:06:18] – [00:12:09]

<sup>444</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964.[00:08:10]

<sup>445</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964.[00:20:56]

chronologického vyprávění. Zajímavé je, že časoprostorové rámování narativu je konstatováno až na samém konci filmu, ve formě hlášení o době úmrtí v zdravotnickém táboře 30. listopadu 1952.<sup>446</sup>

### *Postavy*

Protagonisty napříč všemi analyzovanými filmy jsou jihokorejští vojáci. Jednotlivé postavy jsou více či méně specifikovány a vycházejí z vlastního pozadí a zkušeností, v rámci jednotlivých snímků tak působí jako individuální charaktery, nicméně je možné je na základě určitých hlavních atributů rozdělit do obecnějších subtypů.

Za vojenské atributy kromě nepostradatelné uniformy (popřípadě letecké kombinézy), výbavy (batohy, postroje, přilby) a zbraně (pilotům je navíc atribuovaná červená šála) považují i cigaretu, jejíž sdílení či darování nezřídka funguje jako záminka pro společné sblížení. Stejně tak funguje i alkohol. Objevují se i zranění vojáci se zakrváceným obvazem, nicméně nikdy ne explicitně (ani jedno vyobrazení mrzáka). Nově se častěji objevuje přejatý anglický slovník a tvary anglicismů smíchané s původními korejskými slovy. Filmový voják 60. let je taktéž křesťan a nezřídka ho můžeme vidět se modlit.<sup>447448</sup> Dále je maskulinní, ovládá zbraň<sup>449</sup> a koná hrdinné skutky, přičemž je nakonec ochoten položit i vlastní život (finále Červené šály). Zároveň jsou to však postavy melodramatické s pohnutými příběhy, které nezřídka propadají emočním a sentimentálním náladám. Vidíme konflikt mezi otcem a bratry,<sup>450</sup> rozdělení rodiny (voják, jenž musel s otcem emigrovat na jih a matka zůstala na Severu, a možná i zemřela).<sup>451</sup> Maskulinní obraz je nadále rozbíjen pláčem, strachem ze smrti, pochybami o smyslu války i např. otevřeně deklarovanou sexuální nezkušeností<sup>452</sup> a neskrývanými pocity zamilovanosti. Zajímavý poznatek přináší porovnání námořníků a pilotů, přičemž piloti jsou vyobrazováni jako méně hrubí, více kultivovaní, a především méně sexem posedlí, což může reflektovat reálný stereotyp spojený s hierarchií mezi jednotlivými armádními složkami, kde se do letectva dostanou pouze ti, kteří jsou považováni za nejlepší z nejlepších. Pro piloty je ve filmu taktéž specifická tzv. „carpe diem“ mentalita, kvůli které postavy občas konají ukvapené a neuvážlivé skutky jak v osobním (milostná vyznání) tak vojenském životě (riskantní manévry).

---

<sup>446</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964, [01:53:54] – [01:54:00]

<sup>447</sup> Pět mariňáků (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961, [01:50:00]

<sup>448</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [01:22:00]

<sup>449</sup> Pět mariňáků (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961, [00:09:40]

<sup>450</sup> Pět mariňáků (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961, [01:20:00]

<sup>451</sup> Pět mariňáků (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961, [00:21:53]

<sup>452</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:56:31]

Film *Pět mariňáků* narozdíl od filmů 50. let prezentuje zajímavý obrat ve vnímání nadřazených. Tento vztah již není vyobrazován jako idylicky harmonický, avšak nabírá velmi realistický rozměr, kdy dochází ke vzájemným konfliktům a mírné nespokojenosti napříč inherentním respektem. Velení taktéž funguje jako entita, která musí znovu nastolovat povolenou morálku.<sup>453</sup> Neshodám řadových vojáků s veliteli se věnuje taktéž film *Námořníci, kteří se nevrátili*, nicméně zde vzájemné konflikty působí spíše úsměvně (imitace projevu).<sup>454</sup>

Zajímavý je obraz jihokorejského vedení v Severu a jihu, který se snaží prezentovat Jižní Koreu jako humánní, demokratický stát uznávající lidská práva a svobodu jedince. To se projevuje hlavně ve způsobu, jakým je – možná až trochu neuvěřitelně lidsky – zacházeno se severokorejským zběhem Čangem. Čang je oficiálně přivítán slovy „*Vřele Vás vítám v Jižní Koreji*“,<sup>455</sup> přičemž způsobilé osoby dostávají pokyn: „*Zajistěte, aby bylo Čangovi příjemně, aby měl dostatek jídla a pití, tolik alkoholu, kolik si bude přát.*“<sup>456</sup> Jihokorejci se aktivně snaží o budování důvěry a bez většího otálení se začnou řídit Čangovými požadavky. V realitě by nejspíš celý proces probíhal diametrálně jinak, avšak tento obraz prezentuje Jižní Koreu jako morálně a eticky nadřazenou zemi, především pak jako kultivovanou a tím kontrastující s barbarskou Severní Koreou. Jihokorejci pak působí jako nositelé ideje celokorejské národní jednoty a bratrství.

Pod touto zastřešující kategorií vojáka je dále možné začadit subtyp voják – šašek. Tento typ najdeme v *Pěti mariňácích* i *Námořnicích, kteří se nevrátili*. Jedná se o vojáka, jehož úlohou je odlehčovat vážnost situace, motivovat ostatní a korigovat pokleslé nálady a konflikty. Je zásadní pro zachování soudržnosti mužstva. Ani v jednom případě ji nemáme uvedenou expozicí, tudíž o jejím pozadí se divák nic nedozví. Její charakter soudíme především na základě promluv a skutků, popřípadě řeči těla, která je komická (např. imitace čínských vojáků,<sup>457</sup> nebo taneček<sup>458</sup>). V *Námořnicích, kteří se nevrátili*, je navíc tato funkce zprostředkovatele zábavných a odlehčených chvil (*comedic relief*) spojena s tělesnou tloušťkou, takže postava působí mírně neohrabaně a zároveň dobrosrdečně. V tomto snímku je také mnohem jasněji profilovaná do role komedianta, pokud promlouvá, pak vždy tak, aby řeč obsahovala nějaký vtip či narážku. Působí proto až samoučelně, například ve scéně, kdy

---

<sup>453</sup> *Pět mariňáků* (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961

<sup>454</sup> *Námořníci, kteří se nevrátili* (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:26:59]

<sup>455</sup> *Jih a Sever* (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964, [00:20:19]

<sup>456</sup> *Jih a Sever* (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964, [00:19:52]

<sup>457</sup> *Pět mariňáků* (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961, [00:11:30]

<sup>458</sup> *Námořníci, kteří se nevrátili* (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:38:35]

sledujeme šklebící se obličej postavy, která si potřebuje ulevit v divočině.<sup>459</sup> Postava vtípkuje, dokonce když v závěru filmu umírá, a zesměšňuje své nedostatečné střelecké schopnosti.<sup>460</sup>

V obou filmech se dále objevuje voják – intelektuál. V Pěti mariňácích je oslovován jako „haksanim“ - pan bakalář a představuje humanistický pacifistický element, který je spojován se vzděláním: „Jste plný protiválečných názorů jen proto, že jste chodil na vysokou“.<sup>461</sup> 13:58 Tato kvalita je prezentována jako určitá nevýhoda v boji. V Červené šále se vyskytuje další podobná postava, opatřená přídomkem „nim“ (vážený pán).

Dalšími subtypy mezi vojenskými postavami jsou „vesniční balíci“, „měšťáci“, „hypermaskulinní macho vojáci“ či „padavky“.

Vyobrazení nepřítele – tedy severokorejských vojáků – není nadále věnována větší pozornost. Jejich poznávacím znamením jsou pouze odlišné uniformy. Pokud je na ně v dialogu odkazováno, pak pouze jako na „nepřítele“ či jsou označovány pejorativně jako *inomdül* (volně možné přeložit jako „ti zmetci“) či *ppalkängidül* („rudí“). V Pěti mariňácích se například nepřátelští vojáci objevují až po jedné hodině a třiceti dvou minutách, kdy dojde k zajetí jihokorejských protagonistů. Tato dílčí zápleтка je vzápětí rozřešena – nepřátelé jsou snadno zpacifikováni či zabiti<sup>462</sup> a dále se jim film nevěnuje. Prezentuje se zde kontrast vojensky a bojově zdatných Jihokorejců oproti slabým Severokorejčům. Podobně je tomu tak i v Námořnících, kteří se nevrátili, kdy jsou nepřátelští vojáci taktéž hned zneškodněni.<sup>463</sup> Kamera zde dokonce zabírá pouze těla nepřátelských vojáků pohybujících se ve stínech, nikdy nevidíme jejich obličej. Severokorejci se tak stávají doslova nepřáteli bez tváře. Takovéto postavy proto i logicky velmi zřídka promlouvají, výjimkou jsou snad převlečení špióni, se kterými se ve stejném filmu odehrává kratší konflikt.<sup>464</sup> Je tomu tak i v Červené šále, kde nepřátelé taktéž nepromlouvají. Jsou označeni pouze čepicí s rudou hvězdou či jsou ukázáni v bojových záběrech z dálky.<sup>465</sup>

Pokud jsou nepřátelům připisovány nějaké vlastnosti, pak zpravidla negativní, především v Námořnících, kteří se nevrátili, vidíme následky jejich krutosti a nelidskosti. Zcela explicitní je kritika komunistické ideologie a Sovětů, kteří jsou hodnoceni jako ďábelští a krvelační: „*Je snad na olympijských hrách zabíjení jako disciplína? Říkají, že Stalin navrhl je*

---

<sup>459</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:38:35]

<sup>460</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [01:22:00]

<sup>461</sup> Pět mariňáků (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961, [00:13:58]

<sup>462</sup> Pět mariňáků (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961, [01:32:00]-[01:36:00]

<sup>463</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:10:25]

<sup>464</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:40:00]

<sup>465</sup> Červená šála (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[00:12:08]

*tam dát.*“<sup>466</sup> To velmi opatrně naznačuje, že největší zlo vychází z komunismu, nikoliv z příslušnosti k té či oné straně demarkační linie. Navozuje to tedy určitý optrná dojem odlišování komunistických mocnářů a obyčejných lidí. Nicméně záporní Severokorejci jsou zde kontrastováni s kladnými, a především morálně nadřazenými Jihokorejci, kteří jsou čestní a mají slitování i s nepřítelem: „*Není třeba je nenávidět, když jsou mrtví, je správné je dobře pohřbít, aby se jejich potomci stali dobrými lidmi.*“<sup>467</sup>

Tomuto vyobrazení severokorejského vojáka se naprosto vymyká Čang ze Severu a Jihu, v jehož postavě se spojuje maskulinní zatvrzelost s melodramatickou sentimentálností. Čang překračuje 38. rovnoběžku a riskuje tím svůj život, aby našel dávno ztracenou lásku. Sám sebe přirovnává k Romeovi,<sup>468</sup> čímž velmi trefně charakterizuje podstatu „zakázané lásky dvou nepřátel“ (v korejském kontextu nyní vojáka ze Severu a ženy z Jihu). Objektivně je Čang patologickým romantikem a snilkem, jehož morální kompas se řídí jedině a pouze neutuchající sobeckou láskou, která je mu dražší než svoboda či vlastní země.<sup>469</sup> To však později přijde do konfliktu s pocitem svědomí, který ho nakonec donutí spolupracovat s jihokorejským velením. Ostatními postavami je jeho ale jeho zatvrzelost hodnocena kladně a síle jeho zásad se dostane obdivu i údivu. Po formální stránce v souladu s narativními normami by měl být Čang považován za jasného nepřítele a navíc zběha – tedy elementu nebezpečného pro státní bezpečnost. Celé toto paradigma se ale posouvá směrem k humanismu a Čangovi se jako ojedinělé severokorejské postavě vybraného korpusu 60. let dostává charakterové hloubky a expozice. Čang není od samého začátku považován za vysoce nepřátelský element, v průběhu filmu se dozvídáme o jeho pohnutém osudu, kvůli kterému byl proti vlastní vůli naverbován jak do japonské, tak severokorejské armády, přičemž jeho hlavní motivací vždy bylo vrátit se na Jih za svou láskou. Tato skutečnost vytváří pro postavu dostatečné polehčující okolnosti a její pomyslná cesta za vykoupením je později podpořena upřednostněním svědomí a většího dobra na úkor osobních zájmů, završena pak je ve finále, kdy se postava sama definitivně postaví na jednu stranu ideologického konfliktu a poprvé z vlastní iniciativy označí Severokorejce za zmetky,<sup>470</sup> které se chystá v hněvu zabít. Tento přerod však není motivován ideologickou sympatií, ale výhradně osobními důvody (smrtí současného manžela Ko, ke kterému si mezitím vypěstoval silný respekt a pocit bratrství). Čang se tedy určitým způsobem

---

<sup>466</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [01:08:09] – [01:08:13]

<sup>467</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [01:03:34]

<sup>468</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964.[00:10:08]

<sup>469</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964.[00:50:29]

<sup>470</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964.[01:52:00]

vymyká normativnímu obrazu „nepřítele“ a představuje velmi humanistický pohled na komplexní osudy lidí, častější od pozdějšího desetiletí.

Obraz čínských vojáků působí v tomto porovnání o mnoho jednoznačněji. Postavy jsou taktéž hodnoceny záporně, jsou dokonce zesměšňovány (imitace jejich pochodování),<sup>471</sup> avšak na rozdíl od severokorejských nepřátel je na ně normálně odkazováno jako na „Čiňany“. V *Námořnících*, kteří se nevrátili, jsou to nemilosrdní a morálně zkažení vojáci, kteří okrádají mrtvé.<sup>472</sup> Slyšíme je se mezi sebou bavit čínsky a jasně jim vidíme do tváří, které jsou díky použitému make-upu (černé oční linky a zvýrazněné obočí) groteskní, podobně jako v klasických hongkongských filmech.

Američané se objevují pouze ve filmu *Námořníci*, kteří se nevrátili, i tak ovšem pouze jako okrajové postavy. Mluví anglicky, nesou dárky pro korejské prostitutky.<sup>473</sup> Ve vztahu k Američanům je ve filmu opět zdůrazněna hlavně deklarovaná rovnost, především co se týká přístupu k vymoženostem (vojenský klub), kde se korejští vojáci domáhají obsluhy argumentem: „*My také umíráme pro lidi, jako jste vy.*“<sup>474</sup> Jediné bližší vyobrazení Američanů probíhá prostřednictvím postavy kapitána Browna, která se objevuje v Severu a Jihu. Úroveň expozice však nadále zůstává v rovině pár krátkých promluv. Komický je fakt, že postavu, která má být očividně Američanem, ztvárňuje Asiat, zřejmě Korejec, a jeho anglická promluva působí jako předabovaná. Kromě slyšitelné angličtiny má jako identifikátor sloužit jmenovka s nápisem Brown a výšivka US Army na uniformě.<sup>475</sup>

Ženské postavy (pokud nejde o matky) ve všech filmech figurují pouze jako vedlejší charaktery, na kterých se manifestují sexuální romantické zájmy hlavních mužských protagonistů. V *Pěti mariňácích* jsou cílem milostného, či sexuálního zájmu a fantazírování vojáků na frontě. V *Námořnících*, kteří se nevrátili, se objevují korejské prostitutky, pracující ve vojenském baru, které jsou vyobrazeny pouze jako peněz chtivé svůdnice.<sup>476</sup>

Jedinou více propracovanou ženskou postavou je Či-sön z Červené šály, která se však nijak nevymyká prepozici plačtivé a tragické melodramatické romantické hrdinky. Je vdovou truchlící nad ztracenou láskou,<sup>477</sup> která ovšem znovu podlehne mužskému šarmu a dá lásce další šanci, vyjádřenou darováním Červené šály padlého manžela novému citeli<sup>478</sup> a později

<sup>471</sup> *Pět mariňáků* (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961, [00:11:30]

<sup>472</sup> *Námořníci, kteří se nevrátili* (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [01:34:00]

<sup>473</sup> *Námořníci, kteří se nevrátili* (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:52:07]

<sup>474</sup> *Námořníci, kteří se nevrátili* (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:46:43]

<sup>475</sup> *Námořníci, kteří se nevrátili* (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:39:21]

<sup>476</sup> *Námořníci, kteří se nevrátili* (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:44:43]

<sup>477</sup> *Červená šála* (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[00:09:12]

<sup>478</sup> *Červená šála* (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[00:56:40]

polibkem.<sup>479</sup> Stejně tak je tomu u hlavní ženské postavy ze Severu a Jihu, která si s Či-sön v ničem nezadá. Ko Ůn-a stojí uprostřed milostného trojúhelníku mezi dávnou láskou – mužem, kterého považovala za mrtvého, a stávajícím manželem, kterého poznala během toho, co působila jako zdravotní sestra,<sup>480</sup> což je pro ženské postavy v rámci válečného filmu další trop. Ve chvíli znovushledání se propadá do pláče a nářku, s dlaní na hrudníku se dovolává smrti a s podlomenými koleny klesá k zemi, na které klečí, až se postupně dovezlyká do hysterie.<sup>481</sup> Její charakter nijak nevystupuje z těchto melodramatických mezí.

Ve snímku Námořníci, kteří se nevrátili, nalezneme i matku s malou dcerou, jež představují objekt ochranné touhy maskulinních vojáků. Matka je zastřelena a vojáci následně nasazují vlastní životy a později riskují konflikt s velením, když se malého, osiřelého děvčete ujmou.<sup>482</sup> Dívka pak slouží jako symbol čisté nevinné Koreje, za kterou je nutno bojovat.

Matky jsou ve filmech klasicky korejské, tiše trpící a v zásadě přebírají typ z Kytice třiceti milionů. Například v Červené šále se matka, když se dozví zprávu o smrti svého syna, a přestože se viditelně třese, výrazem tváře či v promluvě nedá své rozrušení vůbec znát. Tragickou zprávu pouze pasivně přijímá se slovy: „*Proč by měl žít zrovna můj syn, když synové jiných umírají.*“ Opět tak v tristní situaci působí jako nejsilnější element, který je naopak oporou ostatním členům letecké posádky.<sup>483</sup>

### 6.3 70. léta

Dostupnost snímků ze sedmdesátých let patřila k jedné z největších překážek v rámci celého projektu. Nejen, že se při teoretickém zkoumání tohoto období korejské kinematografie vyskytla v porovnání s ostatními dekádami zřetelná propast v kvantitě a kvalitě předešlého výzkumu, samotná dostupnost filmových pramenů byla nejvíce omezená. Volně dostupný byl na internetu pouze jeden snímek, další se mi podařilo zhlédnout osobně na DVD přímo v Korejském filmovém archivu. Třetí snímek byl volně dostupný na webové stránce YouTube, bohužel byl záznam z webu stažen dříve, než mohlo k analýze dojít. Můj pokus o analýzu dekády se tedy opírá pouze o dva snímky, což představuje v rámci korpusu značnou propast a ovlivňuje tak úroveň výpovědi. Tato absence však může sloužit jako názorný příklad nedostatečného prozkoumání tématu a být motivací pro podrobnější budoucí výzkum.

<sup>479</sup> Červená šála (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[01:04:00]

<sup>480</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964.[00:23:51]

<sup>481</sup> Jih a Sever (Namgwa puk), Kim Ki-dök, 1964.[01:17:00] – [01:33:00]

<sup>482</sup> Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, [00:07:50]

<sup>483</sup> Červená šála (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.[01:38:00]

Pro tuto dekádu analyzuji snímky Svědectví (Čüngön), Im Kwön-tchäk, 1973, 125 min;<sup>484</sup> a Divoké chryzantémy vykvetly (Tülgukhwanün pchjönünde), I Man-hüi, 1974,<sup>485</sup> které sdílejí mnoho společných charakteristik. Oba filmy lze oproti předchozím dekádam hodnotit jako otevřeně ideologické, přičemž k předání narativu využívají např. vyprávění očitým svědkem. Jasně tak zasahují do obecného typu paměti, pro kterou je signifikantní i míra odstupu od samotné války, od které uběhlo 20 (či více) let, tudíž objem času, kdy dochází k zásadnímu zlomu mezi generacemi rodičů a dětí, jinými slovy pamětníků a nepamětníků.

### *Styl*

Oba snímky bych zařadila především k bojovému subžánru válečného filmu se sekundární osobní dějovou linkou jedné či vícera postav (osobní ztráty v podobě rozdělení milenců či rodiny a následovné hledání).

Snímek Divoké chryzantémy vykvetly se z větší části odehrává ve venkovním prostředí a obsahuje množství velkolepých bojových scén, stejně jako film Svědectví. Počáteční sekvence filmu Divoké chryzantémy vykvetly navozuje obrazy idylické, předválečné Koreje. Divákovo oko jako první spočívá na běžícím chlapci, kterého kamera sleduje v pohybu, a jak se oddaluje, odkrývá další děti, skotačící na cestě u květy obsypané louky. Tento výjev vzápětí střídá střih na titulky filmu, na jehož pozadí je možné vidět vysokou letní trávu a květiny, načež se záběr opět vrací střihem k dětem, které se hlasitě smějí a skáčou do potoka.<sup>486</sup> Tento snový rurální výjev doplněný sentimentální nediegetickou hudbou je ve druhé minutě vystřídán střihem do další lokace – vojenské základny. Ta je vizuálně uvozena detailem na vlající státní vlajku, přičemž v pozadí je slyšet vojenskou trubku.<sup>487</sup> Kamera následně odhaluje výjev z každodenního vojenského života – dvůr, na němž probíhá, se hemží postavami vojáků, hrajících volejbal a zpívajících. V pozadí jsou vidět hory, což geograficky zasazuje změněnou lokaci do blízkosti vesnice. Od vojenské základny se kamera na konci třetí minuty střihem opět vrací k dětem, které nahé skotačí ve vodě za doprovodu veselé hudby. Odsud se pak odvrací a vstupuje do domu dětského protagonisty, který má podobu velkého tradičního korejského hanoku s rozkvetlou zahradou a obyvateli v tradičních prostých hanbocích.<sup>488</sup>

---

<sup>484</sup> Svědectví (Čüngön), Im Kwön-tchäk, 1973, 125 min. [Datum zhlédnutí 6. 12. 2023]

<sup>485</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tülgukhwanün pchjönünde), I Man-hüi, 1974, 102 min. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=6tvfLgsSRSE&ab\\_channel=%ED%95%9C%EA%B5%AD%EA%B3%A0%EC%A0%84%EC%98%81%ED%99%94KoreanClassicFilm](https://www.youtube.com/watch?v=6tvfLgsSRSE&ab_channel=%ED%95%9C%EA%B5%AD%EA%B3%A0%EC%A0%84%EC%98%81%ED%99%94KoreanClassicFilm)

<sup>486</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tülgukhwanün pchjönünde), I Man-hüi, 1974, [00:02:28]

<sup>487</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tülgukhwanün pchjönünde), I Man-hüi, 1974, [00:00:00] – [00:01:46]

<sup>488</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tülgukhwanün pchjönünde), I Man-hüi, 1974, [00:05:43]



Tyto idylické obrazy navozující sentimentální pocity míru a bezpečí domova jsou v polovině deváté minuty vystřídány stříhem na potměšlé lesní houšti. Zlověstná atmosféra je podpořena i napětí navozujícím hudebním podkresem v podobě naléhavých bubnů. Tento ostrý kontrast funguje jako varování, tudíž divák očekává, že se v temnotě nejspíše nachází nějaké nebezpečí.<sup>489</sup>

Prvotní útok nepřítele rámuje kamera velmi zajímavě. Kamera se společně s postavami nachází uvnitř bunkru, zabírá hledí, skrze které je možné vidět zalesněné hřebeny kopců, mezi nimiž stromovým porostem stoupá dým, a ozývají se výstřely. Kamera se následně začne stylizovat do pozice dalekohledu a svůj pohled postupně přibližuje k otvoru, až nakonec vidíme několikrát zvětšený detail tanků v dálce. Kamera realisticky zprostředkovává divákovi pohled jakoby dalekohledem, takže na dění nazíráme z pohledu první osoby, což považuji za zdařilou techniku, která zvyšuje úroveň angažovanosti diváka ve fikčním světě.<sup>490</sup>

Bojové scény se ve filmu v porovnání s předchozími dekadami pyšní ještě velkolepější výpravou a plně využívají divácké fascinace spektakulárními výjevy. Kromě klasických výbuchů, stoupajícího dýmu a záběrů krajiny, po které se hemží komparz ve vojenských uniformách, vidíme detailní záběry tanků prorážejících lesy, či demolující stavby 28. minuta. Podobný efekt má bojová scéna s vojenskými letouny amerického letectva,<sup>491</sup> která kombinuje vcelku povedené záběry s maketami letadel se záběry země jakoby z ptačí perspektivy – tedy nazírání na zem z výšky a 90° úhlu. Kamera byla očividně připevněna přímo na spodek letadla, čemuž odpovídá i lehký třas obrazu. Na zemi můžeme opět vidět chaos a zmatek způsobený shozenými bombami, je možné dokonce zahlédnout i velmi potřhanou severokorejskou vlajku (ta je ve velmi špatném stavu a rozeznatelná pouze na základě barev, a působí tedy pouze zástupně). Tyto akční, dynamické scény jsou poměrně rychle střídány se scénami melodramatickými, které jsou frontě vzdálenější, nicméně nejsou o nic méně spektakulární.

Jedná se například o vyobrazení bezprostředních následků války v podobě trosk budov,<sup>492</sup> vesnice v plamenech<sup>493</sup> či záběrů na velký celek, jež tvoří nekončící proud civilistů, kteří utíkají ve zmatku před bojem. Mezi prostě oblečenými lidmi (staří, ženy a děti nesoucí na zádech obrovské balíky) se hemží i vojáci odnášející zraněné.<sup>494</sup> Záběry na zraněné vojáky a zubožené uprchlíky je protkaný celý film a většinou bývají doplněny tklivým hudebním

---

<sup>489</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tülgukhwanün pchjönünde), I Man-hüi, 1974, [00:09:26]

<sup>490</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tülgukhwanün pchjönünde), I Man-hüi, 1974, [00:15:25]

<sup>491</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tülgukhwanün pchjönünde), I Man-hüi, 1974, [01:15:00]

<sup>492</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tülgukhwanün pchjönünde), I Man-hüi, 1974, [00:21:42]

<sup>493</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tülgukhwanün pchjönünde), I Man-hüi, 1974, [00:47:39] – [00:48:27]

<sup>494</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tülgukhwanün pchjönünde), I Man-hüi, 1974, [00:29:30]

doprovodem.<sup>495</sup> Exploatační funkce takovýchto obrazů je evidentní a některé scény působí vcelku samoúčelně, jako například část, která se odehrává v přeplněném vagonu vlaku mířícího na jih. Naskýtá se nám zde scéna nemálo podobná vyobrazení židů shromážděných k deportaci do koncentračních táborů – klaustrofobní, třesoucí se kamera uvnitř vagonu zabírá na sebe namačkané uprchlíky a jejich zpcené, unavené a zoufalé tváře.<sup>496</sup> Obrazů lidského utrpení a smrti je ve filmu stejném množství jako vojensko-technologického spektaklu. Tento silný kontrast dvou diametrálně odlišných světů – před a po útoku, evokuje Kytici třech tisíc a dobu 50. let.

Kromě toho se dílčí části film odehrávají opět i ve vojenském klubu s korejskými prostitutkami,<sup>497</sup> v nemocnici s tradičními obrazy krásných sestřiček<sup>498</sup> a v kostele, kde právě zpívá sbor (velmi podobný výjev jako v Severu a Jihu). Kamera zde předává detailní pohled na malbu Ježíše Krista a následně i Panny Marie, které shlíží na návštěvníky.<sup>499</sup>

Dále je ještě třeba zmínit vyobrazení dobových (respektive do válečných let stylizovaných) měst Söulu a Pusanu. Zatímco Söul je reprezentován pouze v rámci jednoho z kavárenských podniků s hemžícími se lidmi za okny, kde hraje hudba západního stylu a zvenku se ozývá rozhlas,<sup>500</sup> v Pusanu, jakožto v uprchlickém centru, se odehrává signifikantní část příběhu. Pusan je reprezentován zástupy zubožených lidí, bídou a sirotky. Scénérie je chaotická a hlučná, v pozadí jsou osoby snažící se přežít různými způsoby (prodej drobného zboží, čištění bot ...)<sup>501</sup> Významný je ještě název filmu, *Divoké chryzantémy vykvetly*, jenže je poplatný jedné z finálních sekvencí filmu, kdy mají být právě vykvetlé chryzantémy, krásné přese všechno trápení, signifikantem přítomnosti ztracené sestry.<sup>502</sup>

Svědectví je, co se týče stylu *Divokým chryzantémám* velice podobné, v některých aspektech až identické, včetně kombinace melodramatických explicitních výjevů válečných hrůz se spektakulárními vojensko-technologickými bojovými úseky (jmenovitě sledujeme například dlouhou sekvenci odpálení mostu přes řeku Han). Svět je taktéž dělen na dobu „před a po“, přičemž Svědectví na začátku filmu vykresluje poklidnou scénérii ranního Söulu v osudnou slunečnou neděli. Panující nálada této doby je obsažena v replice „*To je ale hezky.*“, načež se tento svět rozpadá a upadá do chaosu. Tato tranzice je kromě změny scénérie

---

<sup>495</sup> *Divoké chryzantémy vykvetly* (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [00:34:44]

<sup>496</sup> *Divoké chryzantémy vykvetly* (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [00:46:05]

<sup>497</sup> *Divoké chryzantémy vykvetly* (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [00:06:17]

<sup>498</sup> *Divoké chryzantémy vykvetly* (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [00:23:00]

<sup>499</sup> *Divoké chryzantémy vykvetly* (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [00:24:30]

<sup>500</sup> *Divoké chryzantémy vykvetly* (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [00:21:52]

<sup>501</sup> *Divoké chryzantémy vykvetly* (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [01:02:00]

<sup>502</sup> *Divoké chryzantémy vykvetly* (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [01:42:00]

signalizována i promluvou diegetické vypravěčky, která vysvětluje fakt, že Jižní Korea byla napadena Severní Koreou a podtrhuje zaskočenost a pocit zrady z tohoto náhlého útoku. Z větší části je filmový svět rámován venkovními scenériemi, které nesou viditelné následky války v podobě vypálených vesnic a zdemolovaných měst, dýmajících ohňů a krajin posetých zástupy prchajících civilistů či mrtvými těly.<sup>503</sup>

Zdá se, že si oba válečné snímky vypůjčily vizuálně přitažlivý spektakulární charakter zjeté filmové formy 60. let, avšak obsahově i přes melodramatické afekty se posunuly do sféry didaktického, až ideologického filmu. První náznakem toho je již zmiňovaný kontrastování před- a po-válečné Koreje, avšak ideologický charakter je znatelný především v promluvách jednotlivých postav.

### *Narativ a narace*

Narativ filmu *Divoké chryzantémy vykvetly* sleduje dvě dějové linky: rodina na útěku a vojenská akce proti severokorejské invazi. Na každé z těchto rovin se odehrávají motivy tematicky poplatné melodramatickému a bojovému žánru (v prvním případě rozbití např. rodinných vazeb, smrt, strádání, útěk, rozdělení, znovushledání, tj. emočně náročné události, ve druhém případě např. odražení nepřátelského útoku, muži na misi), přičemž pojítkem mezi těmito rovinami jsou mužští členové rodiny – vojáci. Tyto dvě roviny se však nikdy plně nespojí a každá se dočká vlastního rozuzlení (první finále v obraze opětovného setkání sourozenců,<sup>504</sup> druhé finále v podobě nadějných obrazů vojenské síly pochodujících vojáků a tanků v doprovodu oslavné hudby,<sup>505</sup> přičemž zmíněné dotváří konečný pohled kamery a ladí snímek do nacionalistické militantní noty, která odsouvá rodinnou tragédii do pozadí).

Kamera je opět vševídnoucí a pohybuje se mezi dvěma narativními základnami, přičemž na úrovni postav je nejvíce zaměřená na malého chlapce Tola. Popisek filmu od Korejského filmového archivu udává, že film pojednává o „*tragédii korejské války, která se odehrává prostřednictvím chlapcova svědectví*“, což považuji za nepřesné, neboť sám chlapec nikdy není stylizován do role diegetického vypravěče a dění svým pohledem ve filmu nijak významně nekomentuje. Divák má nsvíc k dispozici více informací než tento údajný vypravěč. Jeho očima sice probíhá určitý návrat do minulosti v podobě montáže z kusů nedávné minulosti, do které jsme vizuálně uvedeni přibližujícím se detailním záběrem na Tolovu spící tvář a jejím

---

<sup>503</sup> Svědectví (Čüngön), Im Kwön-tchäk, 1973, 125 min. [Datum zhlédnutí 6. 12. 2023]

<sup>504</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tülguhwanün pchjõnunde), I Man-hüi, 1974, [01:41:42]

<sup>505</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tülguhwanün pchjõnunde), I Man-hüi, 1974, [01:42:30] -[01:42:59]

následným rozostřením<sup>506</sup> (zpátky do současnosti jsme opět uvedeni opačným způsobem – oddálením a zaostřením) a tato vsuvka má sice sloužit jako traumatická noční můra, nicméně narativně není nijak důležitá. Jako vypravěč se chlapec uplatňuje pouze jednou, a to když je jeho promluvou doplněna časová mezera narativu o informace, které si divák doposud musel domýšlet.<sup>507</sup>

Z oblíbených narativních nástrojů žánru se opět objevuje narace psaným vzkazem<sup>508</sup> a deníkem,<sup>509</sup> stejně tak i časové zasazení záběrem na hodiny<sup>510</sup> a potrhaný list kalendáře s datem 25. 6 1950.<sup>511</sup>

Samotný narativ působí sekundárně a samoúčelně. Vojenskou dějovou linku lze jen velmi obtížně sledovat, obvyklá mise není jasně definovaná a jednotlivé kroky se zdají být chaotické. Ztížená orientace v časoprostoru fikčního světa je nadále podpořena absencí ustanovujících záběrů při střihu do jiné lokace a náladového ladění, střih bývá velmi náhlý. Mnohé vojenské scény tedy zdánlivě slouží pouze k demonstraci hlubokého patriotismu vojáků čelících přesile, civilní scény zase mají za úkol vytvořit obraz nevinného prostého lidu, na který dolehla katastrofa a, jehož je nutné chránit před utrpením.

Snímek Svědectví prezentuje události z doby samotného počátku korejské války pohledem hlavní protagonistky jménem Sun-a. Narativ zdánlivě sleduje její příběh putování nepřitelem obsazenou krajinou s romantickým podtextem, nicméně tuto perspektivu ztrácí ve prospěch vyobrazení válečných hrůz. Sun-a po vstupu severokorejských vojsk zůstává v Söulu kvůli své staré matce a lásce, ale i proto, aby bojovala. Je zadržena Severokorejci, vyslýchána a kvůli své spojitosti s jihokorejskými vojenskými složkami perzekuována, načež je společně s dalšími zadrženými civilisty odvezena na Sever. Vůz však skončí v plamenech, díky čemuž se Sun-ě povede utéci a zde začíná její putování napříč poloostrovem.

Na své cestě je Sun-a očitým svědkem válečného zoufalství, a toto svědectví, jak avizuje samotný název filmu, je divákovi předáváno skrze její diegetický komentář (voice-over), kterým vysvětluje události odehrávající se na obrazovce. Válka je prezentována jako hrůzná a zbytečná zkáza, zaviněná „rudým nepřitelem“, který přináší agónii a zmatek. Hlas Sun-y slouží jako hlas svědomí, který nad děním vykonává hodnotové soudy a apeluje na obecnost. Vypravěčka se např. ve finále ocitá u umírajícího chlapce a spílá nebesům řečnickou otázkou:

---

<sup>506</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [01:09:00]

<sup>507</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [01:24:00]

<sup>508</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [01:35:00]

<sup>509</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [01:07:00]

<sup>510</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [00:11:21]

<sup>511</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [00:21:42]

„*Za co? Za koho? Kdo ho dotáhl na bojiště a opustil ho?*“ Z tohoto důvodu se kamera drží především její postavy a narativ je prezentován v chronologickém pořadí, bez retrospektivních návratů do minulosti. K expozici postav tudíž moc nedochází a jednotlivé dílčí epizody působí velice samoúčelně – jako záminky k prezentaci antikomunistického narativu. V rámci těchto epizod – příhod, které Sun-u během putování potkají – jsou prezentovány obrazy vykořeněných, strádajících obyvatel přesouvajících se napříč poloostrovem, hrůzy války v podobě mrtvých těl a vypálených vesnic a demonizované ukázky nepřítelova násilí, které narativ nijak významně neposouvají.

Film využívá podobné narativní nástroje, jako je detail na hodinky, kterými se identicky s druhým filmem fixuje čas na 4. hodinu ranní, načež se v pozadí začnou ozývat zvuky střelby – signalizátor pro 25. červen 1950. Konečné časové orámování snímku je provedeno obrazy vylodujících se plavidel signalizujících počátek inčchönské ofenzivy, jihokorejské vlajky a vojáků se zbraněmi. Pochodový hudební podkres je doplněn výkřiky „*At' žije Korea.*“ Konečným bodem narativu je tedy vylodění v Inčchönu vedené silami OSN (Američany). Finální vyznění obou snímky je tudíž velmi podobné, oba filmy opouštějí válku v otevřeném, neukončeném stádiu, což reflektuje reálnou situaci absence mírové dohody a odkaz korejské války jako stále živé a přítomné. Tato militantní a nacionalistická vize boje proti rudému nepříteli ještě více podtrhuje nutnost vojenského zbrojení vzhledem k Severní Koreji. 25. červen 1950 je kanonizován jako den, kdy přišla zkáza, a celý válečný konflikt ukotvuje jako otevřený nezapomenutý šrám, za který je záhodno se pomstít.<sup>512</sup>

### *Postavy*

V porovnání s předešlou dekádou nejsou postavy příliš dobře vystavěné a působí velmi ploše. U žádné nedochází k více než základní expozici, postavám chybí jakákoliv psychologická hloubka. Jednotliví protagonisté do jisté míry působí jako prázdné schránky pohádkových prototypů, jež lze redukovat na patriotické ochránce národa, ochotné položit vlastní život za nevinný trpící národ, který má být právě jimi chráněn.

Vojáci jsou v obou filmech patriotickými ideály, které heroicky čelí nepříteli, zatímco své milované vysílají na strastiplnou cestu do bezpečí. Vojáci 70. let „*milují státní vlajku*“<sup>513</sup> - jejich láska k vlasti je např. v Divokých chryzantémách založena již v prvním dialogu vojáků, kdy je navíc patriotismus napojen na antijaponské sentimenty.<sup>514</sup> Láska k vlasti je později taktéž

---

<sup>512</sup> Svědectví (Čüngön), Im Kwön-tchäk, 1973, 125 min. [Datum zhlédnutí 6. 12. 2023]

<sup>513</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tülgukhwanün pchjönünde), I Man-hüi, 1974, [00:02:57]

<sup>514</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tülgukhwanün pchjönünde), I Man-hüi, 1974, [00:10:07]

podpořena záběry na velký celek panenské korejské krajiny, přičemž kamera rámuje do popředí vojáky hledící této krajině vstříc se slovy: „*Podívejte se na tu krásu, krásně věci si zaslouží dobrou ochranu.*“<sup>515</sup> Vojáka opět signalizuje uniforma a patriční výbava, dále alkohol<sup>516</sup> i cigarety.<sup>517</sup> Prioritní funkcí vojáků je ochrana civilistů (respektive jejich transport do bezpečí), jejíž potřeba je ve filmu neustále zdůrazňovaná. Tato ochrana je spojena s obětováním vlastního života, tj. absolutním heroismem (v *Divokých chryzantémách* sledujeme v podstatě sebevražedné útoky na nepřátelská vojska, např. srážku terénního vozu s tankem,<sup>518</sup> či odpálení bomby připnuté na vlastní tělo).<sup>519</sup> Vojáci jsou sice maskulinní, nicméně na začátku filmů je možné na nich sledovat širokou škálu emocí od šoku po zoufalost, přičemž postupem času u nich převládá především silný hněv, který je hlavním motivátorem bojového zápalu ústícího v nutnost „dožít se dne odplaty.“<sup>520</sup>

Náhlý vpád severních vojsk z pohledu vojáků je prezentován jako zrada ze strany vlastních bratrů „*Nikdy jsme se nepředstavovali, že bude válka. Byli jsme klidní, mysleli jsme si, že jsou to bratři stejné krve. Teď se podívejte, co se nám stalo, za to, že jsme byli hloupi.*“<sup>521</sup> Tento výrok jasně demonizuje Severní Koreu, staví ji na pranýř jako zrádce a agresora, čímž Jižní Koreji přisuzuje roli nevinné oběti. Zároveň tímto lamentováním dochází k efektivnímu apelu na publikum, který zdůrazňuje, jak důležité je mít schopnou a připravenou armádu. To nepochybně koresponduje s dobovými militantními sentimenty propagovanými Pak Čöng-hüiovou administrativou. Identické vidění se objevuje i ve *Svědectví*, kde jsou ovšem hrdinské skutky vojáků upozaděny na úkor demonizovaných Severokorejců.<sup>522</sup>

Ženské postavy zůstávají v mezích nahodilých trpících uprchlic, zdravotnic, matek či sester, popřípadě objektů romantických zájmů. Přestože hlavní protagonistkou *Svědectví* je žena, o její osobnosti se nedozvídáme skoro nic. Její charakter je omezen na úroveň soudce/svědka, jehož vidění války je poplatné dobovému kontextu. Sun-a je vykreslována jako žena se silnými zásadami (mezi nejsilnější z nich patří láska), ovšem žena trpící, vlastním očima vstřebávající tragédii celého národa, tudíž opět evokující archetyp matky.<sup>523</sup>

Nově se objevuje dětský protagonist Tol – malý chlapec, který je na útěku před útokem oddělený od svojí rodiny. Tol přese všechno zůstává hravým a veselým chlapcem, který přes

<sup>515</sup> *Divoké chryzantémy vykvetly* (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [00:41:15]

<sup>516</sup> *Divoké chryzantémy vykvetly* (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [00:09:32]

<sup>517</sup> *Divoké chryzantémy vykvetly* (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [00:30:15]

<sup>518</sup> *Divoké chryzantémy vykvetly* (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [00:35:50]

<sup>519</sup> *Divoké chryzantémy vykvetly* (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [00:59:41]

<sup>520</sup> *Divoké chryzantémy vykvetly* (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [00:40:59]

<sup>521</sup> *Divoké chryzantémy vykvetly* (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [00:32:12]

<sup>522</sup> *Svědectví* (Čŭngŏn), Im Kwŏn-tchäk, 1973, 125 min. [Datum zhlédnutí 6. 12. 2023]

<sup>523</sup> *Svědectví* (Čŭngŏn), Im Kwŏn-tchäk, 1973, 125 min. [Datum zhlédnutí 6. 12. 2023]

nizký věk válečné strádání zvládá s překvapivou lehkostí a věcností. Tol sice opakuje antikomunistickou rétoriku odsuzující rudé komunisty, nicméně jeho setkání s vystrašeným severokorejským vojákem odhaluje jeho zjednodušené, nezkažené a možná až naivní vnímání světa, když mu poradí ať „*prostě svlékne uniformu, zahodí pušku a uteče*“.<sup>524</sup> Není mi zcela jasné, zdali je posláním této věty poukázat na nevinnost a naivitu malého dítěte, nebo zdůraznit fakt, že v jádru – pod uniformami – jsou Korejci jedním národem.

Přítomnost Američanů je v Divokých chryzantémách signalizována pouze americkými letouny. Ve snímku nenalezneme žádnou bílou postavu a ani další postavy na Američany v promluvě neodkazují, kromě otevřeně negativní výjimky: „*Věřili jsme, že nám Američané nějak pomohou, nehledě na to, co rudí komouši udělají. Podívejte se, co se z nás stalo potom, co jsme podle nich skákali a žvýkali žvýkačky, co nám Američané dali.*“<sup>525</sup> Tento výrok jasně hodnotí zapojení USA do dění na Korejském poloostrově jako nežádoucí. Američanům je jakožto údajnému spojenci spíláno za nedostatek podpory, zároveň ve výrocih může být obsažena i kritika vlastní nepřipravenosti a přílišného spoléhání se na cizí mocnosti. Když vojenská pomoc USA pod taktovkou OSN dorazí, tento fakt nijak komentován ani hodnocen není. Obdobně je tomu ve Svědectví, kdy je zapojení Američanů signalizováno pouze vizuálně, vylodujícími se loděmi, jinak na ně není nijak odkazováno.<sup>526</sup>

Nepřítel je ve filmu opět vyobrazován jako absolutní zlo s největším důrazem na nelidské skutky páchané na civilistech. Film Divoké chryzantémy vykvetly Severokorejce jasně považuje za agresory: „*Ti rudí komouši, proč stříleli ze svých zatracených zbraní*“, zrádce a lháře: „*Lhani je jen pro komouše.*“<sup>527</sup> kteří podcenili jednotu a ideologickou nadřazenost jihokorejského národa: „*Nedošlo ani k jednomu povstání, jak předpovídal nepřítel.*“<sup>528</sup> Severokorejce opět odlišuje podoba uniforem a jako důkaz jejich bestiality vidíme např. vypálení domu Tolova dědečka, který je označen za reakcionářský živel,<sup>529</sup> či potemnělou scénu, kde dochází k mučení a zabíjení nevinných vesničanů přivázaných ke sloupům.<sup>530</sup> Dohru v podobě oběšených a zakrvácených těl rozprostřených po zemi následně i explicitně vidíme za denního světla.<sup>531</sup> Výjimkou je postava vystrašeného severokorejského vojáka, který byl oddělen od vlastní jednotky. Ten opět představuje typ „omilostněného komunisty“. Postava

---

<sup>524</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [01:29:00]

<sup>525</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [00:32:32]

<sup>526</sup> Svědectví (Čŭngŏn), Im Kwŏn-tchäk, 1973, 125 min. [Datum zhlédnutí 6. 12. 2023]

<sup>527</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [01:29:00]

<sup>528</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [01:02:00]

<sup>529</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [01:13:00]

<sup>530</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [01:28:00]

<sup>531</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tŭlgukhwanŭn pchjŏnŭnde), I Man-hŭi, 1974, [01:33:00]

je ztvárněna mladým vystrašeným chlapcem, o jehož pozadí nemůžeme příliš spekulovat, ale vidíme prchat z místa vojenského střetu, načež padá do travin, kde pláče a volá matku.<sup>532</sup> Můžeme tak soudit, že postava pravděpodobně má určité „vlastnosti umožňující omilostnění“ a nejspíše byla, vzhledem k nízkému věku, do armády odvedena proti vlastní vůli. Postava sice sama komunismus nezavrhně, nicméně působí jako „ztracený syn“, jenž potřebuje přijetí pod ta „správná“ křídla. Vložení této postavy opět staví Jižní Koreu do pozice benevolentního státu, a vyzdvihuje ochotu přijmout zpět ztracené ovečky (ovšem za určitých předpokladů jako je právě zřeknutí se komunismu a přijetí dominantního postavení jihokorejského politického systému či jiné polehčující okolnosti).

Svědectví obsahuje identické charakteristiky připisované „rudému nepříteli“, ten představuje absolutní zlo, zahalené pod záminkou „osvobození od imperialistické nadvlády USA“. Severokorejské postavy jsou surové, krvelačné, nemilosrdné a lstivé, což je zapříčiněno rudou ideologií. Dábelská tvář nepřítele se ukazuje například ve výjevech z poprav „reakcionářských“ statkářů či naoko civilních výsledků, na jejichž konci beztak čeká nic netušící vyslýchané smrt, a to tím nejzbabělejším způsobem – kulkou do zad. Nepřátelská vojska sice nejsou nikdy otevřeně označena za severokorejská (to platí prozatím o všech vyobrazeních), nýbrž je jim přisouzena sada doposud zmíněných poznávacích znamení a tropů, které tyto postavy zasazují do reálného kontextu. Mohou tak fungovat jako zástupné symboly pro omezené možnosti vyobrazení.

Ve filmu Svědectví se taktéž vyskytuje postava komunisty na cestě k vykoupení. I když film opět obsahuje motivy vojáků, přinucených bojovat na straně Severní Koreje, tato postava pláče nad zkázou, jež údajně osvobození přineslo: „*Lidová armáda vlastní lidi zabila, místo toho, aby je osvobodila.*“ Tímto výrokem činí voják pokání, což je prvním krokem v boji proti rudé doktríně, a postava nastupuje cestu vykoupení. Pokládá pak květinu na tělo mrtvé dívky, kterou prosí o odpuštění. Jižní Korea je v tuto chvíli opět reprezentovaná jako moudrý bratr, čekající s otevřenou náručí na ztraceného sourozence. Země, která leží „*za řekou Naktonggang*“, je symbolem naděje na nový a lepší život.<sup>533</sup>

#### 6.4 80. léta

80. léta patří společně s předchozí dekádou k nejméně zkoumaným dobám korejské kinematografie, což se projevilo nejen během teoretické rešerše, ale i během sbírání pramenů. Pro tuto dekádu se mi podařilo získat přístup k DVD snímku Ččakkcho (Ččakkcho), Im Kwön-

<sup>532</sup> Divoké chryzantémy vykvetly (Tulgukhwanün pchjõnunde), I Man-hüi, 1974, [01:17:00]

<sup>533</sup> Svědectví (Cüngõn), Im Kwõn-tchäk, 1973, 125 min. [Datum zhlédnutí 6. 12. 2023]



tchäk, 1980, 110 min;<sup>534</sup> dále analyzuji volně přístupné filmy Poslední svědek (Čchöhuüi čüngin), I Tu-jong, 1980, 158 min<sup>535</sup> a Vesnice Kilsottüm (Kilsottüm), Im Kwön-tchäk, 1985.<sup>536</sup> V této dekádě se tematické ladění každého filmu liší, a tvoří tak nejvíce diverzifikovaný vzorek. Také to jsou filmy, které nejméně odpovídají mé představě filmu o korejské válce, neboť všechny se zabírají především jejím odkazem v čase vzniku díla. Válečné období jako takové je zobrazováno až sekundárně, primárně jde u všech o formu společenského komentáře. V popředí tedy stojí reflexe dobových společenských jevů, které ovšem s válkou a rozdělením neoddělitelně souvisejí.

### *Styl*

Děj filmu Ččakkcho, respektive jeho současná dějová linka, se odehrává ve svérázném prostředí tzv. hjöngdžebokčiwönu (Bratrská centra sociální péče), která formálně fungovala jako sociální zařízení, ale v realitě bylo jejich cílem zadržení a koncentrace osob bez domova a žebráků, včetně toulajících se dětí a také odpůrců režimu. Dnes patří tento málo známý fenomén k jedněm z nejvíce kontroverzních kapitol období 70. a 80. let.<sup>537</sup> Proto je vcelku pozoruhodné, jakým způsobem je toto zařízení ve filmu vyobrazeno.

Detenční zařízení je vykresleno bez příkras, v podstatě jako místo nemálo podobné věznici, do kterého je množství z postav přivlečeno proti vlastní vůli a nemůže ho svobodně opustit. I přes performativní přítomnost lékaře se zadrženým dostáující lékařské péče nedostává, to platí i pro základní životní potřeby jako je možnost se umýt či si ulevit. Možnost volného pohybu je taktéž omezená a den se odvíjí podle přesného harmonogramu, jenž je pod výhrůžkou trestu nutně přesně dodržovat. Atmosféra v zařízení je militantní a v rámci skupiny mužů, kteří obývají jednu společnou místnost, panuje hierarchický systém, jehož narušení znamená fyzický trest. Místnost je stísněná a přelidněná zpocenými a špinavými muži v

---

<sup>534</sup> Ččakkcho (Ččakcho), Im Kwön-tchäk, 1980, 110 min. [Datum zhlédnutí 15. 12. 2023]

<sup>535</sup> Poslední svědek (Čchöhuüi čüngin), I Tu-jong, 1980, 158 min. [Datum zhlédnutí 14. 12. 2023]

<sup>536</sup> Vesnice Kilsottüm (Kilsottüm) Im Kwön-tchäk, 1985. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=UtDHc881134&feature=youtu.be&ab\\_channel=%ED%95%9C%EA%B5%AD%EA%B3%A0%EC%A0%84%EC%98%81%ED%99%94KoreanClassicFilm](https://www.youtube.com/watch?v=UtDHc881134&feature=youtu.be&ab_channel=%ED%95%9C%EA%B5%AD%EA%B3%A0%EC%A0%84%EC%98%81%ED%99%94KoreanClassicFilm)

<sup>537</sup> O porušování lidských práv v těchto zařízeních informovaly několikrát od roku 2016 zahraniční zpravodajské weby AP News (KIM, Tong-hyung a Foster KLUG, 2016. AP: S. Korea covered up mass abuse, killings of 'vagrants' | AP News. Associated Press News: Breaking News, Latest Headlines and Videos [online]. 20. 4. 2016 [cit. 2024-07-19]. Dostupné z: <https://apnews.com/general-news-c22de3a565fe4e85a0508bbbd72c3c1b>), CNN (HANCOCKS, Paula. Child victims of Brothers Home still search for justice. World news - breaking news, video, headlines and opinion | CNN [online]. Dostupné také z: <https://edition.cnn.com/videos/world/2016/08/24/hancocks-brothers-home-human-rights-abuse-pkg.cnn>)  
Nebo například BBC News (JUNG, Bugeyong, 2020. Brothers' Home: South Korea's 1980s 'concentration camp'. BBC Home - Breaking News, World News, US News, Business, ... [online]. 30.5.2020. Dostupné také z: <https://www.bbc.com/news/world-asia-52797527>)

jednobarevných mundúrech. Druhá dějová linka – vzpomínková – se odehrává především ve venkovních prostorách, které se mění na základě pohybu postav (sledujeme např. potyčku partyzánů s jihokorejskými policisty v horách, zajetí a následný útěk Ččakkchoa a jeho pronásledování napříč Koreou).

Retrospektivní úseky jsou pro narativ zásadní a ve filmu jsou vizuálně zajímavě signalizovány rámováním a pohybem kamery, která například vplouvá do televizní obrazovky, či odrazu v zrcadle. Zajímavá je i sekvence, kdy se střídají záběry velkého celku – dvě odlišné roviny každé z postav, které se ovšem kompozičně zrcadlí, což evokuje určitou inherentní rovnost, či alespoň podobnost dvou diametrálně odlišných protagonistů (partyzána Ččakkchoa a policisty Song Ki-jöla). V tomto ohledu je kompozičně významná i scéna, ve které dojde k bitce mezi těmito dvěma charaktery, symbolizující extrémní bipolárního ideologického spektra. Kamera rámuje tento boj do popředí, přičemž v pozadí je možné vidět moderní město symbolizující prosperující Koreu. Tato kompozice vytváří kontrast mezi korejskou minulostí a současností a vyvolává otázku: Má smysl slepě se hnát za dávnou historií? Tato výpověď je vzápětí podpořena příchodem policistů, kteří pro Songovo udání Ččakkchoa coby „zapomenutého partyzána“ (v užívání termín „mangsilkongbi“) nemají žádné pochopení, neboť takový termín už ani neznají. Tato situace ukazuje antikomunistický boj jako přežitek minulosti a naznačuje, že Korea se již posunula směrem pryč od tohoto odkazu. Postavy dvou mužů zápasících na zemi připomínají uprchlé pacienty z blázince a působí velmi absurdně až komicky.

Kromě symbolické mizanscény nesoucí implicitní významy však režisér pracuje i s rámováním a střihem kamery pro dramatický efekt, a to především v sekvencích „honiček“, např. když jedna postava jede vlakem a druhá se řítí vedle v taxíku. Kamera sleduje tuto dynamickou akci a rychle střídá záběry na jednu a druhou postavu, s občasným detailem tváře. Celkový efekt podporuje pocit vzrušení z dynamické akce.<sup>538</sup>

Scenérii snímku *Poslední svědek* z větší části tvoří obrazy Koreje 80. let v kontrastních sférách rurálního venkova, maloměsta a velkého Söulu s předpokládanými atributy. Vesnickou scenérii tvoří rozlehlé krajiny poseté tradičními domky, jejichž obyvatelé mluví různými dialekty (oproti hlavnímu hrdinovi, který používá standardní söluské nářečí). Maloměsto je živější, s určitou mírou občanské vybavenosti v podobě barů, kaváren, služeb a dopravy. Tyto obrazy jsou dále umocněny v metropoli, kde se dostáváme jak do chudinských čtvrtí, tak do luxusního hotelu plného cizinců.

---

<sup>538</sup> Ččakkcho (Ččakcho), *Im Kwön-tchäk*, 1980, 110 min. [Datum zhlédnutí 15. 12. 2023]

Kompozičně je poutavý například samotný začátek filmu, kdy se na černém pozadí zobrazuje vzkaz samotného režiséra vyvedený bílými písmeny na černé ploše: „*V roce 1980, kdy se snažíme o vymýcení starého zla a nastolení nových pořádků, jsem prostřednictvím vytrvalé snahy jednoho detektiva chránit lidské životy chtěl bez přetvářky polemizovat o tom, co z naší minulosti je pravda a co faleš. Tento příběh je temný a stejně tak i jeho scény. Přál bych si, aby v 80. letech tato temnota zmizela.*“ Na pozadí tohoto zhruba půlminutového výjevu se ozývá křik, výbuchy a střelba, což obraz emočně zabarvuje. Toto vyjádření interpretuji jako zřejmou kritiku dosavadních autoritářských režimů, které dogmaticky prezentovaly pouze pečlivě vyselektovanou, žádanou podobu minulosti a takzvané národní historie. Takto otevřená kritika je vzhledem k sociopolitickému kontextu počátku 80. let překvapivá. Film v Koreji vyšel 15. listopadu 1980, tedy po květnovém povstání v Kwangdžu a utužení autoritářské moci Čön Tu-hwana, a byl značně zcenzurován. Množství scén, mezi nimiž velmi pravděpodobně byla i tato úvodní, tudíž bylo z filmu vystříháno a k divákům se tudíž nedostalo.<sup>539</sup>

Jelikož film pracuje s konvencemi detektivního žánru, rámování a práce kamery zdařile vytvářejí pocit záhady a napětí v sekvencích, které ukazují samotné zločiny, ovšem zásadní informace jsou nám díky záměrné kompozici utajeny. První vražda se děje na potemnělé noční scéně, vidíme přijíždět automobil a vystupovat z něj obrys postavy, ta je skrytá ve tmě a vždy ke kameře otočena zády. Vidíme ji zvonit u dveří, které se otevírají, a objevuje se jediná nasvícená tvář obyvatele domu, na kterou kamera najíždí detailně. Následně se ozve pouze zvuk rány a křiku, načež obraz tmavne. Identita pachatele nám tedy zůstává skryta. O identitě oběti se dozvídáme hned v další sekvenci, kdy se objeví titulky filmu a na pozadí detail na čerstvě vytištěné noviny, v nichž je možné zahlédnout oznámení o smrti pana Kima.

Kompozice druhé vražedné scény nám taktéž šikovně skrývá identitu pachatele. Tentokrát se však kamera staví do pozice první osoby (vraha). Ocitáme se v odlehle venkovské přírodě a sledujeme postavu rybařící u vody, ke které se začneme v tichu se ozývajícími kroky přibližovat. Kamera se pohybuje a mění se tak i úhel, kterým na rybáře nahlížíme, čočka se zastavuje nad sedící osobou s prutem, která se následně zmateně otáčí a ptá se „*Kdo jste?*“ Vzápětí opět přichází rána – kterou i sami jasně vidíme přicházet z rohu obrazovky – a postava padá do vody.

Repetitivním prvkem v rámci kompozice jsou části, kdy sledujeme vyšetřovatele v rámci jeho pátrání na cestách po Koreji. Pro zlepšení pohybové orientace ve fikčním světě je

---

<sup>539</sup> Čchöhuui čüngin (Poslední svědek) (1980, Püllurei) (1980, Blu-ray). Hangukjöngsangčarjowön (Korejský filmový archiv) [online]. Dostupné také z: [https://www.koreafilm.or.kr/kofa/publication/dvds/PB\\_0000000243](https://www.koreafilm.or.kr/kofa/publication/dvds/PB_0000000243)

většinou přesun postavy i vizuálně signalizován a uvozen vyobrazením pohybujícího se dopravního prostředku (většinou vlaku či autobusu).<sup>540</sup>

Taktéž Vesnice Kilsottům je z valné části zasazena do scénérie moderního Söulu 80. let, který kontrastuje s rurálními krajinami jak na úrovni chronologické dějové linky, tak v retrospektivních oknech.

Pokud se v rámci města pohybujeme po venku, nazíráme na modernizovanou Koreu plnou aut na dálnicích, výškových budov a různých podniků. Tímto zasazením nejenže vidíme interagovat postavy (návštöva kavárny ve vysokopodlažním domě, posezení u venkovního stánku s občerstvením), ale scénérie je zvlášť ustanovována i množstvím zábörů z velké výšky na celek částí města. Tyto záböry nejen že dokreslují obraz metropole, ale pomáhají časoprostorové orientaci ve fikčním světě (např. vidíme shora čtvrť Mjöngdong, následuje stříh do kavárny).<sup>541</sup> Pohyb po rurálních oblastech je doplněn poklidnými přírodními scénieremi. Valná část příběhů se však taktéž odehrává v interiérech, kromě zmiňovaných podniků, např. v rodinném domě hlavní protagonistky (v něm se mísí západní vymoženosti ve formě jídelního stolu či pohovky s tradičním korejským dekorem), či ve vesnickém přibytku syna nebo v nemocniční kanceláři. Protagonisté taktéž často cestují autem, opakovaně na ně ve filmu nazíráme buďto z pozice na palubní desce, těsně z prostoru mimo auto nebo z dälky (auto na silnici).

Film je jak svou scénierí, tak i narativem poplatný „duchu doby“ a velmi realisticky onen Zeitgeist zachycuje prostřednictvím jednoho z dobových společenských fenoménů – tím je televizní program Hledání rozdělených rodin. Záznamy z tohoto programu se ve filmu opakovaně vyskytují v několika scénách, kdy tento program běží v televizi někde na snímané ploše či obrazovka televize vyplňuje celý rám kamery. Hned v úvodu filmu například takto přímo sledujeme reálný záznam programu, načež se kamera stříhem obrací jakoby na druhou stranu této roviny a zabírá plačící rodinu usazenou na gauči.<sup>542</sup> Tím je nastaveno ladění celého filmu, motiv prozkoumávání generačních traumat. Je třeba připomenout, že sledování zmiňovaného programu je jistě divácky velmi náročný zážitek plný emocí, postavy na něj však nereagují přemrštěně, jak jsme byli u nich zvyklí v minulých dekadách, což naznačuje posun od samoúčelného melodramatizování. Obsah těchto zábörů má spíše podpořit emoční prožívání u pamětnického a s časovým odstupem i u nepamětnického obecnstva. Film tímto způsobem

---

<sup>540</sup> Poslední svědek (Čchöhuüi čüngin), I Tu-jong, 1980, 158 min. [Datum zhlédnutí 14. 12. 2023]

<sup>541</sup> Vesnice Kilsottům (Kilsottüm) Im Kwön-tchäk, 1985. [00:27:45] - [00:27:52]

<sup>542</sup> Vesnice Kilsottům (Kilsottüm) Im Kwön-tchäk, 1985. [00:02:35] - [00:03:28]

autenticky zprostředkovává zážitek plně ukotvený a také uzamčený v období první poloviny 80. let.

Vizuálně poutavá je pak jedna konkrétní scéna, kde dochází ke kombinaci záběrů z vlastního natáčení a dokumentárních dobových záběrů, což podporuje autenticitu inscenované scenerie. Jedná se o část, kdy hlavní protagonistka dorazí na ostrov Jōūdo, kde probíhá natáčení onoho programu. Místo je přeplněné lidmi, kteří se proplétají mezi chaotickou změtí další postav a všude na sloupech, zdech i po zemi lze vidět množství rozostřených plakátů s informacemi o hledaných osobách. V určitých chvílích sledujeme inscenovaný filmový plac a hlavní hrdinku procházející touto lokací, do těchto záběrů jsou pak vloženy reálné záběry stejného místa.<sup>543</sup> Tyto dvě sféry (inscenovaná a reálná) se spojují v jednom okamžiku, kdy v popředí můžeme vidět hlavní postavu a na pozadí reálný záznam.<sup>544</sup> Tato kompozice pravděpodobně vznikla ve střížně překrytím záběru na herečku a dobový materiál nebo byl dokumentární záběr promítán na plátno za herečkou a za pomoci šikového rámování vznikl požadovaný efekt.

Silnou reakci vzbuzuje i již vcelku explicitní vyobrazování sexuálních aktivit, a to i mezi nezletilými. Na obrazovce se objevují celá nahá těla (i když pouze otočená zády)<sup>545</sup> i scény milostných hrátek (ruka na prsu či kalhotkách).<sup>546</sup> Režisér zde jasně využívá uvolnění od tabu uvalených na erotický obsah, přičemž hlubší funkce těchto výjevů (snad kromě dokreslení pocitů mladé lásky) je sporná. Jsme také svědky sexuálního násilí,<sup>547</sup> které sice nějakým způsobem doplňuje hrubost mužské postavy, avšak tato charakteristika by byla dostatečně explicitní i bez tohoto výjevu.

Diegetický hlas televize hraje ve filmu ještě jednou důležitou roli, konkrétně ve scéně, kdy se zdá být nedůležitým zvukem pozadí. Z obrazovky v pozadí scény se ozývá komentář jakéhosi pořadu: „*Korea byla vystavena svévoli ze strany cizích mocností.*“, „*38. rovnoběžka byla vytyčena neprávem.*“ Hlas dále zdůrazňuje fakt, že byl rozdělen nejen korejský národ, ale především byli od sebe rozděleni blízcí a milovaní.<sup>548</sup> Válka je tu opět, avšak s větším důrazem a bolestivějším odkazem v podobě mnohdy marného hledání přes třicet let rozdělených rodin a milenců, viděna prizmatem tragédií „malých“ lidí. Toto hodnocení nevyznívá příliš ideologicky, nicméně mezi řádky obsahuje silný narativ oběti a přemýšlí o Koreji jako o zemi

<sup>543</sup> Vesnice Kilsottŭm (Kilsottŭm) Im Kwŏn-tchäk, 1985. [00:22:40]

<sup>544</sup> Vesnice Kilsottŭm (Kilsottŭm) Im Kwŏn-tchäk, 1985. [00:24:11]

<sup>545</sup> Vesnice Kilsottŭm (Kilsottŭm) Im Kwŏn-tchäk, 1985. [00:42:10]

<sup>546</sup> Vesnice Kilsottŭm (Kilsottŭm) Im Kwŏn-tchäk, 1985. [00:48:40] - [00:49:19]

<sup>547</sup> Vesnice Kilsottŭm (Kilsottŭm) Im Kwŏn-tchäk, 1985. [01:12:00] - [01:12:12]

<sup>548</sup> Vesnice Kilsottŭm (Kilsottŭm) Im Kwŏn-tchäk, 1985. [00:50:55] - [52:10:00]

v historii opakovaně strádající na úkor cizích mocností. Za korejskou válku tedy viní především externí vlivy, s čímž je spojen i náznak pozitivnějšího obratu vůči Severokorejčům, kteří si prošli stejným osudem.

Toto vidění je ve filmu opakováno v promluvách několika postav: „*Moje matka stále žije a nemohu ji navštívit. Co je to za nesmysl? Jediné, čím jsme se provinili, bylo že jsme se narodili v bezmocné zemi.*“<sup>549</sup> nebo: „*Mrtví i vrazi byli nešťastní lidé. Rozdělení, které způsobilo tak tragické krveprolití mezi bratry, nemělo nic společného s naší vůlí, ale bylo nám vnuceno. Byli jsme jednoduše loutkami, které bojovaly jménem cizích mocností.*“<sup>550</sup> Ten výrok tedy bez jakékoliv ambivalence prezentuje korejskou válku jako zástupnou válku cizích mocností, čímž plně snímá vinu ze Severokorejčů, avšak i jakoukoliv odpovědnost z Jihokorejčů samotných. Takové vidění považuji za stejně zcestné jako antikomunistické výroky vinící komunisty z bestiality, neboť např. naprosto bagatelizuje skutky spáchané jihokorejskou vládou v rudé hysterii. I když se snímek nedá považovat za ideologický, beztak do něj převládající politické narativy pronikly.

Samotná válka je ve filmu vyobrazena pouze okrajově, a to velmi konvenčním způsobem zachycujícím obrazy vesnic v troskách, stoupajícího dýmu, mrtvých těl a prchajících lidí, tj. jako zkázu, apokalypsu.

### *Narativ a narace*

Narativy tří analyzovaných filmů si jsou sice velmi málo podobné, nicméně sdílejí stejný důraz ve snaze rozkrývat stále přežívající odkaz ideologického konfliktu, korejské války a rozdělení země a způsoby jakým tyto skutečnosti změnilы životy obyčejných lidí.

Ččakkcho zpracovává látku, která odkrývá dávné křivdy z dob partyzánského odboje jihokorejských komunistů v korejské válce a absurditu ideologického extremismu v moderní době, Poslední svědek je detektivním příběhem, odhalující pohnutý příběh osobní zrady v turbulentní době pravo-levého válečného konfliktu, a Vesnice Kilsottům je sondou do společenského fenoménu hledání ztracených rodin.

Narace příběhu filmu Ččakkcho kombinuje chronologické vyprávění současnosti s retrospektivními úseky odhalujícími minulost dvou hlavních protagonistů. Sleduje dvě dějové linky, přičemž na událost nahlíží převážně pohledem postavy Song Ki-jöla, bývalého policisty nosícího v sobě zášť vůči partyzánovi Ččakkchoovi. Song je primárním vypravěčem děje, i

---

<sup>549</sup> Vesnice Kilsottům (Kilsottům) Im Kwön-tchäk, 1985. [01:15:00]

<sup>550</sup> Vesnice Kilsottům (Kilsottům) Im Kwön-tchäk, 1985. [01:29:48] - [00:29:57]

když kamera se od něj v určitých chvílích odpojuje a sleduje události doplňující pozadí Ččakkchoova života. Přestože se nám tedy v několika chvílích naskýtá přístup k více informacím než má Song, narativ je povětšinou filtrován Songovými vzpomínkami, kterými se snaží přesvědčit ostatní postavy i diváky o své verzi příběhu. Narace je tedy inherentně subjektivní, tím pádem i nespolehlivá – o nespolehlivosti svědčí i chvílemi maniakální psychické rozpoložení postavy, především v prvních chvílích po setkání s údajným Ččakchem, jehož identitu se snaží všemi silami dokázat.

Tímto setkáním v sociálním detenčním zařízení narativ začíná a rozehrává tak příběh historie dvou mužů, která je nám po částech odkrývána. Ta napodobuje motiv „hony kočky na myš“ inspirovaného osobní křivdou, ze kterého vidíme jednotlivé epizody v opakované formě „konfrontace – útek – hledání“. Tato zášť pramení z momentu, kdy je Ččakkcho Songem zadržen, nicméně se mu díky lsti podaří uniknout, načež Song ztrácí svou práci policisty, své společenské postavení a propadá se do alkoholové deprese, která z něho udělá agresivního tyrana, tudíž nakonec přijde také o ženu. Z toho všeho Song viní uniklého partyzána, na kterého vede po vlastní ose desítky let trávající hon. Song se neustále snaží Ččakkchoa udat a jeho slovník je zahalený do antikomunistické rétoriky. Tato slepá honba za nepřitelem působí jako ukázka rudé paranoie, opravdový konflikt neleží však v rozdílné ideologii, nýbrž pouze v osobních pohnutkách a snaze o nápravu vlastní reputace. Song se nicméně stále schovává za antikomunistické výroky, jejichž platnost je v době reálného děje zpochybňována, např. jednou z dalších postav, která sdílí s hlavními protagonisty ubikaci. Ta ve své promluvě zdůrazňuje fakt, že „se všichni teď nacházejí ve stejné situaci, tak co záleží na tom, kdo co je nebo byl“. To opět vyvolává otázku, zdali zarytý ideologický dogmatismus není přežitek překonané minulosti a vyzdvihuje, že natolik vyhocené vidění je absurdní, neboť podstata všech lidí je v jádru stejná.<sup>551</sup>

Film *Poslední svědek* je konvenčním detektivním příběhem s příznačnou narativní strukturou, asociující klasické západní detektivky, jehož látka je však obohacena o unikátní korejskou zkušenost z dob antikomunistické horečky a partyzánského odboje.

Narativ sleduje vyšetřování detektiva O Pjōng-ha, který rozplétá vraždu a s každým rozhovorem s implikovanými osobami odkrývá malý kousek minulosti, z nichž ve finále složí celkový obraz toho, co se stalo. Narace jako první prezentuje dané zločiny, načež skáče do současnosti, kde začíná pátrání. Je chronologická, vstupuje do ní ovšem množstvím retrospektivních návratů – vzpomínek, které odhalují, co se stalo ještě před začátkem filmového

---

<sup>551</sup> Ččakkcho (Ččakcho), *Im Kwōn-tchāk*, 1980, 110 min. [Datum zhlédnutí 15. 12. 2023]

příběhu. Narativ tedy z chronologické linky současného děje sestupuje do sféry více či méně vzdálené minulosti, jejíž fragmenty prezentuje v nechronologickém pořadí. Kamera se kromě úvodní sekvence, kdy jsou zobrazeny dva zločiny, drží zpravidla pouze jedné postavy – detektiva, přístup k informacím je tedy filtrován jeho objevy.

Narace využívá k předávání informací různorodé nástroje, primárně však expozici postav, která probíhá v rámci rozhovorů s detektivem jako retrospektivní dějový usek. Jako takový je narativ plný tzv. nejistých příčin, tj. informací, k jejichž vysvětlení dojde až později ve filmu (např. telefonní číslo v zápisníku oběti, fotografie v rodinném albu). Pro eskalaci napětí je na konci snímku navíc na hlavního hrdinu uvalena i časová lhůta pro vyřešení případu.

Hlavní látkou filmu je vyšetřování dvou vražd, mezi nimiž bude v průběhu děje nalezeno pojítko, a rozplétání komplikovaného příběhu lidské křivdy z turbulentní doby pravo-levého boje, který měl však málo společného s ideologií, ale více s osobními ambicemi. Obraz, nebo spíše odkaz korejské války se tedy pohybuje opět na rovině mezilidských vztahů, které však nebyly narušeny samotným válčením, nýbrž politikařením se sobeckými cíli. Než by nám film cokoli říkal o válce a rozdělení, zaujímá hlavně humanistický postoj soustředěný na psychologii jednotlivých postav, nad kterými se prostřednictvím hlavního protagonisty detektiva snaží nevynášet žádné soudy. Pokud je nějak hodnotí, většinou jsou to soudy spojené pouze s morálním pochybením jednotlivých postav, které je odděleno od politické příslušnosti. Politika a ideologie opět stojí pouze na pozadí, které však nešťastně ovlivňuje životy a osudy běžných lidí.<sup>552</sup>

Vesnice Kilsottům z toho, co považují alespoň z části za válečný film, nejvíce vybočuje. Předěšlé dva snímky alespoň okrajově vyobrazovaly dobu partyzánských bojů během války, ovšem Kilsottům se celý odehrává v pro fikční svět současné Koreji. Válečný obraz je ve snímku pouze jeden a pro celek je spíše nevýznamný. Do analýzy ho ovšem zahrnuji především kvůli důrazu na válečný odkaz, který film prozkoumává s pomocí motivu hledání ztraceného syna. Odkazuje tak na stále přítomný důsledek korejské války a rozdělení, který ovlivňuje životy i po více než třiceti letech a zpřístupňuje nám způsob, jak je na tuto tragédii nahlíženo pohledem jedné matky.

Narativ sleduje matku při hledání syna, od kterého byla odloučena během války. V průběhu hledání se opět shledává se svou starou láskou (otcem potomka), jejich životní cesty se tak znovu protínají. Příběh započne pokusem matky o hledání, pokračuje snahou o identifikaci domnělého syna a končí výsledky krevního testu. Toto chronologické vyprávění je

---

<sup>552</sup> Poslední svědek (Čchöhuüi čüngin), I Tu-jong, 1980, 158 min. [Datum zhlédnutí 14. 12. 2023]



přerušováno retrospektivními vstupy, které doplňují, co se stalo před začátkem samotného příběhu. V rámci nich probíhá expozice dvou hlavních postav – matky a otce, přičemž oba v nich figurují jako momentální diegetiční vypravěči, jejichž hlasy komentují obrazy událostí. Narace je všudypřítomná, a kromě těchto expozic se drží pouze hlavní hrdinky, matky.

Z narativních nástrojů se kromě záznamů z televizního pořadu dále uplatňuje např. vyplnění rámu obrazu novinami, či již dobře známý dopis.<sup>553</sup>

Hořké rozuzlení filmu je překvapivé, avšak budí ještě větší emoce, než by budil idylický šťastný konec. Matka je od svého syna oddělena, když je neprávem označena za levicovou sympatizantku a na několik let uvězněna. Po propuštění nedokáže chlapce najít, začne se živit jako prostitutka a založí nový život s novým mužem. Ztraceného syna hledá pod vlivem nadějného televizního pořadu, ovšem když se setká s hrubiánským a neomaleným člověkem, který má být její dlouho ztracený syn, nedokáže tuto skutečnost přijmout a zpochybňuje i přesvědčivý výsledek krevních testů, který je v rozporu s jejím mateřským citem. Syna nakonec odmítá, a zatímco s pláčem odjíždí v autě, z rádia se ozývá: „*Někteří lidé se však nechtějí osobně setkat, kvůli letům dlouhého odloučení a rozdílným ideologiím. Ale ať se děje, co se děje, není možné popřít, že jsme lidé stejné krve, jednoho homogenního národa.*“<sup>554</sup> Tento humanistický výrok nejenže vyzdvihuje stejnou podstatu korejského národa bez ohledu na ideologii, ale také upozorňuje na velmi reálný fakt, že ne každé znovushledání má idylický konec, a ne každé rodině se podaří navázat zpřetrhané vazby. Ukazuje tedy, že v určitých ohledech je tato rána nevyléčitelná a s její bolestí je nutné se naučit žít.

Příběh obsahuje taktéž motiv znovushledání ztracených milenců, na to je ovšem nahlíženo o mnoho realističtěji a už vůbec ne melodramaticky jako v předešlých desetiletích. Shledání po letech se obchází bez vyhrocených emočních výlevů, ve vší střídmosti, a i když mezi oběma partnery existuje osudové spojení, oba respektují své hranice a fakt, že každý vede svůj život s jiným člověkem. Životní dráhy se jim tudíž jenom protínají, a zase si jdou svou cestou, romantická zápleтка zůstává výhradně ve vzpomínkách.

### *Postavy*

Ojedinelou postavou v rámci celého korpusu je postava detektiva O Pjōng-ha z Posledního svědka. O jeho minulosti se ve filmu mnoho nedozvídáme, kromě faktu, že chodil na vysokou školu a přesto nemá u policie stálou pozici. To může pramenit z toho, že jeho osobnost je mírně

---

<sup>553</sup> Vesnice Kilsottŭm (Kilsottŭm) Im Kwŏn-tchäk, 1985. [00:41:48]

<sup>554</sup> Vesnice Kilsottŭm (Kilsottŭm) Im Kwŏn-tchäk, 1985. [01:40:12]

excentrická a jeho vyšetřovací způsoby více než nekonvenční, chvílemi až neprofesionální, jak můžeme soudit na základě jeho násilných výlevů. Jeho atributem jsou neupravené vlasy, ošoupaný dlouhý kabát a cigareta, což připomíná obraz mírně neohrabaného slavného poručíka Columba. Nehledě na napovrch odtažitého a klidného vystupování můžeme sledovat několik náhlých výbuchů zlosti či frustrace v konfrontaci s podezřelými, které považuje za padouchy. Zajímavé je, že jeho hodnotové soudy jsou selektivní, a pro postavy, které považuje za méně záporné či nevinné, nalézá určité pochopení, nebo alespoň schopnost držet si odstup. Jasně je, že honba za pravdou a usvědčení pravého viníka, kterého čeká náležitý trest podle zásad právního státu, je pro něj srdeční záležitost. Film mu přidává jakýsi šestý smysl, který mu pomáhá ve vyšetřování a napovídá mu (například když prohlédne falešnou výpověď, či cítí, že prozatímní obraz zločinu není kompletní). K ruce má při vyšetřování pomoc přítele – novinového reportéra, napodobující známý typ dvojice Sherlock Holmes a doktor Watson. Množstvím charakteristik se detektiv O podobá známým postavám detektivního světa, ale na konci postava učiní skutek, který považuji za typicky korejský. Když detektiv ve finále odkryje celý příběh zainteresovaných postav plný křivd a nespravedlností, než aby přijal morálně ambivalentní realitu skutečného světa, rozhodne se raději svůj život ukončit. To přímo evokuje hrdiny klasické korejské literatury z předmoderní doby.<sup>555</sup>

Vojáci se ani v jednom snímku neobjevují. Jejich funkci do jisté míry zastávají policisté, kteří však nejsou jako celek ani v jednom z příběhů nijak signifikantní.

Jako takoví nám taktéž zcela chybí cizinci, což je v souladu se zaměřením filmů, které působí téměř jako sondy do dobové společnosti, jejíž zkušenost je zasazena do ojedinelého kontextu korejské historie. Tímto společenským laděním se vyzdvihující spíše civilní příběhy. Taktéž zcela chybí „nepřátelé“, jak v podobě severokorejských vojáků, tak komunistů. Např. ve Vesnici Kilsottům jedna z postav zmiňuje bratrance, který byl komunist a strávil nějakou dobu ve vězení, nicméně tomuto výroku není přiřazen žádný hodnotový soud. Spíš má za úkol jenom doplnit pozadí postavy a tím upozornit na stále přítomná generační traumata a normalizovat tyto osobní historie. Jedinou zápornou „komunistickou“ postavou je učitel hudební výchovy, který je utajeným špiónem a zaplete hlavní hrdinku do jednoho ze svých úkolů. Ta pak nevědomky donese kamsi zprávu, avšak je zadržena a uvězněna. K jeho charakteru ovšem také není žádný podrobnější komentář. Na pozici nepřitele je z části možné postavit některé z partyzánských postav, nicméně jejich obraz není v tomto směru pouze jednodimenzionální.

---

<sup>555</sup> Poslední svědek (Čchöhuüi čüngin), I Tu-jong, 1980, 158 min. [Datum zhlédnutí 14. 12. 2023]

Partyzán, který se objevuje ve filmu Ččakkcho, svou výstavbou mírně připomíná partyzány z Pchiagolu a naznačuje podobu tohoto typu do budoucna. Přístup k němu se zdá velmi lidský, tj. nevyobrazuje ho ani jako inherentně dobrého či zlého, nýbrž mu připisuje komplexnější a ambivalentní lidské vlastnosti. Je lstivý, sobecký, neupřímný a ve všem, co dělá, sleduje vlastní zájmy, zároveň však dokáže milovat (ve zpomaleném záběru sledujeme jeho melodramatické loučení s těhotnou ženou) a má schopnost sebereflexe a studu (na konci filmu např. odmítá vrátit se do rodného města pro ostudné činy, které napáchal). Tento trest, který sám nad sebou Ččakkcho vykoná, prezentuje film jako dostačující. Naznačuje to převzetí odpovědnosti za vlastní rozhodnutí, a nemělo by tak být třeba jeho a jemu podobné nadále hanit. Film se také opět staví partyzány specifické společenské pozice, coby „bohem zapomenutých lidí“, které plně nepřijala, nebo se k nim nepřihlásila ani jedna ze zemí. V momentě shledání se ztracenou ženou zjistíme, že po jejich oddělení byla jakožto bývalá partyzána nucena žít na okraji společnosti jako prostitutka, která propadla alkoholismu a souží ji nemoci. Hrdinka svému ztracenému muži sděluje svůj plán na sebevraždu, neboť pro „*lidi jako my*“ nemá žití smysl.<sup>556</sup>

Kromě něj je možné nalézt postavy partyzánů i v Posledním svědkovi, jejichž vyobrazením se zabývá podstatná část příběhu. Vizuálně jsou identifikovatelní opět podle otrhaných uniforem a čepic a také zasazením do hor. Naskýtá se nám opět velmi lidský pohled na postavy s interními starostmi a přáními. Setkáváme se například s velitelem, kterému je bezpečí vlastní dcery dražší než víra v komunistickou ideologii. Nesouhlasí s příkazem napadnout okolní vesnice, a pro své vzepření se nakonec i přijde o život. V rámci kolektivu ovšem najdeme i morálně degradované postavy a různé interní konflikty. Opět je tedy tvořen obraz partyzánů jako komplexních lidských bytostí, nikoliv národních zrádců bez špetky svědomí.

Ráda bych taktéž zmínila obraz civilního obyvatelstva – korejského lidu, který je rozvíjen v Posledním svědkovi, především v postavě Hwang Pa-ua. Tento vesničan, který fungoval jako spojka partyzánů s vesničany, je vykreslován jako „čistý“ a inherentně dobrý člověk, nositel kolektivního „vědomí“ korejského lidu. Symbolizuje všechny nevinné Korejce, jejichž životy byly zničeny v turbulentní době antikomunistické hysterie, aniž by situaci vůbec rozuměli. Pa-u byl později pro své údajné angažmá u komunistické guerilly (které však bylo založené především na přátelských vztazích s jednotlivci) uvězněn na dlouhá léta a tuto nespravedlnost následně odchází pomstít jeho syn. Pa-uovi se kvůli očernění z minulosti rozpadl nejen vlastní život, ale i životy jeho blízkých. Jeho jediným cílem v životě nadále ovšem není očištění vlastní

---

<sup>556</sup> Ččakkcho (Ččakcho), Im Kwön-tchäk, 1980, 110 min. [Datum zhlédnutí 15. 12. 2023]

reputace, nýbrž záchrana syna, jehož zločin bere na sebe. Představuje tak ctnostného člověka, který nehledí na staré křivdy a jeho příběh je bezpochyby podobný reálným osudům dalších jedinců, kteří dopltili na ideologický dogmatismus.<sup>557</sup>

Napříč vybraným korpusem nalezneme jednu hlavní ženskou postavu – matku z Vesnice Kilsottům, která se přes určité základní rysy (osudová láska, pohnutý příběh) vymyká plochým ženám a archetypálním matkám, které se objevovaly doposud. Prostřednictvím vzpomínek se nám odkrývá její minulost od raného dětství na vesnici, přes mladou lásku a neplánované početí, až po oddělení od milého a později i od syna kvůli nařčení z protistátních aktivit. Životem se následně chvíli protlouká jako prostitutka, než se usadí s jiným mužem, se kterým založí rodinu a započne nový život. Samotný fakt, že se dozvídáme podrobnosti z její minulosti, tuto postavu odlišuje od ustanovených propozic žen. Liší se od tradičního ideálu neskonale milující matky, i když se její dějová linka stále točí kolem mateřství. Její akce jsou motivované snahou o nalezení ztraceného dítěte, nicméně při opětovném shledání s mužem, který by mohl být on ztraceným synem, dochází k nepříjemnému rozčarování a navzdory snaze v sobě nenachází mateřský cit, který by jí pomohl ztraceného potomka zahrnout do svého života. Syna odmítá, což je přímo v rozporu s konfuciánským tradičním ideálem, na němž je filmový obraz matek napříč korpusem vystavěn.<sup>558</sup>

V ostatních dvou snímcích jsou ženy opět nevýznamné vedlejší postavy. Ve filmu Ččakkcho se objevují pouze životem ztrápené manželky, z nichž jedna je manželem bita a druhá si vezme život, neboť nevidí smysl ve vlastní existenci.<sup>559</sup> V Posledním svědkovi jsou ženy podobného typu s melodramatickými pohnutými osudy, které je nutí prodávat vlastní tělo a živořit coby matky samoživitelky. Okrajově se jako doplňky objevují i krásné zdravotní sestry, učitelky, policistky či telefonistky.<sup>560</sup>

## 6.5 90. léta

I když jsou 90. léta obdobím teoreticky široce zpracovaným, a to i v tématice válečných snímků (teoretických analýz vzniklo již několik),<sup>561</sup> omezenou dostupností si filmy této éry v ničem nezadají s předchozími dvěma dekadami. Dva ze tří analyzovaných snímků se mi podařilo zhlédnout osobně v Korejském filmovém archivu, poslední je volně dostupný na

<sup>557</sup> Poslední svědek (Čchöhuüi čüngin), I Tu-jong, 1980, 158 min. [Datum zhlédnutí 14. 12. 2023]

<sup>558</sup> Vesnice Kilsottům (Kilsottüm) Im Kwön-tchäk, 1985.

<sup>559</sup> Ččakkcho (Ččakcho), Im Kwön-tchäk, 1980, 110 min. [Datum zhlédnutí 15. 12. 2023]

<sup>560</sup> Poslední svědek (Čchöhuüi čüngin), I Tu-jong, 1980, 158 min. [Datum zhlédnutí 14. 12. 2023]

<sup>561</sup> Výbornou analýzu formální podoby filmu Krásné časy se zaměřením na narativní titulky vložené do obrazu vpracoval například Andrew David Jackson, dále se pak tímto obdobím zabývá taktéž Suh Ji-moon.

internetu. Jedná se o snímky *Na ten ostrov chci jet* (Kŭ sŏme kago sipchta), Pak Kwang-su, 1993;<sup>562</sup> *Krásné časy* (Arŭmdaun sidžŏl), I Kwang-mo, 1998<sup>563</sup> a *Severokorejský voják na Jihu* (Nambugun), Čŏng Či-jŏng, 1990.<sup>564</sup>

### *Styl*

Formální kompozicí je podle mého vidění nejzajímavější snímek *Krásné časy*, který vyniká silně lyrickým laděním scénérie a vizuálně působivým použitím narativních titulků, které jsou vloženy mezi jednotlivé sekvence.

Zasazení tvoří výjevy letní vesnice a každodenního života v ní. Postavy se většinou pohybují na pozadí přírodních scénérií (věšení prádla na pláži, pobíhání mezi poli či v lese), nebo alespoň venku (na dvorku domu hlavních protagonistů), v interiérech se odehrává pouze malá část děje. Záběrů na velký celek poklidné přírody je film plný, a jimi vytvářený pocit míru a stability je postaven do kontrastu s rušivými událostmi narativu, které jsou však vyobrazovány pouze implicitně – obvykle nesledujeme akce, ale pouze jejich následky, jelikož na svět nazíráme očima malého chlapce (vypravěče, který nemá přístup ke všem informacím a má omezenou schopnost chápat komplexnost tohoto světa).

Široké krajinné záběry jsou esteticky opravdu velmi povedené, pracují s přírodním světlem a budí dojem impresionistického obrazu, v rámci něhož je divák na chvíli nucen plně prožít všednost a v ní obsaženou inherentní krásu momentu. Režisér využívá techniku „*deep focus photography*“, kdy čočka kamery zabírá všechny celou plochu (popředí, prostředek, pozadí) se stejnou ostrotí, což působí extrémně realisticky. Autenticitu dějovým sekvencím taktéž přidává minimální editing, kdy je na události nazíráno statickou kamerou v dlouhých záběrech (*long takes*). Tímto způsobem je divákovi předáváno dění z pozice nepohyblivého tichého pozorovatele, bez přílišných rušivých elementů ve formě analytických střihů. Absence takové dynamičnosti přidává na lyričnosti a autentičnosti filmu i jeho umělecké kvalitě.

Celková atmosféra je specifická i v některých momentech až ohlušujícím tichem - tj. absencí nediegetické hudby. Snímek povětšinou doprovází pouze zvýrazněné zvuky diegetického světa v podobě větru, šumění listů, cvrkání cikád či zpěvu ptactva a zvuky pohybů postav. Pokud přece jenom ve filmu nějaký hudební podkres zaznívá, jedná se pouze o velmi jemný klavírní doprovod. I to podporuje realismus scénérie. Celkový dojem z vyobrazované

---

<sup>562</sup> *Na ten ostrov chci jet* (Kŭ sŏme kago sipchta), Pak Kwang-su, 1993, 101 min. [Datum zhlédnutí 15. 12. 2023]

<sup>563</sup> *Krásné časy* (Arŭmdaun sidžŏl), I Kwang-mo, 1998, 120 min. [Datum zhlédnutí 21. 12. 2023]

<sup>564</sup> *Severokorejský voják na Jihu* (Nambugun), Čŏng Či-jŏng, 1990. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=LkMIsIhLRyA&feature=youtu.be&ab\\_channel=%ED%95%9C%EA%B5%AD%EA%B3%A0%EC%A0%84%EC%98%81%ED%99%94KoreanClassicFilm](https://www.youtube.com/watch?v=LkMIsIhLRyA&feature=youtu.be&ab_channel=%ED%95%9C%EA%B5%AD%EA%B3%A0%EC%A0%84%EC%98%81%ED%99%94KoreanClassicFilm)

vesnice je sice sentimentální, domácký a idylický, nicméně vzhledem k příběhu nepůsobí okatě a samoúčelně (s cílem postavit do kontrastu čistou předválečnou Koreu s pekelným válečným, potažmo i poválečným stavem). Výstavba fikčního světa emuluje chápání dětským vypravěčem (nebo vzpomínku vypravěče na období dětství) a je proto zahalena jakousi nevinností, nicméně se v jeho struktuře dějí i špatné a ošklivé věci, které jsou díky omezenému pohledu dítěte vyobrazovány spíše implicitně – divák si tak tyto mezery a spojitosti doplňuje sám, nicméně díky tomu je celý svět, ve kterém existuje dobro a zlo na stejné úrovni, ambivalentní a o to víc realistický. Zkáza se navíc v tom případě neobjeví najednou, ale prostupuje světem postupně a nepozorovaně, scénérii ovšem nijak vizuálně nemění.

Pohled kamery je ve filmu několikrát ozvláštněn střihy z pohledu první osoby. Kamera například napodobuje pohled skrz dalekohled, kdy je obrazovka začerněná a zůstává jenom kolečko průzoru, nebo imituje pohled dětí, které nakukují skrze díru ve zdi do interiéru.

Specifickou formu filmu dodávají však především narativní mezititulky, které jsou vkládány mezi jednotlivé sekvence a poskytují divákovi doplňující informace k dění. Obsahují i podrobný časový údaj ve formě data, tudíž napomáhají divácké orientaci v narativní lince. Prostorová orientace není nikdy specifikována blíže, než že se jedná o venkov.<sup>565</sup>

Film *Na ten ostrov chci jet* je formální kompozicí i estetickým laděním velmi podobně vystavený, se stejným důrazem na přírodní výjevy a všední okamžiky života ostrovní komunity. Lyricko-poetická atmosféra fikčního světa je taktéž založena na krajinných záběrech velkého celku a jeho autenticita na využití kinematografické techniky hluboké ostrosti (deep focus) v kombinaci s dlouhými záběry, v rámci nichž se může plně a nerušeně rozbíjet kolorit ostrova (návyky jeho obyvatel, šamanství, nářečí).

Kromě těchto působivých obrazů, i když všedních, je práce s kamerou ozvláštněna různými technikami, především co se týká pozice pohledu. Jinak povětšinou statická kamera ve snímku několikrát napodobuje pohled první osoby, přebírá tak chvilkovou dynamičnost (např. ve chvíli, kdy napodobuje topení či kroky a pohybuje do různých směrů či se různě kýve).

Film určitým způsobem vytváří kontrastní podobu ostrova před a po. V porovnání s předcházejícími dekádami ovšem tento kontrast, když opomeneme nepatrnou skleslost barevného ladění, není vizuálně nápadný a podepisuje se především na neviditelné vztahové dynamice mezi vesničany. Ostrovní komunita před válkou tvoří svět sám pro sebe, neodvislý od dění na pevnině. I když je tento svět tradiční a domácký, v žádném případě není idealistický a skrývají se v něm jak pozitivní vlastnosti, tak ošklivé nešvary. Když do tohoto světa pronikne

---

<sup>565</sup> Krásné časy (Arũmdaun sidžõl), I Kwang-mo, 1998, 120 min. [Datum zhlédnutí 21. 12. 2023]

ideologický konflikt spojený s válkou, dochází k událostem, které původní komunitu naprosto zlomí, nicméně ne kvůli válečné destrukci, ale kvůli ideologickému běsnění, které je však motivováno výhradně osobními křivdami či naopak sympatiemi – tedy vlivy, které v komunitě existovaly již dávno předtím. Samotná válka a její obrazy stojí úplně mimo fikční svět, signalizována je pouze občasnými výbuchy a střelami ozývajícími se z pevniny a později vstupem vojsk na ostrov, kdy ovšem nedochází k žádnému boji. Místo ní se film soustřeďuje na zlo dogmatické ideologie, která v lidech vyvolává ty nejhorší vlastnosti a je pravým viníkem utrpení národa, potažmo celé korejské války Právě ideologie je tím, co nenávratně poskvrní a definitivně zničí původní tradiční komunitu (která však nikdy nebyla zcela čistá a nevinná). Právě v tom je možné vidět jasný posun od bipolárního před- a poválečného světa s jasnými implikacemi nebe a pekla k více komplexnímu chápání vlastní historie.<sup>566</sup>

Scenáři snímku Severokorejský voják na Jihu z největší části taktéž tvoří krajinné výjevy, které jsou tentokrát kvůli partyzánské látce příběhu zasazeny do horských oblastí země. Kvůli tomu se i ve filmu jako jediném objevují dynamické bojové scény plné střelby z pušek či samopalů a výbuchů. Film občas za pomoci protetik a figurín vyobrazuje i nebezpečné následky bojových akcí (utrženou ruku, vyhozené tělo do vzduchu),<sup>567</sup> nicméně celkový výsledek, i přes snahu přidat dynamickým sekvencím na autenticitě, v těchto momentech filmu na realismu ubírá.

Kompozičně zajímavým prvkem filmu je jeho počáteční sekvence, která je složená z úvodní černé obrazovky, přes kterou je velkými písmeny roztažen popis deklarující, že „*Tento film vznikl na základě deníkových zápisů pana I Tchäa, novináře, který se zapojil do partyzánských aktivit.*“<sup>568</sup> Film se tedy jasně promítá do sféry populární paměti tím, že přímo reprodukuje zkušenost jednotlivce. Postava novináře I Tchäa je i hlavním protagonistou a vypravěčem filmu, tudíž se nejedná pouze o zpracování samotné látky, nýbrž i o dílo rádooby biografické (do jak velké míry mi pro absenci porovnání s původním textem není známo). Navíc tím, že přímo zpracovává dříve zakázanou látku, opět obohacuje korejskoválečné paradigma o další legitimní pohled.

S deníkovým charakterem příběhu jsou spojeny i titulky časoprostorového určení (datum – lokace), které doprovází změnu lokace ve fikčním světě a jsou vloženy do popředí snímaného obrazu. Na začátku snímku je taktéž vizuálně působivá montáž, složená z dobových fotografií a dokumentárních záběrů, která opět za pomoci titulků zasazuje a vysvětluje události

---

<sup>566</sup> Na ten ostrov chci jet (Kū sōme kago sipchta), Pak Kwang-su, 1993, 101 min. [Datum zhlédnutí 15. 12. 2023]

<sup>567</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [01:48:40]

<sup>568</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [00:40:00]

těsně před a po vypuknutí války. Tato scénografie úzce spolupracuje s narací a v určité chvíli je vystřídána prolínajícími se obrazy černobílých fotografií a záběrů barevné tváře hlavního protagonisty, načež se začne ozývat jeho diegetická narace, která střídá vizuální titulky.<sup>569</sup> Podobné prolnutí dvou obrazů se ve filmu objevuje ještě jednou, tentokrát ve formě výjevu psaní do deníku a obrazové reprodukce zapisovaných událostí.<sup>570</sup>

Finále filmu tvoří hrozivá mizanscéna: v popředí polodetail na zoufalstvím zkřivený obličej hlavního protagonisty, v pozadí sněhobílá krajina posetá mrtvými těly v zakrváceném sněhu, z níž se ozývá pouze diegetický zvuk krajiny a vzlykot postavy. Přes tento výjev se již do ticha zobrazuje poslední deníková datace, kterou následně vystřídá taktéž psaná vysvětlivka (graficky se odlišující od deníkového textu), která podotýká, že součástí dohody o příměří, v rámci, které se řešilo vzájemné navracení technologického vybavení a mrtvých, nebyla žádná zmínka o stále živých lidech, kteří se protloukali jihokorejskými horami – zapomenutých partyzánech.<sup>571</sup> Poslední obraz zkřivené tváře přeživšího partyzána pak ztrácí barvy a v černobílé podobě zůstává na obrazovce až do konce závěrečných titulků. Na samém konci se ještě objevuje věnování „*Obětem let 1949-1954 z řad partyzánů i vojenské policie a lidem z obou stran rovnoběžky.*“, <sup>572</sup> což film explicitně začleňuje do humanistického smířlivého proudu.

Přestože film sdílí některé kinematografické prvky s ostatními analyzovanými díly, celková atmosféra světa partyzánského putování nepůsobí nijak poeticky, naopak budí střidmý realistický a citově nezabarvený dojem. To i přes fakt, že ve filmu je často slyšet diegetický zpěv lidových písní.

Úsměvnou hru se světlem a pozicí postav je ale možné sledovat <sup>573</sup> v momentě, kdy se hlavní hrdina probírá z bezvědomí a nad sebou vidí stát ženu, ke které chová romantickou náklonnost. Její starostlivá tvář chvílemi zastíňuje záři slunce z pozadí na obloze a zaujímá jeho místo, jak kdyby se namísto něj stala symbolem hřejivého pohlazení. Takovýchto symbolických či alespoň vizuálně zajímavých mizanscén je ve filmu víc, v paměti utkvívají především detailní záběry na osobní předměty, např. sbírka básní *Tvoje mlčení* od Han Jong-una, kterou z trosek bojiště zvedá hlavní hrdina<sup>574</sup> či vytroušené pero darované milou.<sup>575</sup> V obou případech se jedná o předměty, ke kterým se váže velké citové pouto a také implikace důležité pro narativ. Kniha

---

<sup>569</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [00:03:21]

<sup>570</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [01:43:17]

<sup>571</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [02:36:06] – [02:36:16]

<sup>572</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [02:38:33]

<sup>573</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [00:17:28]

<sup>574</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [00:18:13]

<sup>575</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [02:31:06]



například patřila zabitému jihokorejskému vojákovvi, který se nevědomky partyzánům připltěl pod mušku. Hlavní hrdina filmu původně novinář, později partyzán, na ni hledí se zármutkem – představuje dlouhou společnou linii historie a kulturního dědictví, mrtvého „nepřítele“ taktéž zlidšřuje. Vytroušené pero, drahocenný dar, představuje protagonistovu ztrátu naděje.

### *Narativ a narace*

Narativ filmu *Krásné časy* sleduje zhoubný vliv přítomnosti americké vojenské základny na život vesničanů. Ta podněcuje postupný rozklad tradiční komunity a stojí za všemi hlavními událostmi narativu (sociální mobilita, smrt chlapce, závist a nedůvěra mezi vesničany). Samotná válka a její manifestace stojí – kromě existence základny – naprosto mimo fikční svět, figuruje pouze na úrovni časové osy děje. Explicitně tedy film o válce nic neříká, nicméně v negativním obrazu amerického zapojení vykonává implicitní soud ohledně viníků a obětí konfliktu.

*Krásné časy* se, co se týká způsobů narace, drží zásady „*showing, not telling*“ tedy „ukazovat, ne povědět“. To je podle mého názoru úzce spojené s faktem, že vypravěčem příběhu je dítě – na obrazy totiž nazíráme tak, jak se jeví jemu, bez explicitního vysvětlení. Výklad těchto obrazů probíhá především na základě vlastní dedukce diváka – v tomto ohledu je důležité vnímat nejen to, co je vyobrazované, ale taky to, co vyobrazeno není. Jednou z takových implicitních mizanscén je například obraz otce, který se vrací ze základny políty červenou barvou. Kromě samotného výsledku (ponížení v podobě políty barvou) se nikdy nedozvídáme, co přesně se na základně stalo, pouze odhadujeme, že otec se Američanům nějakým způsobem zprotivil. Je taktéž důležité i chápat implikace spojené právě s rudou barvou. Informační mezery si divák tedy musí doplnit sám, kromě kontextového chápání má dále k dispozici vodítka, které je možné nasbírat z vypravěčova komentáře či informací nad rámec zkušeností dítěte. Ty divák získává ve chvílích, kdy se kamera odpojuje od dětského protagonisty – vypravěče (např. o tom, že matka chlapcova nejlepšího kamaráda se prostituuje s Američany, se dozvídáme dříve než oba chlapci díky tomu, že nám to kamera ukáže).

Druhým zásadním nástrojem narace jsou již zmiňované mezititulky v podobě psaného textu, který určitým způsobem připomíná deníkový zápis a zprostředkovává nám komentář dětského vypravěče. Ten se dotýká výhradně událostí z běžného života vesnice. Pod těmito titulky se však nachází graficky menší zápisek, který nám dění ve vesnici historicky zasazuje do kontextu korejské války. Každá z jednotlivých sekvencí z každodenního vesnického života je tedy zasazena do kontextu „velkých“ historických událostí, avšak ty jsou pro příběhy protagonistů nevýznamné, i když je ve velkém měřítku nevyhnutelně ovlivňují. To přebírá

podobu vidění korejské války z pozice obyčejných lidí, pro mnohé z nichž válka představovala neviditelnou avšak všudypřítomnou sílu, která zdánlivě stála mimo jejich osobní světy, avšak nevyhnutelně jimi prosákla a změnila jejich osudy. Na konci snímku se taktéž objevuje režisérovo věnování otci a dědovi, což nastoluje otázky ohledně potencionální autobiografičnosti díla a s tím spojené osoby vypravěče. Je vypravěčem diegetická postava malého chlapce? Nebo je celý snímek vyprávěn jako retrospektiva dospělého muže? Je v této osobě stylizován samotný režisér? Dle mojí interpretace jsou všechny tři možnosti přípustné a každá dodává dílu trochu jiné vyznění, což dokazuje jeho uměleckou kvalitu.<sup>576</sup>

Narativní struktura snímku *Na ten ostrov chci jet* se podobá detektivnímu příběhu. Narativ filmu začíná příjezdem na ostrov a pokusem o pohřbení těla, který se ovšem setkává s vysoce nepřátelskou reakcí ostrovanů. Důvod pro tuto zlobu se dozvídáme retrospektivním vyprávěním, v jehož rámci se odehrává hlavní látka filmu. Postupně se nám odkrývá příběh rozkladu uzavřené tradiční komunity, ve kterém největší roli sehraje osobní msta skrytá za ideologií.

Retrospektivní návraty se odehrávají ve formě vzpomínek dospělého básníka, který na ostrově vyrostl, a který se vrací společně s příletem z dětství, aby pohřbili tělo jeho otce. Během svého pobytu v rodné vesnici odkrývá vzpomínky na minulé události, ve kterých figuruje jako malý chlapec a kamera se soustřeďuje na jeho otce – vesnického učitele. Narace v tomto případě neprobíhá očima dítěte, ale v rámci retrospektivní a chronologické současné dějové linky je vševědoucí a ukazuje i dění kolem jiných postav.

První konflikt ve filmu představuje vyhnání příteleva otce z ostrova. Ten se provinil především vůči zvykovému právu vesnice tím, že se zbavil své nemocné ženy a vzápětí se na ostrově objevil s mladší těhotnou dívkou. Druhý konflikt přichází, když na ostrov připluje loď s vojáky, kteří se prezentují jako vojáci Lidové armády, co přijeli ostrov osvobodit a zbavit reakcionářských živlů. Ve vesnici uspořádají lidový soud a vesničané ve snaze zachránit si život se proti sobě velmi brzy obracejí, zoufale se hlásí ke komunismu a vzájemně se udávají. Zvrat přichází ve chvíli, kdy se objevuje vyhnaný otec zadržený vojáky v jihokorejských uniformách, kteří připravili tuto lest a kteří vzápětí popravují všechny samozvané komunisty. Vesničané z této tragédie automaticky viní otce, který je z komunity vyloučen nadobro a toto trauma je následně ve vesnici zakořeněno na generace.

Ve filmu není nikdy plně deklarováno, zdali je lest vedoucí k odhalení skrytých komunistů na ostrově opravdu otcova vina. Zatímco vesničané svoji zášť jednoznačně směřují

---

<sup>576</sup> Krásné časy (Arũmdaun sidžŏl), I Kwang-mo, 1998, 120 min. [Datum zhlédnutí 21. 12. 2023]

k otci, samotný film otevírá otázku, zdali opravdu byla na vině osobní msta či šlo o ideologický nátlak nebo o kombinaci obojího. Kdo je v této situaci viníkem a kdo obětí? (Otec, který údajně přivedl vojáky na ostrov? Vesničané, kteří se navzájem zradili? Zhoubná ideologie?). Kromě kritiky ideologií film dále rozvíjí i téma generačního traumatu, který je zajímavě zasazený do buddhisticko-šamanistického kontextu. Narativní struktura filmu odpovídá v metodologické části zmiňované teorii T. Todorova o konečném návratu do pozmeněného ekvilibria, nicméně díky unikátní mizanscéně je nutné vyzdvihnout její kruhový charakter, významný pro buddhistickou víru. Ve finální sekvenci figuruje tančící vesnická šamanka a dospělý básník, kterému se při pohledu na vesničany hněvem zapálenou pohřební loď zjevují obrazy všech mrtvých, poklidně tančících v posmrtném životě, očištěných od inherentních hříchů lidského života. Prvotní i finální obraz filmu tvoří právě ona pohřební loď, na začátku filmu připlouvá a zůstává mimo pevninu, na konci filmu je vesničany vytažena na pláž. Na konci filmu tedy dochází k spirituálnímu rozřešení, které pramení z očištění se od hněvu a žalu ohněm, přijetí nedokonalosti všech lidských bytostí a ctností, která zabraňuje soudit mrtvé, a za jejich současné životy, jež jsou nevyhnutelně plné nevyřešených koloběhů karmických odplat. Tím se konečně uzavírá cyklus generačního traumatu a může započít nový život.<sup>577</sup>

Narativ filmu Severokorejský voják na Jihu je velmi pevně časoprostorově ukotven pomocí datujících a popisných titulků. Jak je hned na začátku deklarováno, film je reprodukcí deníkových zápisů, které určují podobu narace. Přestože je chronologická, jedná se o lineární vyprávění o minulých událostech (v minulém čase), které jsou divákovi předávány jak pomocnými titulky ve formě deníkových vstupů, tak průběžně vstupujícím hlasem diegetického vypravěče – hlavního protagonisty a autora deníku, novináře I Tchäa. Na fikční svět tedy nazíráme jeho pohledem a jako hosté vstupujeme do jeho osobních vzpomínek. Kamera se proto z drtivé většiny drží pouze jeho osoby, tudíž máme stejně informací jako on, v některých momentech jsme však při vyplňování narativních mezer odkázáni pouze na diegetický komentář vypravěče (např. když se mění scénérie/lokace, informace o této změně jsou vysvětleny až voice-overem postavy).<sup>578</sup> Nejenom, že vypravěč popisuje dílčí události narativu, ale na samém počátku, během uvození děje, vykonává například i hodnotový soud nad příčinou korejské války, kterou prezentuje jako výsledek mocenského soupeření USA a SSSR: „*Po osvobození mocenský boj mezi USA a Sovětským svazem vyescaloval jejich pravo-levý ideologický konflikt do reálných bojů. V důsledku toho propukla korejská válka.*“<sup>579</sup> Zde se opět

---

<sup>577</sup> Na ten ostrov chci jet (Kū sōme kago sipchta), Pak Kwang-su, 1993, 101 min. [Datum zhlédnutí 15. 12. 2023]

<sup>578</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambuğun), Čong Či-jöng, 1990, [01:14:21]

<sup>579</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambuğun), Čong Či-jöng, 1990, [00:03:20]

projevuje postdemokratizační revizionismus starých paradigmat – Korea se staví do pozice pasivního trpitele, ideologie jako taková je Koreji cizí, z rovnice je jako viník eliminována Severní Korea, která je nově zahrnuta pod pojem *Korea*, korejská válka je proxy-válka cizích mocností, vina spadá na Sovětský svaz i Spojené státy stejnou měrou. Tyto premisy jsou obsažené v obou zbývajících vyselektovaných filmech, volně navazují na smířlivý, antiideologický pohled prostupující 80. lety, avšak tímto směrem se vychylují ještě více až k celokorejskému nacionalistickému narativu oběti. Kromě narativních titulků ve filmu plní důležitou vyprávěcí funkci datace a místní popisky, které řídí časoprostorovou orientaci.

V otázce interpretace korejské války je dle mého názoru ve filmu důležitá jedna konkrétní událost, a tou je přestřelka mezi partyzány a jihokorejskou vojenskou policií, zasazená do jedné z vesnic. Během ní do zorného pole nepřátel omylem vběhne dítě, načež se střelba zastaví. Na dítě obě strany volají, aby se přidalo na jednu či onou stranu, ale to po zmateném přemýšlení nakonec uteče od obou, zpátky k volající ženě.<sup>580</sup> Symbolismus této scény je jasný – nejen, že malé dítě reprezentuje korejský lid, který se taktéž ocitl v palbě dvou aktérů, ale zároveň ukazuje, že jediná správná cesta, vede pryč od všech ideologií. Významné je i použití dětské postavy, která je nevinná a situaci nerozumí, tudíž neví, na jakou stranu se přidat, a z výběru je zmatené, což opět navazuje na podobu konfliktu očima běžných lidí.

Příběh silně evokuje látku Pchiagolu. Oba filmy vznikly na motivy reálných zápisků aktivních partyzánů, oba se spíše než na narativní události soustředí na sledování postav a jejich životů. V obou případech doprovázejí konkrétní jednotku partyzánů, kteří putují napříč jihokorejskými pohořími, ve snímku Severokorejský voják na Jihu se dokonce postavy dostanou i do již známého údolí Pchiagol. Doprovázíme je na dílčích misích, během chvil veselí, ale i hladu a nemocí. V příběhu najdeme i romantické momenty, avšak tato linka není plně rozvíjena a zůstává sekundární. Jedním z často se objevujících se motivů je polemika o smyslu a povaze války, dále například motivace k připojení se k partyzánům. V bezmála přes dvě a půl hodiny dlouhém epickém veledíle je největší část narativu věnována sledování charakteru postav a tvoření vztahů mezi nimi. Tato výstavba dostává své funkci, když se film blíží ke konci a našim postavám je v patách jihokorejská vojenská policie, přičemž narativ graduje smrtí všech postav vyjma hlavního hrdiny/vypravěče a místo na obrazovce zaujme již zmiňovaný popis, upozorňující na realitu partyzánského života, který tyto osoby nadobro vyčlenil z obou světů. Cílem narativu je tedy především nově zprostředkovat detailní pohled na osoby partyzánů, který jim byl doposud odepřen.

---

<sup>580</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [00:43:20]

## *Postavy*

Obrazy vesničanů, které najdeme ve filmech *Krásné časy* a *Na ten ostrov chci jet*, vycházejí ze stejné prepozice, a tou je neschopnost plně porozumět všem implikacím války. V obou případech vesničané žijí mimo válečná bojiště, ve svých vlastních komunitách, do kterých je zmatek v podobě ideologického boje vnesen zvenčí, a především pouze v pragmatické rovině, tj. rovině mezilidských vztahů a osobních motivací. Ideologii jako takové není vůbec porozuměno, v jejím jménu jsou sice vykonávány skutky, ale bývají motivované pouze individuálními (nikoliv ideologickými) pohnutkami. Ideologická příslušnost nereфлекtuje vlastní přesvědčení, ale osobní antipatie/sympatie a vlastní cíle, nezřídka však bývá otázkou života či smrti, popř. ochrany blízkých. Nebývá proto jiná než čistě formální a performativní.<sup>581</sup>

Ostrované z *Na ten ostrov chci jet* žijí naprosto mimo válečný ideologický svět, který pouze občas z dálky bez většího porozumění komentují. Když jsou s ním sami konfrontováni, ukazuje se jejich zmatenost. Všichni jsou zprvu nesví a nevědí, jak reagovat. Nicméně tato situace se velmi rychle zvrhne v horlivé prohlašování slávy komunismu a obviňování údajných reakcionářů. Ostrované však nerozumí, k čemu se vlastně hlásí, ani čím se měli údajně provinít, jelikož jediným důvodem celé situace je buď pragmatická, neosobní, snaha zůstat zadobře s novou vládnoucí elitou a tím se zachránit, nebo vypočítavá, osobní, msta za dávnou křivdu. Tento nový hodnotový systém je v absolutním rozporu s původními komunitními vazbami, které nadobro ničí. Na očividnou absurditu poukazuje ostrovní učitel, který kritizuje prohnání a nelidské chování vojáků a popisuje obyvatele ostrova jako: „prosté lidi, kteří neznají *levo* a *pravo*“.

Učitel v této části působí jako hlas rozumu, stejně tak jako jeho syn básník, který se snaží logicky rozmlouvat s obyvateli vesnice, kteří v sobě po desítky let nosí zarytou nenávist vůči údajnému viníkovi celé situace. Oba připomínají konfuciánské ideály učenců a literátů, kteří jsou vzdělaní a ctnostní, a jejich povinností je poukazovat na společenskou nespravedlnost.<sup>582</sup>

Ženy ve filmech opět nefigurují v žádných zásadních rolích, vidíme je pouze jako objekty romantického zájmu, přítelkyně, milenky a manželky. V Severokorejský voják na Jihu se setkáváme s krásnými a silnými partyzánkami, v *Krásných časech* vidíme mladou učitelku či starší sestru, která odpovídá typu, který Hyunseon Lee nazývá termínem

---

<sup>581</sup> *Krásné časy* (Arũmdaun sidžöl), I Kwang-mo, 1998, 120 min. [Datum zhlédnutí 21. 12. 2023]

<sup>582</sup> *Na ten ostrov chci jet* (Kũ sũme kago sipchta), Pak Kwang-su, 1993, 101 min. [Datum zhlédnutí 15. 12. 2023]

„janggongdžu“ (západní princezna)<sup>583</sup>. Jde o dívku, která udržuje milostný vztah s americkým vojákem, se kterým později otěhotní, což pozvedne status celé rodiny. Když se však rodina Američanům znelíbí, tento status dramaticky upadá a sestra zůstává v posledních měsících těhotenství opuštěna.<sup>584</sup> V *Na ten ostrov chci jet* se objevuje trochu obměněná škála ženských postav, nicméně nadále zůstávají víceméně ploché: setkáme se s vesnickou šamankou, týranou manželkou, která propadne šílenství, mentálně postiženou dívkou či naruživou vdovou, kterou pro sex využívají vesničtí muži a ostatními vesničankami je proto ostrakizována.<sup>585</sup>

Jelikož ani jeden z filmů není bojový, či se bojem nezaobírá, nenajdeme napříč výběrem ani jednoho protagonistu z řad vojáků. Jihokorejské vojáky jako takové ovšem vidíme. Jejich nejpřekvapivější obraz je rozvíjen ve filmu *Na ten ostrov chci jet*, kdy jsou jihokorejské vojenské složky poprvé prezentovány v otevřeně negativním světle. Vojáci ve filmu připraví na ostrovany lest a vydávají se za Lidovou armádu s cílem odhalit skryté komunisty, které následně chladně popraví, nehledě na věk, pohlaví či duševní způsobilost. Vojáci jsou zde krutí a nemilosrdní, což jsou charakteristiky původně ekvivalentní s „nepřítelem“ (rudým, severokorejským, čínským). Film takto explicitně kritizuje absurditu ideologického dogmatismu a zároveň odhaluje hrůzy jihokorejského antikomunistického šílenství, což celý korejskoválečný narativ opět rozšiřuje o další kousek komplexní historické reality. Obviňující pohled je v tomto případě projednou stočen sám do sebe, do nitra korejské zkušenosti.<sup>586</sup>

Američané se objevují pouze ve snímku *Krásné časy*, kde však nepůsobí jako jednotlivé charaktery, ale pouze jako jednodolitá entita. Nikdy nám nejsou ukázány detaily jejich tváří, pouze celé postavy. Jediným poznávacím znamením je tedy uniforma a angličtina. Pozoruhodně se ve filmu objevuje Afroameričan, kterých ve válečné tvorbě všeobecně mnoho vyobrazeno není (rasa je však pro jejich hodnocení nevýznamná). To přímo evokuje způsob, jakým se nakládalo s vyobrazením rudého nepřítele v literatuře i filmu z dob tuhého státního antikomunismu. Už to napovídá o sémantickém zvratu, která ze spojenců činí skrytou hrozbu. Antiamerický sentiment prostupuje celým snímekem a přítomnost Američanů je hodnocena jako jednoznačně negativní, i přes určité pozitivní, avšak eticky sporné výsady, které přinášejí (sociální mobilita, peníze, technologické vymoženosti, luxusní zboží). Na vesnickou komunitu působí jako rakovina, která postupně prolézá celou strukturou, a ta morálně degraduje. Přinášejí do vesnice např. prostituci. Pokud se objevují jednotliví Američané, zpravidla se děje něco špatného, např.

---

<sup>583</sup> LEE, Hyunseon, 2024. Korean War Films: Generational Memory of North Korean Soldiers, Partisans, Brothers and Women. In: LEE, Hyunseon, ed. Korean Film and History, str. 144-149

<sup>584</sup> *Krásné časy* (Arūmdaun sidžöl), I Kwang-mo, 1998, 120 min. [Datum zhlédnutí 21. 12. 2023]

<sup>585</sup> *Na ten ostrov chci jet* (Kū sōme kago sipchta), Pak Kwang-su, 1993, 101 min. [Datum zhlédnutí 15. 12. 2023]

<sup>586</sup> *Na ten ostrov chci jet* (Kū sōme kago sipchta), Pak Kwang-su, 1993, 101 min. [Datum zhlédnutí 15. 12. 2023]

sexuální násilí. Američané jsou nemilosrdné a lstivé bestie, toto je demonstrováno především krutou smrtí malého chlapce jako odplaty za úmrtí amerického vojáka v incidentu se zapáleným domem. Američané jsou cizími uzurpátory moci, kteří se na Korejce dívají svrchu, jako na podřadné bytosti, a nerespektují zásady legitimního korejského práva (proto raději vykonávají vlastní mstu, než aby se obrátili na domácí instituce vymáhající právo). V interpretaci korejské války tento pohled staví Američany na tradiční pozici komunistů, potažmo Severokorejců ve spolupráci se Sověty a vinu a zodpovědnost za utrpení národa přesouvá na jejich stranu. Severní Korea je z tohoto narativu naprosto vyloučená, tudíž není možné posoudit, jakou roli v této rovině podle filmu hraje. Zdali snímek Američany demonizuje, či jenom rozšiřuje původně bipolární narativ, je na interpretaci každého z nás, i když se osobně přikláním k druhé možnosti. Jasně z něj však vyplývá narativ oběti, který navazuje na Vesnici Kilsottům. Korea je prezentovaná jako nevinná země v historii neustále ukřivďovaná, která trpí na úkor ambicí cizích mocností.<sup>587</sup>

Návrat k partyzánskému námětu po téměř čtyřiceti letech je definitivním signálem paradigmatických změn v nové dekádě. I když se touto látkou zabývá i film Ččakkcho z minulé dekády, na jehož myšlenkové hodnoty se v 90. letech navazuje, od filmu Pchiagol (1955) se ve sledovaném korpusu neobjevuje až do roku 1990 žádné dílo zaměřené na životy partyzánů. Snímek Severokorejský voják na Jihu svým námětem dokonce Pchiagol velmi silně připomíná, nicméně do tématu se ponořuje mnohem hlouběji a svobodněji, než bylo v roce 1955 možné.

Film sleduje skupinu reportérů, kteří jsou na sklonku amerického vylodění povoláni do služeb partyzánů operujících v jihokorejských horách. Hlavním protagonistou je I Tchä – novinář pracující pro Söulskou zpravodajskou agenturu, který se po obsazení města severokorejskými vojsky stal válečným korespondentem pro Korejskou centrální zpravodajskou službu (pod záštitou severokorejské správy) a byl přeložen do města Čöndžu,<sup>588</sup> odkud pak s celou skupinou putuje do hor. Fakt, že postavy mají (alespoň minimálně) vystavenou minulost je velice významný, stejně jako to, že je v pozici diváků můžeme zastihnout v jejich civilním životě. Jedná se dosud o ojedinělý jev, který dává postavám hlubší lidský rozměr a poněkud rozšiřuje vizuální pojetí partyzána, dál než za ošuntělou uniformu a pušku, jejichž místo původně zaujímaly běžné kalhoty, saka, košile či sukně a šaty.

Zajímavé taktéž je, že I Tchä na začátku filmu zůstává bez ideologické příslušnosti, to, že se vedení změnilo, přijímá jako holý fakt, kterému se musí přizpůsobit, a nadále pokračuje ve svojí práci. Tento motiv „ideologického neuvědomění“ je např. o trochu hlouběji rozveden

---

<sup>587</sup> Krásné časy (Arümdaun sidžöl), I Kwang-mo, 1998, 120 min. [Datum zhlédnutí 21. 12. 2023]

<sup>588</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čöng Či-jöng, 1990, [00:03:24]

v postavě Min-dži, medicíky, která u partyzánů skončila vlivem věcí větších, než je ona sama. Žena, původem z jihokorejského Tadžonu, se po zprávách o bratrově smrti v boji vrátila do rodného města, které ovšem mezitím padlo do správy Severokorejců. Místní Provinční nemocnice se stala Lidovou polní nemocnicí, ve které jakožto medicíka začala pracovat, a byla poslána na frontu, ale při ústupu severokorejských vojsk zpět na Sever zůstala pozadu, až se dostala k partyzánům na jižní půlce. I Tchä v tuto chvíli kvituje absurditu situace slovy: „*Ocitla jste se na stejné straně, která vám zabila bratra. Jak komplikované...*“ načež Min-dža odpovídá: „*Asi ano. Ale já nechápu, proč jsou dvě strany. A zranění mě potřebují nehlédě na to, na jaké straně jsou.*“<sup>589</sup> Min-dža a I Tchä v tomto sdílejí podobný osud, jedná se o lidi, kteří zkrátka zůstali vykonávat svou práci, bez nadřazených motivů. Tento dialog patří mezi první z hlubších expozičních postav a navozuje podobu partyzánské skupiny, která je tvořena rozmanitými charaktery s rozdílnými (i když v určitých případech podobnými) osudy. Monolitní entitou se prodírají plastiční jedinci, kteří v mnohém případě byli zkrátka ve špatný čas na špatném místě, jejichž akce nemusí být vůbec ideologicky motivovány. Film prezentuje opravdu širokou škálu motivací pro zapojení se do partyzánských aktivit, jednou z nich je například i odplata za perzekuci rodičů jedné z partyzánek ze strany jihokorejských antikomunistických extremistů.<sup>590</sup> Některým z ženských postav byla motivací láska k mužům, kteří se partyzánského hnutí účastnili.<sup>591</sup> Svoji levicovou inklinaci a rozhodnutí přidat se k partyzánům jeden mladý muž z takového páru vysvětluje vírou v lepší budoucnost, která však stojí v konfliktu s válečnou realitou a ironií bratrovražedného boje. K tragičnosti situace také přispívá pocit zodpovědnosti za aktivní účast milované ženy v nebezpečných bojích. Vystává zde otázka, zdali tato nejasná vize opravdu stojí za obětování nevinných životů.<sup>592</sup> Zdá se také, že u většiny postav představuje partyzánský boj hlavně snahu o získání nezávislosti, nikoliv snahu o nastolení komunistického zřízení. Toto cítění je kumulováno v postavě náčelníka I, který je mezi partyzány žijící legendou právě díky tomuto odklonu od levicové rétoriky. Více než komunistickým partyzánem je více vášnivým nacionalistou.<sup>593</sup> Toto vyobrazení vrhá na partyzány zcela nové světlo, které stírá démonizované obrazy krvelačných zrádců národa, a naopak prezentuje silně národně smýšlející osoby, které v Severní Koreji, potažmo SSSR viděli největší šanci na získání dlouho odepírané samostatnosti. Podle mého vidění toto přímo

---

<sup>589</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [00:34:15]-[00:34:37]

<sup>590</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [01:39:19]

<sup>591</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [00:56:45] – [00:57:07]

<sup>592</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [00:54:17] -[00:55:56]

<sup>593</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [01:29:40]



reflektuje reálný konflikt doby po osvobození, který zaznamenal potlačení snah o vznik legitimní celokorejské svrchované vlády ze strany americké vojenské správy.

Spojení malé skupinky intelektuálů s aktivními partyzány je velmi zajímavé, neboť v průběhu jejich integrace zjišťujeme jejich rozdílná stanoviska, přičemž původní členové z vrstvy „intelligence“ mají větší sklony k humanismu. Napříč rozdílností charakterů je však dynamika celé skupiny rodinná a genderově vyrovnaná. I když opět vidíme ženy v rolích romantických objektů, běžně vidáme i partyzáanky s typicky maskulinními atributy (velitelky, odtažitě osobnosti). Jednotliví členové si vzájemně vypomáhají jak ve svých běžných aktivitách, tak ve chvílích fyzické bolesti či nemoci, ale i ve chvílích psychického rozrušení. Film velmi dovedně prezentuje partyzány ve všech možných situacích a povedeně je reprezentuje stylem „lidé jako my“. Vidíme je nahé dětsky skotačit v čiré vodě horského potoka,<sup>594</sup> ale i na absolutním dně, zubožené hladem, špínou a horečkami.<sup>595</sup> Partyzáni pociťují lásku, soucit, emoce, naději, zášť i strach, nesou si vlastní traumata z minulosti a naděje pro budoucnost, stejně jako všechny ostatní lidské bytosti z masa a kostí, a to napříč situací, která je nehumánní.

Inherentní nelidskost války je motiv, který se ve filmu objevuje několikrát. Válka představuje hroživou věc, která nevyhnutelně dehumanizuje. Co je lidské, převrátí na nelidské, a naopak nelidské se stane normou. Postavy toto řeší především ve spojení se strachem ze smrti: „*Máme pocit, že bát se smrti je hřích, protože jsme ve válce.*“<sup>596</sup> a ve spojení s romantickou láskou, na kterou je nahlíženo jako na něco nežádoucího, co brání dosažení cíle, jako na „*provinění vůči národu*“.<sup>597</sup> Tyto běžné lidské city, způsobují postavám výčitky, ale také budí pochybnosti o smyslu celé věci. Válka je tedy jasně nahlížena jako něco, co lidi degraduje na úroveň zvířat. Běžné lidské emoce eliminuje a z bestiálních zabijáckých a sebezáchovných pudů dělá nový standard. Znovu tak vyvstává otázka významu války, který je nakonec omezen na zvířecí touhu přežít.<sup>598</sup> Ta je stejně důležitá jako víra v levicový ideál, a především ve chvílích strádání je i důležitější (postavy se například dobrovolně vracejí do boje primárně kvůli příslibu potravinového přidělu).<sup>599</sup>

Přestože partyzáni z filmu Severokorejský voják na Jihu bojují za „lepší zítřky“ (ať už to je cokoliv) o válce zřídka kdy přemýšlejí v mezích ideologie. Válečné snažení je spíše motivované snahou co nejrychleji ukončit tento katastrofální, nelidský stav věcí. Potencionální

---

<sup>594</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [01:28:53]

<sup>595</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [01:16:59]

<sup>596</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [00:53:18]

<sup>597</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [01:03:37]

<sup>598</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [02:02:55]

<sup>599</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [01:23:40]

vítězství je však potřísněno viděním války jako války cizích mocností: „*Nebude to naše vítězství, ale vítězství SSSR nebo USA.*“<sup>600</sup> Nová podoba válečného narativu se tedy opět opírá o vidění Koreje jako pasivního trpitele, což je dále podpořeno výrokem: „*Naše největší neštěstí začalo tím, že jsme nedokázali vyhnat Japonce.*“<sup>601</sup> Role oběti se tak posouvá ještě dál do minulosti, do období japonské okupace, ve kterém pramení zkáza korejské nezávislosti a utrpení.

Partyzánské postavy jsou tedy vyobrazovány jako hluboce myslící a procitávající postavy, které velmi dobře vnímají paradox celé situace a své strachy, nejistoty a pochybnosti spolu diskutují. Významné jsou například hypotetické debaty o vlastních osudech v případě, že by došlo na příměří, v rámci nichž je zmíněna velmi reálná obava ohledně uznání partyzánských jednotek jako legitimních skupin, nikoliv jako kriminálních organizací. Ta je velmi rychle zažehnána slovy: „*Severní Korea jistě během vyjednávání požádá o náš bezpečný návrat.*“<sup>602</sup> Tato replika představuje nešťastnou předzvěst reality (jak fikční, tak historické), kdy se ani jedna ze zemí k osobám zapojeným do partyzánských aktivit nijak výrazně nepostaví, jak je i specifikováno zmiňovaným vloženým titulkem ve finále. Severní strana na partyzány zapoměla, jižní strana je perzekuovala a nikdy plně nepřijala. V tom spočívá specifický charakter partyzánů jako lidí ztracených v historii vlastní země.

## 6.6 2000 a dál

Množství současných korejských filmů je díky adekvátnímu časovému odstupu a šíření korejské populární kultury poměrně dobře dostupných na internetu či streamovacích platformách, nicméně většina mého výzkumu proběhla na DVD discích během výměnného pobytu na Seoul National University, a to jak pro účely této práce, tak v rámci absolvovaných kurzů, cituji je tedy datem zhlédnutí.

Po roce 2000 je v porovnání s předchozí dekadou citelný markantní posun od estetických, uměleckých filmů 90. let se skromnější výpravou do arény mainstreamové kultury, zisku a velkoprodukčních (v některých případech i koprodukčních) blockbusterů. Tento typ se formálně vyznačuje především velkou výpravou zahrnující i rozsáhlý počítačově generovaný obsah reprodukcující autentické vizuální scény. Velmi častým se stalo i např. cílené obsazování populárních idolů mladých generací pro rozšíření dosahu snímku i do této cílové skupiny. Kromě blockbusterů, které obvykle obsahují rozsáhlé bojové úseky, se objevují i snímky,

---

<sup>600</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [02:00:36] - [02:00:44]

<sup>601</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [02:00:12] - [02:00:19]

<sup>602</sup> Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čong Či-jöng, 1990, [01:44:20] - [01:44:30]

jejichž dění je zasazené mimo frontu, a tudíž se orientují spíše humanistickým směrem, ovšem ani u nich nejsou výjimkou spektakulární výjevy a velká výprava. Co je důležité připomenout je, že všechny snímky posledních dvaceti velmi úzce souvisejí s tvořením protetických vzpomínek u nepamětnického obecnstva, které je cílovou skupinou těchto produkcí. Není tak neobvyklé, že filmy přímo komemorují reálnou historickou událost a na jejím základě tvoří fikční reprodukci.

V posledním časovém úseku analyzuji snímky *Vstříc palbě* (Pchohwa sogŭro), I Čä-han (John H. Lee), 2010;<sup>603</sup> nepříliš známý snímek *Myšlenka na bratra* (Oppasänggak), I Han, 2015;<sup>604</sup> a nejaktuálnější válečně tematický film *Čangsari: Zapomenutí hrdinové* (Čangsari: ichjödžin jöngungdül), Kwak Kjöng-tchäk, 2019.<sup>605</sup>

### *Styl*

Kinematografický styl filmu *Myšlenka na bratra* se ničím nevymyká zavedeným konvencím mainstreamové filmové tvorby současnosti. Výprava, včetně kostýmů, rekvizit a natáčecích prostor, je věrohodná a úroveň produkce velmi vysoká. I když se film většinu času odehrává v sirotčinci, na dílčí úrovni se dostáváme i do bojové zóny, kde se odehrávají dynamické akční sekvence, jejichž efekty, jako jsou velké exploze, jsou dotvořeny za pomoci CGI. Podobu boje taktéž doplňuje chaotické hemžení vojáků (v určitých případech i civilistů) a záběrů na vojenskou techniku. S tím se pojí i rychlý střih, nicméně v dramatických a především emočně vypjatých momentech (např. záchrana dětí uvízlých v palném poli, zranění hlavního hrdiny) se kamera zpomaluje a akce je zabírána pomalým tempem (slow motion), což je jednou z nových technik a velmi často používaných, přístupných díky vývoji natáčecích technologií.

Oproti tomuto hrůznému světu válečné fronty stojí jakoby snový sirotčinec, který je vystaven jako veselé, poklidné místo, alespoň na první pohled vyvolávající pocit bezpečí – jakési útočiště ve válečném chaosu, malý svět sám pro sebe. V rámci tohoto světa jsou prezentovány obrazy zpívajících, pěkně oblečených a čistých dětí, které hudbou překonávají těžkosti doby. V otázce korejské války a jejího odkazu je zvláště signifikantní výstavba jedné konkrétní scény, kde nahlížíme na sbor dětí rozdělený do dvou skupin, přičemž každá zpívá jinou melodii v jiné tónině, načež se ukazuje, že dva odlišné proudy mohou tvořit harmonii.

---

<sup>603</sup> *Vstříc palbě* (Pchohwa sogŭro), I Čä-han (John H. Lee), 2010, 120 min. [20. 11. 2023]

<sup>604</sup> *Myšlenka na bratra* (Oppasänggak), I Han, 2015, 123 min. [6. 12. 2023]

<sup>605</sup> *Čangsari: Zapomenutí hrdinové* (Čangsari: ichjödžin jöngungdül), Kwak Kjöng-tchäk, 2019, 104 min. [18. 12. 2023]

Nejenom, že na úrovni narativu hudba sjednocuje děti nesoucí si různá stigmata, ale na úrovni diváka harmonie různých hlasů pěveckého sboru reprezentuje naději na mírové sjednocení, či alespoň mírové soužití dvou rozdělených zemí. Tento sentiment dětské nevinnosti a naděje je podpořen hřejivým tónem použitých barev a osvětlení. Zářivé teplé barvy a intenzivní světlo doprovázejí i retrospektivní výjev idylické minulosti, kde dva sourozenci za zpěvu skotačí na poli.

Po formální stránce je taktéž významná počáteční sekvence filmu, která je sestavena z montáže dobových dokumentárních záznamů a fotografií, doplněných titulky, které se z části snaží o historiografii a z části z nich lze vyčíst zamýšlené chápání narativu korejské války. Samotný konflikt je opět jasně prezentován především jako spor cizích mocností: „pod vlivem USA a SSSR byla Korea rozdělena na Jižní a Severní 38. rovnoběžkou“ a jejich „nekončícího ideologického střetu“, načež vypukla válka. Toto čtení opět přehlíží jakýkoliv vnitřní konflikt a znovu posouvá vinu od Severní Koreje na supervelmoci. Posledním výjevem sekvence je plačící dítě, což působí velmi cíleně až exploatačně a má v divákovi vyvolat pocity lítosti a hrůzy.

Podobně funguje i finální sekvence a její mizanscéna. Ta se časově odehrává již po uzavření příměří a centrální pro ni je pódium, na kterém dětský sbor vystupuje. Krásné děti jsou oblečeny v zářivých bílých košilích, zpívají a za nimi je pozadí tvořeno tmavomodrou oponou posetou žlutými hvězdami. Písni předchází proslov dirigenta, o tom, co všechno válka lidem vzala, přičemž soudí, že největší ztrátou byla ztráta každodenního rodinného života. Chápání války je tedy ve filmu velmi úzké a je přímo spojené s osobními ztrátami na úkor „cizí“ války. Hvězdy v pozadí symbolizují právě všechny ztracené osoby, které se staly hvězdami na nebi. Malá protagonistka poté dokonce i k opravdovým hvězdám na nebi promlouvá slovy: „*Bráško, posloucháš?*“ Po skončení písně obrazovka zčerná a opět se objeví z části historiografické a z části hodnotící popisky. Nejdříve je objasněno, že snímek je založen na motivu reálného dětského sboru ozbrojených složek, který během války působil, a následují závěrečná slova: „*Po korejské válce, která si vyžádala na 2 miliony životů, Korea zůstává jedinou rozdělenou zemí na planetě. V naději, že válka zmizí ...*“<sup>606</sup> Tím je korejská válka vyzdvížena do pozice unikátní tragické zkušenosti jednoho jediného národa, což podporuje vlastenecké prožívání vlastní jedinečné historie a dále zastává pacifický postoj vůči válce jako takové.

Poslední důležitou složkou stylu snímku Myšlenka na bratra je hudba, která je neoddělitelně spojená se zpracovávanou látkou. Kromě nediegetického soundtracku, který

---

<sup>606</sup> Poslední věta zůstává pro dramatictější efekt záměrně nedokončená a vyjadřuje postoj tvůrců filmu vůči válce, ze kterého vycházeli při tvorbě filmu.

obohacuje emotivní scény, ve filmu zaznívá i rozsáhlé množství klasických a folklorních korejských písní zpívaných přímo fiktivním sborem. Jednou z nich je právě píseň Myšlenka na bratra (Oppa sǎnggak), velmi oblíbená skladba z roku 1925, po které film přebral název. Kromě ní je další významnou skladbou pro film píseň lyrická a sentimentální Jaro v rodné vesnici (Kohjangŭi pom) z roku 1926<sup>607</sup>, která zazní právě ve finální scéně filmu a v jejímž textu se vzpomíná na poklidný domov během rozkvetlého jara a časů bezstarostného dětského skotačení.<sup>608</sup>

Vizuální podoba snímku Vstříc palbě si klade za cíl prezentovat co nejvíce realistické obrazy se soustředěním na brutalitu bojiště. To je opět podpořeno jak reálnou pyrotechnikou, tak postprodukčním vylepšením CGI efekty.

Kamera je v bojových scénách dynamická a v několika chvílích doslova roztřesená (technika tzv. *shaky cam*), což efektivně vtahuje diváka do děje a přispívá tak k autenticitě diváckého prožitku ze sledování. Střih je velmi rychlý, stejně jako pohyby kamery, navozující pocity paniky, chaosu a nebezpečí. Pozice kamery na zemi bývá střídána se záběry na velké celky bojiště, což dává anonymní válku do kontrastu s „malými“ hrdiny bránícími školní budovu proti nepřátelské přesile. Určité momenty jsou pak naopak zpomalené, buďto pro větší dramaturgii emocí (to především ve finálních boji, zpomaleně vidíme například první výstřel, smrtelná zranění protagonistů, či detaily výrazy tváří), či čistě pro umocnění vizuálního spektaklu (např. vzplanutí tanku). Zpomalený záběr bývá taktéž doplněn tklivou smyčcovou hudbou ozývající se na pozadí, či ohlušující diegetickou zvukovou reprezentací. Ve finální sekvenci pak například vidíme zpomalený pohyb kamery, který přejíždí po tvářích vojáků-studentů, kteří se připravují na společné focení – retrospektivní výjev vyňatý z jinak chronologického narativu. Posledním obrazem filmu je právě tato společná fotografie, která se za zvuku smyčcové orchestru ztrácí do tmy, ze které ve finále vystoupí popisek: „*Tento film vznikl na základě příběhu jednadmdesáti studentů, kteří bojovali v bitvě o Pchohangskou dívčí nižší střední školu 11. srpna 1950. Studenti drželi Severokorejce v bitvě 11 hodin a sehráli klíčovou roli v protiútoku (jihokorejských a spojeneckých sil.*“ Během závěrečných titulků se pak spustí i montáž dobových fotografií a záznamy rozhovorů s pamětníky. Kompozice filmu se v tomto ohledu přímo zacykluje, podobná historiografická montáž je umístěna hned na začátek samotného filmu a je zakončena právě onou (již zcela fiktivní) společnou fotografií.<sup>609</sup>

---

<sup>607</sup> Tato píseň zazněla také v jiných válečných filmech (např. *Krásné časy* či *Severokorejský voják na jihu*)

<sup>608</sup> *Myšlenka na bratra (Oppasǎnggak)*, I Han, 2015, 123 min. [6. 12. 2023]

<sup>609</sup> *Vstříc palbě (Pchohwa sogŭro)*, I Čä-han (John H. Lee), 2010, 120 min. [20. 11. 2023]

Poslední vydaný snímek *Bitva o Čangsari* se kompletně opírá o konvence bojového žánru hollywoodského mainstreamu včetně obsazení amerických hvězd. Kinematografické zpracování snímku *Bitva o Čangsari* je v podstatě identické s filmem *Vstříc palbě*, nehledě na to, že filmy dělí bezmála celá dekáda. To pouze dokazuje standardizovanou podobu moderního válečného filmu současnosti.

Ladění snímku definuje již úvodní scéna příběhu, v níž se ocitáme na rozbouřeném moři a sledujeme počítačově animovaný obraz válečné lodi zmítající se v bouři. Vzhledem k bojové látce kinematografickým technikám dominují právě počítačově generované spektakulární výjevy z bojiště, typické pro moderní velkoprodukcí. Esteticky tedy film pracuje především s počítačovou animací a vizuálně odzbrojující výpravou (např. záběry velkého celku vyplněné komparzem a vojenskou technikou, explicitní vyobrazení násilí, širokoúhlá kamera, pyrotechnika), než že by prezentoval implicitní mizanscény. Snímek je především narativní, jeho vizuální složka neskrývá žádné kódované významy, ovšem působí hyperrealisticky. Drtivá většina filmu se odehrává ve volné krajině jihokorejského pobřeží, v zákopech či narychlo sestavených vojenských leženích, nebo v interiéru amerického velitelství. Na začátku ovšem také v nákladním prostoru vojenské lodi – zde je zajímavý pohyb kamery, který napodobuje kývání lodi na vlnách.

Po formální stránce je možné upozornit na standardní prvek filmů pokoušejících se o reprodukci historických událostí,<sup>610</sup> a to je obsazení popisných titulků s datací a místem, které se zjevují na obrazovce přímo přes prezentovaný obraz a také na úvodní a finální sekvenci. Úvod filmu sestává z animace, která na mapě Korejského poloostrova vyobrazuje strategické body, přičemž se objevuje i informativní narativní popis, který diváka uvozuje do historického kontextu a filmového narativu. Podobně finální sekvenci tvoří prezentace dobových černobílých fotografií spojených s obsahem filmu. Ty se objevují na tmavém podkladu s popisnými titulky s věnováním: „*studentům, kteří položili život při obraně země*“. *Bitva o Čangsari* se tak opět staví k řadě komemorativních filmů, které prezentují fikční reprodukci historické reality a slouží jako paměťová vložka vyplňující nedostupnou zkušenost mladých generací.<sup>611</sup>

Stejně jako *Palbě vstříc* vznikl film na základě reálné události, což je deklarováno samostatným titulkem na černém podkladu ještě před začátkem vlastního filmu. O jakou přesně

---

<sup>610</sup> Námětem filmu byla skutečná vojenská akce vedená silami Organizace spojených národů, která předcházela vylodění v Inčchönu v září 1950.

<sup>611</sup> *Čangsari: Zapomenutí hrdinové* (*Čangsari: ichjödžin jöngungdül*), Kwak Kjöng-tchäk, 2019, 104 min. [18. 12. 2023]

událost se jedná, se však divák dozvídá až na samotném konci. Palbě vstříc a Bitva o Čangsari jsou filmy stejným dílem komerční i komemorativní.

Další prvek, který mají oba filmy společný, je tlumenost barev celého fikčního světa. V minulých dekádách bylo se světlem a barvami možno pracovat pouze do určité míry a venkovní natáčení bylo řízeno přírodním světlem. Posprodukční editing éry nového milénia však umožňuje tyto aspekty dále upravovat, aby odpovídaly záměrům vize celé výpravy. Tlumenost barev a všudypřítomný bledý až naředlý nádech obou filmů jenom dále doplňuje ponurost válečné reality, která je v rámci fikčních světů dvou historických událostí reprodukována.

### *Narativ a narace*

Příběh filmu *Myšlenka na bratra* má vcelku jednoduchou chronologickou narativní strukturu s minimem retrospektivních návratů (obvykle do krátkých vzpomínek se silnými emocemi, negativními i pozitivními). Kromě časoprostorových titulků, které se objevují na obrazovce (např. 1952, Pusan) nevyužívá žádných významných narativních nástrojů a informace nám tak jsou sdělovány převážně samotnými postavami, popřípadě na ně sami nazíráme. Narace je tedy všudypřítomná a kamera se pohybuje mezi různými postavami. Narativ z počátku sleduje dvě příběhové linky, dětské protagonisty – sestru a bratra – a mužského protagonistu podporučíka Hana. Ty se protínají ve chvíli, kdy je Han přesunut do Pusanu, kde má spravovat dětský sirotčinec a obě osiřelé děti tam začnou žít. Han, bývalý student hudby, v sirotčinci zakládá dětský sbor, aby pozvedl náladu (zde se odvíjí motiv hudby jako naděje), ale také, aby ochránil sirotky před nástrahami, které číhají za plotem sirotčince (motiv vykořisťování válečných sirotků). Dílčími motivy, které se ve filmu taktéž objevují, jsou především vzájemné spory mezi dětmi, které pramení v křivdách a ranách, které jim byly způsobené válkou a pro ně nelogickou ideologií.

Konkrétně jde např. o hlavního dětského protagonistu a dalšího chlapce, kteří původně byli kamarádi, ale rodina onoho chlapce se stala terčem udavačství otce dětského hrdiny. To ústí v jeho šikanu a ostrakizaci jakožto „syna komouše“, ovšem později se dozvídáme, že jeho otec, přestože se k udavačství uchýlil pouze pod výhrůžkou smrti jeho rodiny, byl nakonec rozhořčenými vesničany zabit. Na pozadí obou událostí se odvíjí velmi komplikovaná situace, která doprovázela první fázi války, kdy se válečná fronta neustále posouvala oběma směry přes celý poloostrov. Ta signalizuje dobu vzájemné nedůvěry a paranoie, která vznikla pod neustálou hrozbou perzekuce na základě neustále se měnícího požadavku na správné politické smýšlení. Na začátku filmu například vidíme scénu, kdy děti, aniž by rozuměly významu slov,

zpívají komunistickou nebo antikomunistickou písničku podle toho, koho na cestě potkají. Prvotním zlem je podle filmu jasně samotná ideologie, která převrací staré pořádky a ve snaze přežít nutí lidi k nelidským činům. Děti prezentují esenci tohoto stanoviska, vidění korejského národa jako ztracených dětí zmítaných v chaosu války.

Kromě odsouzení „pravo-levého konfliktu“ narativ také hodnotí podstatu samotné války. Ta pouze navazuje na ničivost ideologie a probouzí v lidech instinktivní touhu přežít za každou cenu. Taktéž se poukazuje na paradox války jako takové: „*Zabijíme ve jménu záchrany.*“<sup>612</sup>

Narace filmu *Bitva o Čangsari* je chronologická a probíhá na dvou oddělených rovinách (dění v americkém velitelství a dění v bojové akci) prostřednictvím víceméně vševědoucí kamery, která však osciluje kolem hlavních postav každé z rovin. Narativ je pevně zasazen do události vojenské akce v Čangsari (časoprostorově ho ukotvuje už samotný název filmu), jeho začátek ohraničuje ve filmu narativní titulek časového určení: 13. září 1950, hodin a jeho bojová část končí odvážnou obětí korejských studentů, která zajistí vítězství. Následuje na jedné rovině sčítání ztrát a hodnocení celé akce, a na druhé rovině osobní vyrovnávání se s válečnou tragédií. Za nejvíce signifikantní však považuji dlouhý skok v čase v samotném finále, formálně odděleným postupným zatměním obrazu z roku 1950 do současnosti fikčního světa, kde ještě v posledních minutách hledíme na přeživšího – jednoho z filmových protagonistů (již jako starého muže), který hledí na moře v inčchönském přístavu a promlouvá k padlým. V rámci toho sledujeme i retrospektivní vzpomínkovou montáž navzájem se překrývajícími obrazy z příjemných chvil strávených s původní skupinou studentů. Prolnutí narativu do současnosti se s přihlédnutím na komemorativní povahu snímku zdá být nejdůležitějším prvkem filmu. Snaha o doplnění národní paměti o protetickou vzpomínku na reálnou bitvu o Čangsari je demonstrována právě v tomto překlenutí minulosti do dneška. Zapomenutá historie se tímto způsobem přímo dotýká naší přítomnosti, což nejen že udržuje odkaz korejské války při životě a tím ctí padlé, ale také by podle žádaného efektu mělo přispět k větší vlně zájmu o ni. Postava starého muže, kterou vidíme na konci, vypadá jako zcela běžný stařík, jaký je v běžném životě spíše ignorován, my jako diváci ovšem známe jeho dramatickou historii a vidíme celý jeho příběh a hloubku. To má diváky inspirovat k stejnému přístupu k vlastním prarodičům a odkrývat jejich skryté historie. Cíl oslavovat „běžné“ hrdiny deklaruje již samotný název filmu „*Čangsari: Zapomenutí hrdinové*“.

Co se týče samotného příběhu, velmi se podobá klasickým bojovým filmům, které jsou

---

<sup>612</sup> Myšlenka na bratra (Oppasänggak), I Han, 2015, 123 min. [6. 12. 2023]



produkovány už od počátku válečného filmu jako žánru. V základu stojí motiv mužů (v tomto případě spíše chlapců) na misi, v rámci níž opět čelí klasickým překážkám (převaze nepřítele, jeho náhlému útoku nebo vnitřním rozepřím ve skupině). Sledujeme dynamiku kolektivu, přičemž každý si nese určitá traumata z minulosti, několikrát je ve snímku rozvíjen motiv rozdělených rodin, které se bez vlastního přičinění ocitnou na opačné straně rovnoběžky. Odvíjí se i menší romantická linka, když dojde k odhalení dívky, která se vydává za svého bratra, protože ho chce zachránit před narukováním. Uplatněna je i velmi oblíbená narativní technika vyprávění prostřednictvím dopisu, v jehož rámci probíhá expozice zemřelé postavy.<sup>613</sup>

Narace a narativ filmu *Vstříc palbě* sdílejí taktéž mnoho podobných charakteristik s bitvou o Čangasari. Příběh je opět vyprávěn povětšinou chronologicky. Pokud probíhá návrat do minulosti, nijak není výrazně rozsáhlý, jak tomu bývalo ve filmech předešlých dekad. Kromě retrospektivního výjevu ze společného fotografování na samém konci jsme také svědky krátkého myšlenkového návratu do světle zalité, i když posmutnělé vzpomínky na loučení s matkou. Narace se opět odehrává na dvou rovinách – dění kolem severokorejského generála, který má zaútočit na skupinu dobrovolníků z řad studentstva, a dění kolem velitele této studentské jednotky, jenž má bránit strategický bod. Kamera se proto většinou drží těchto dvou, nicméně čas od času prozkoumává i ostatní postavy.

Základem narativu je opět konkrétní vojenský úkol (konkrétně bitva vedená jednasedmdesáti dobrovolníky z řad studentů proti severokorejským vojákům z jednotky 766 o Pchohangskou nižší střední školu pro dívky), nicméně v porovnání s Čangasari klade větší důraz na motivy dospívání ve válečné době. Stejnou měrou pak rozvíjí emoční motivy vzájemného bratrství, jednoty a heroických obětí. Ve filmu nechybějí ani časoprostorové titulky, které narativ přímo zasazují do srpna roku 1950, jak tomu bývá zvykem u mnoha historických reprodukcí, časoprostor je také přístupný z kontextových znalostí diváka, nebo je možné ho alespoň přibližně odvodit z dialogů postav, které deklarují úkol bránit tento konkrétní strategický bod.

Poplatné komemorativnímu historickému filmu je také stylizovaná narativní úvodní a finální sekvence, která vtaňuje diváka do historického kontextu a uvádí filmový příběh pomocí textu, který se v tomto případě objevuje v popředí jako montáže dobových fotografií, přičemž posledním obrazem je stylizovaná fotografie fiktivních protagonistů (obraz, který ještě jednou uvidíme i na samém konci).

---

<sup>613</sup> Čangasari: Zapomenutí hrdinové (Čangasari: ichjödžin jöngungdül), Kwak Kjöng-tchäk, 2019, 104 min. [18. 12. 2023]

I zde je zapojena dobře známá narace prostřednictvím dopisu, která tentokrát však přímo překračuje hranice fikčního a reálného světa, neboť diegetický hlas pisatele v tento moment vstupuje do narace a cituje výňatky z dopisu adresovaného matce přímého účastníka bojů, studenta I U-güna, jenž je vystaven v Söulském válečném památníku: „*Maminko, proč musíme válčit? Chci ti předat svoje smíšené a ztrápené pocity.*“ Přímá citace z autentických dobových materiálů jednak prohlubuje lidskost postavy, zároveň postavu dělá autentičtější a působivější pro emoční prožívání diváka. Narativ a narace i v tomto případě, stejně jako v Čangšari, vykresluje konkrétní „malé“ osobní příběhy, které jsou ve finále spojeny s kontextem „velké“ historie s cíleným efektem uctít oběti a oslavit národní hrdiny z řad lidu.<sup>614</sup>

### *Postavy*

Centrálními postavami snímku *Myšlenka na bratra* jsou děti, kolem jejichž nevinného obrazu je vystavěn celý narativ. Všechny dětské charaktery ve filmu jsou válečnými sirotky, kteří byli vykořeneční ze svých domovů a odkázáni na sebe. Jejich atributem jsou ušmudlané obličejové a otrhané oblečení, alespoň dokud se nedostanou do péče sirotčince. Často se setkáváme se sourozeneckými dvojicemi, tak je tomu i u hlavních dětských protagonistů (mladší sestra-starší bratr). Děti svou podstatou symbolizují absolutní nevinnost a dobrosrdečnou naivitu – esenci korejského národa, tak jak bývá ve válečném narativu již dlouho zobrazován. Jsou neznalé opravdového světa, kterým se protloukají a plně nechápou jeho komplexnost. Ve filmu je to například chvíle, kdy omylem aktivují zapomenutou bombu, což končí smrtí jednoho chlapce, či zpěvem komunistické písničky, jejíž význam ale malá dívka nedokáže pochopit. V rámci celého válečného paradigmatu je tomu ekvivalentní vidění korejského lidu, který nedokázal chápat složitost mocenských bojů cizích mocností, které převrátily tradiční svět cizími koncepty ideologie. Častokrát jsou zesláblé a ztracené děti ve filmu také vykořisťovány: za menší úplatu či cosi k snědku, což v alegorii korejského národa taktéž odpovídá vidění vztahů mezi cizími správami (ať už japonskou, sovětskou či americkou) s domácím obyvatelstvem.

Epitomem absolutní nevinnosti a čistoty je malá protagonistka Sun-i, překrásné roztomilé děvčátko, které v sobě nese vinu za smrt otce, jenž byl zabit kvůli jejímu neuvědomělému zpěvu komunistické písně. Toto břímě, jehož opravdový význam nedokáže malé dítě pochopit, se projevuje v zarytém odmítání zapojit se do sboru v sirotčinci, ze strachu, že by kvůli písni mohla přijít i o staršího bratra. Velmi těsně taktéž uniká sexuálnímu obtěžování

---

<sup>614</sup> Vstříc palbě (Pchohwa sogüro), I Čä-han (John H. Lee), 2010, 120 min. [20. 11. 2023]

ze strany syna bývalého japonského kolaboranta, který řídí místní gang a zapojuje se do černého obchodu – ten ve filmu figuruje jako jednoznačně zlá entita, což působí jako zvláštní pozůstatek extrémního antijapanismu, ovšem perfektně zapadajícího do narativu Japonců (potažmo jiných cizích mocností) jako ďábelských vykořisťovatelů domácího obyvatelstva. Děti symbolizují naději a skrytou sílu, kterou je nutné za každých okolností chránit. Takové čtení například můžeme aplikovat na scénu, kdy probíhá povstání v nedalekém zajateckém táboře, které ohrožuje i sirotčinec. Hlavní vojenský hrdina se v tuto chvíli propadá do post-traumatického šoku pramenícího ze smrti sestry, a právě děti jsou tou entitou, které mu dodají sílu vstoupit do své designované role ochránce. Později z jejich strany zaznívá i to, že se „nebojí smrti, ale toho, že zůstanou samy“. Válečná tragédie demonstrována na dětských osudech je o to tragičtější a vyvolává u diváka silnější emocionální reakce.

V Myšlence na bratra vidíme taktéž vcelku stereotypní obraz vojáka, který ve své podstatě velmi neliší od podoby v 60. letech, snad kromě mnohem menšího kontrastu mezi maskulinním vzezřením a emočně založeným jádrem. Postava je ztvárněná Im Si-wanem, původně členem chlapecké popové skupiny ZE:A, jehož obsazení nepochybně zvýšilo dosah filmu v řadách nepamětníků - vnuků a vnuček válečných veteránů. Hlavní hrdina díky tomu taktéž odpovídá současnému ideálu mužské krásy, který se dá považovat za jemnější, než tomu bylo v dřívějších dobách. Jeho pohledná tvář však zprvu kontrastuje s temným nitrem, které bylo poskvrněno traumatickou smrtí jeho sestry. Kvůli osobní tragédii se tak těžko sžívá s poměrně idylickým životem v sirotčinci a chvílemi dětských radovánek. Nicméně vzájemné sbližování je následně podpořeno jeho znovuprobuzenou láskou k hudbě a interakce s dětmi v něm opět ožíví ty pravé maskulinní vlastnosti soustředěné především do pozice ochránce oněch sirotků. Film nás neušetří ani dramatické scény, ve které hrdina nasazuje vlastní život pro záchranu dítěte. V porovnání se 60. léty se tedy pomyslné otevřené nůžky mezi emocemi a mužstvím více přivírají, postava je ve svém jádru však opět založena na traumatické minulosti a prototypickém vidění vojáka jako ochránce bezmocných, jen v méně vyhocené formě.<sup>615</sup>

Postavy vojáků – dobrovolníků z řad studentstva nalezneme ve Vstříc palbě a Čangsari: Zapomenutí hrdinové. V obou případech následujeme skupiny chlapců školního věku, kteří dobrovolně narukovali do armády z lásky k vlasti a kteří se bez dostatečného vojenského výcviku i vybavení ocitli napospas nepřátelské přesile – bezvýhodné situaci, která pravděpodobně skončí jejich smrtí. Zatímco ale studenti z Čangsari zázračně vykazují skoro

---

<sup>615</sup> Myšlenka na bratra (Oppasanggak), I Han, 2015, 123 min. [6. 12. 2023]

stejně dovednosti jako trénovaní vojáci,<sup>616</sup> chlapce v Palbě vstříc vidíme chybovat či pokoušet se o nevydařené útoky. V úvodu filmu kamera například sleduje vystrašeného hlavního protagonistu, který se připlete do válečné akce, kde je poprvé přímým svědkem smrti, což jim natolik otřese, že není schopný nabít vlastní pušku. Charakter postav z řad studentstva je mnohem více dětský. Právě tento trpký a rapidní přerod z nezkušených chlapců na vyspělé muže vyvolaný abnormalitou situace je pro charakterový vývoj centrální.<sup>617</sup> Na úrovni postav je dalším rozdílem fakt, že zatímco Čangsari se ve svém narativu války zaměřuje především na americké vměšování, Vstříc palbě ve svém narativu rozvíjí hlavně severokorejského nepřítele, jemuž vyobrazení dává dostatek prostoru. V mnoha ohledech si jsou ale oba snímky opět podobné, např. i obsazením mladé hvězdy – Čchö Süng-hjõna, člena jedné z nejpopulárnějších hudebních skupin celé generace Big Bang.<sup>618</sup>

Bitva o Čangsari nám poskytuje podobné obrazy vojáků, tentokrát však z řad chlapců školního věku. Jednoho z hlavních protagonistů, dobrovolně narukovaného studenta Süng-pchila, opět ztvárňuje idol mladé generace Čchö Min-ho, člen korejské popové skupiny SHINee, který tvoří velmi podobný typ hrdiny, jaký nalzáme v ostatních filmech, v tomto případě se však více opírá o tradiční maskulinitu, která je symbolizována nezměrnou odvahou a láskou k vlasti, za kterou hrdina ve finále položí život. Vlastenectví je všem studentským vojákům vštěpováno hned na začátku, slovy velitele, která zdůrazňují, že přes pomoc Spojených národů to budou právě oni, kdo dovedou zpátky své území, přičemž ve všech rezonuje věta: „*Bez vlasti není možné existovat.*“ Na pozadí postavy se opět odehrává příběh vykořevení nucenou migrací ze Severu na Jih kvůli zabavení rodinného mlýna sovětskou správou. Kromě něj pak sledujeme i ostatní členy jednotky nezkušených, nevybavených a netrénovaných studentů, kteří společně čelí skoro jisté smrti. Přes svůj strach se odvážně vrhají do bojů, ve kterých si vedou až neuvěřitelně zdatně. I když jsou to postavy chlapecké, které máme litovat, zároveň se v nich projevují ryze mužské prvky bojově zdatných vojáků, kteří ohromují svými dovednostmi. V tomto ohledu působí postavy celkem neautenticky a vysoce idealizovaně. Sledování jedné vojenské skupiny a jejich vztahů evokuje bojová díla 50. a 60. let, vidíme i klasické stereotypy: vojáka-tloušťíka, jenž opět plní svoji funkci komického odlehčení. V Bitvě o Čangsari se však tato komická odlehčená role na konci filmu převrátí, a postava reprezentuje přeživší veterány v současnosti, již si v nitru nesou temnou a bolestivou zkušenost války.<sup>619</sup>

---

<sup>616</sup> Čangsari: Zapomenutí hrdinové (Čangsari: ichjõdžin jõngungdül), Kwak Kjõng-tchäk, 2019, 104 min. [18. 12. 2023]

<sup>617</sup> Vstříc palbě (Pchohwa sogũro), I Čä-han (John H. Lee), 2010, 120 min. [20. 11. 2023]

<sup>618</sup> Vstříc palbě (Pchohwa sogũro), I Čä-han (John H. Lee), 2010, 120 min. [20. 11. 2023]

<sup>619</sup> Čangsari: Zapomenutí hrdinové (Čangsari: ichjõdžin jõngungdül), Kwak Kjõng-tchäk, 2019, 104 min. [18. 12. 2023]

Ve filmu *Myšlenka na bratra* se taktéž napříč zpracovávaným výběrem objevuje první obraz zmrzačeného veterána. Ten se zprvu jeví jako negativní postava, která vykořisťuje sirotky pro své pochybné pochůzky a fyzicky je týrá. Je taktéž napojen na působení podlého potomka japonských kolaborantů a aktivně se snaží sabotovat fungování sirotčince. Všeobecně je vykreslován jako sprostý a hrubý člověk, nicméně se u něj projevuje i jakási hloubka, která však zůstává blíže neprozkoumaná. Vidíme ho například agresivně napadat člena kolaborantského gangu, který ho zesměšňuje právě kvůli jeho fyzickému postižení v podobě amputované ruky, přičemž podotýká, že svou ruku obětoval za vlast. Bezpochyby by si tak zasloužil respekt, ovšem ve filmu stojí naopak na samém okraji společnosti, což dobře reflektuje marginalizované postavení válečných veteránů. Taktéž podobně zasáhne v momentu, kdy dochází k nevhodnému chování vůči malé Sun-i, což naznačuje určitou slabost pro malé sirotky a přítomnost ochranných instinktů napříč jeho velmi špatnému chování vůči sirotkům v minulosti. Film se tak dotýká problematiky válečného veteránství a reality těchto osob, nicméně velmi nedostatečně a jednostranně.<sup>620</sup>

Severokorejce jasně vidíme ve většině bojových scén filmu *Bitva o Čangsari*. Do narativu je ale vložena pouze jedna expozice severokorejské postavy, které je věnován vcelku velký prostor, ovšem v rámci celého příběhu působí jako samoučelný prostředek emočního vydírání diváka. Dochází k ní po smrti Severokorejce, kdy v určité době dochází ke čtení dopisu adresovaného jeho matce, ve kterém se dozvídáme, že byl na frontu odveden násilím a byl přinucen zabít. To je přesně poplatné dominantnímu humanistickému narativu Severokorejců ve válečném filmu a vyvolává to velmi náhlou a silnou emoční reakci, nicméně pro narativ i vývoj postav se jedná o moment zcela nevýznamný a s rychlou ztrátou efektu.<sup>621</sup>

Naopak pro narativ významným je ve filmu *Vstříc palbě* vyobrazení severokorejského generála Pak Mu-ranga, který vede nepřátelskou jednotku 766. Pak oplývá množstvím negativních vlastností jako je arogance, prohnanost a krutost i když od samého počátku dává studentům možnost se dobrovolně vzdát, jelikož je jasné, že nemají šanci se Severokorejci postavit. Povrchově se tedy může jevit jako benevolentní, nicméně se následně ukazuje jeho pravá podstata coby dirigenta masakru mladých studentů. Pak se sice zdá být komplexnější charakterem s mnoha negativními osobnostními rysy. Ty však nejsou výrazně spojovány s faktem, že jako vojenský představitel reprezentuje komunistickou ideologii. V narativu Severokorejci jako entity je sice jasně stavěn do pozice nepřítele, nicméně to si přímo vyžaduje

---

<sup>620</sup> *Myšlenka na bratra* (Oppasānggak), I Han, 2015, 123 min. [6. 12. 2023]

<sup>621</sup> *Čangsari: Zapomenutí hrdinové* (Čangsari: ičhjödžin jöngungdül), Kwak Kjöng-tchäk, 2019, 104 min. [18. 12. 2023]

vlastní narativ filmu, který vyobrazuje konkrétní boj proti konkrétnímu nepříteli, bez hlubšího významu. Naopak je možné pozorovat silné prvky humanismu, především v myšlenkových promluvách hlavního protagonisty: „*Maminko, dnes jsem zabil severokorejského vojáka. Myslel jsem si, že nepřátelští vojáci jsou monstra s rohy. Ale volali po svých maminkách, stejně jako my.*“ To stojí v přímém kontrastu s konkrétním démonickým důstojníkem, a naopak ze Severokorejců jako masy snímá ďábelskou masku a upozorňuje na jejich inherentně lidskou podstatu, což umocňuje tragédii celé války.<sup>622</sup>

Přítomnost vojsk Spojených národů se ve snímku *Myšlenka na bratra* projevuje pouze na pozadí výstavby a formálního zastřešení sirotčince, do jehož prostor je zasazen narativ filmu. I když Američané v tomto světle mohou vypadat kladně, film jasně hodnotí americké vměšování do dění na Korejském poloostrově negativně (především v době po osvobození) negativně, a staví Spojené státy, stejně jako Sovětský svaz na pozici prapůvodního viníka celého konfliktu, kvůli kterému trpí celý národ, přičemž se toto utrpení ve filmu projevuje především na osiřelých dětech.<sup>623</sup>

V zásadě podobný obraz Američanů se naskýtá v *Bitvě o Čangsari*. Zprvu jsou Američané viděni sice jako spojenci, kteří si ale vědomě drží od Korejců odstup: „*Tohle je korejská válka, Čangsari si mohou vyřešit Korejci.*“ Velitelé stále tvrdí, že v otázce vojenské podpory dělají, co mohou, naprosto jasné však je, že se Američané kvůli Koreji tzv. „nepřetrhnou“. Spojené státy tedy sice nepředstavují vměšující se entitu, odkrývá se ale jejich odměřený postoj vůči osudu korejského lidu, k němuž sami přispěli (i když to film nikdy nedeklaruje). V průběhu snímku se ukáže, že celá akce Čangsari znamená pro nasazené vojáky (tvořené především netrénovanými studenty) sebevražednou misi, která má jen odvrátit pozornost nepřítele od většího útoku, jímž je plánované vylodění v Inčchönu. Spojené státy tedy představují entitu, která je ochotná obětovat nevinné a odmítá jakoukoliv snahu o alternativní řešení, větší podporu či záchranu. Kompletní přesun Američanů do sféry zla pak představuje finální sekvence, ve které dochází k utajení reálných událostí v Čangsari ve jménu „národní bezpečnosti“, což je hodnoceno jako vysoce nemorální a opovrhující oběti z řad korejských chlapců, kteří v této bitvě padli. Americké vojenské velení tak představuje negativní skupinu lhářů, která zneužila dobrosrdečnosti a odvahy korejského lidu, k němuž nechová dostatečný respekt. Vedoucí složky jsou však v tomto odlišeny od „běžných Američanů“, ať už se jedná o reportérku Maggie, která s korejským národem soucítí, či o řadové americké vojáky, kteří, i když se zpožděním, dorazí bok po boku Korejců k břehům Čangsari evakuovat přeživší

<sup>622</sup> *Vstříc palbě (Pchohwa sogüro)*, I Čä-han (John H. Lee), 2010, 120 min. [20. 11. 2023]

<sup>623</sup> *Myšlenka na bratra (Oppasänggak)*, I Han, 2015, 123 min. [6. 12. 2023]

a s pláčem sledují obět' statečných studentů. Toto rozlišování evokuje pojetí severokorejského nepřítele, jehož narativ v průběhu let taktéž obsahoval podobné rozdělení prohnanych vládních elit a v podstatě dobrého (nebo alespoň neutrálního) lidu. Spojené státy však ze snímku vycházejí jako nedůvěryhodná, Korejci opovrhující a v některých aspektech až zrádcovská mocenská entita.<sup>624</sup>

Co se týče ženských postav, V Myšlence na bratra se žena objevuje v tradiční roli krásné pečovatelky, tentokrát jako dobrovolnice v sirotčinci. Ču-mi se vrátila ze zahraničí pouze proto, aby se jako dobrovolnice zapojila do pomoci lidem zasaženým válkou, a v rámci sirotčince figuruje jako hřejivá mateřská entita, jejíž světlá pleť je přirovnávána k andělské.<sup>625</sup>

Velmi podobnou funkci plní postava americké válečné korespondentky Maggie z Bitvy o Čangsari, kterou ztvárňuje Megan Fox, západní sex idol éry prvního desetiletí nového milénia. Její ukotvení v pozici blondatého modrookého anděla je vcelku úsměvné, velmi připomíná filmový trop „bílé zachránkyně“. Za všech okolností perfektně upravená kráska ve filmu figuruje jako hlas pravdy, nebojácný zastánce korejského národa a obdivovatel jeho statečnosti (dění na Korejském poloostrově z poslední let např. komentuje slovy „*Viděla jsem, jak pekelně Korejci bojovali za svou nezávislost.*“). Je největším zastáncem studentských vojáků a bojovníkem za jejich bezpečí. U amerického velitelství proto vehementně apeluje za dostatečnou podporu, přičemž ale její naléhání není vyslyšeno. Tuto nespravedlnost vidí, a jako reportérka chce reprezentovat hlas svobody a pravdy, informovat svět o skutečném dění v Koreji, a proto dochází ke konfliktu mezi ní a oficiální verzí událostí prezentovanou velením, která očividnou sebevražednou misi vykládá jako nutnou ztrátu a nešťastnou chybu. V závěrečných titulcích film taktéž deklaruje, že postava Maggie byla inspirována reálnými americkými válečnými reportérkami.

---

<sup>624</sup> Čangsari: Zapomenutí hrdinové (Čangsari: ičhjödžin jöngungdül), Kwak Kjöng-tchäk, 2019, 104 min. [18. 12. 2023]

<sup>625</sup> Myšlenka na bratra (Oppasänggak), I Han, 2015, 123 min. [6. 12. 2023]

## 7. Závěr

Téma korejské války ve filmu, stejně jako v literatuře, je podmíněné změnami, které se přímo váží k historicko-politickému podtextu a od 80. let také k společenským hnutím. Oproti literatuře je však jeho zpracování o něco rozmanitější, což připisují více komerčnímu charakteru filmu jakožto masovému médiu, které stojí kdesi na pomezí politiky, kultury a zábavy. Válečný film proto nezřídka balancoval mezi snahou prezentovat politicky žádoucí obsah a snahou zavděčit se požadavkům obecnosti.

Jihokorejská válečná kinematografie oproti klasickému válečnému žánru vyniká nejenom specifickou látkou platnou pouze pro korejskou historii, ale především extrémně vysokou úrovní míšení množství divácky oblíbených žánrů hollywoodské či hongkongské kinematografie – především melodramatu a akčního filmu – s antikomunistickým didaktismem, který od 80. let se začínajícím procesem demokratizace vymizel, avšak od přelomu tisíciletí byl nahrazen k Severní Koreji vstřícným humanismem či naopak konzervativním národním patriotismem. Tyto sentimenty se navíc opět asimilovaly s novým formálním standardem filmové produkce napodobujícím výpravné hollywoodské blockbustery. Právě jedinečná žánrová flexibilita a formovatelnost vlivy stojícími mimo filmový svět definuje fluidní podobu válečné kinematografie v jihokorejském kontextu.

Je to právě i tato vlastnost transformace jihokorejského válečného narativu, která ho odlišuje od pojetí korejské války v severokorejském filmu. Přestože severokorejský a jihokorejský narativ sdílejí určité charakteristiky (vysoce politizované téma, přebírání vlivů cizích kinematografií, demonizace nepřítele), při komparaci se pojetí války na Severu projevuje jako vysoce rigidní a jednotné. Válečný narativ se od 50. let až dodnes ukazuje jako v podstatě neměnný, ukotvený v nacionalistické rétorice, kultu Kim Ir-sena v kombinaci s mýtem o obranném, vítězném a čestném boji hrdinné Korejské lidové armády proti jihokorejské loutkové vládě a americkým imperialistům.

Filmové reflexe korejské války v Jižní Koreji jsou v kontrastu s tímto vysoce poplatné externím vlivům historického, politického, ekonomického a společenského vývoje země. Nestabilita a nejistota válečného a čerstvě poválečného období 50. let se ve filmu projevuje nekonzistentním ideologickým obsahem s ne zcela plně zformovanými zásadami státem propagovaného antikomunistického paradigmatu. Vznikají proto realistické snímky, které jsou mnohem méně ideologické a víceméně slouží legitimizaci jihokorejského státu. Válka je nazírána hlavně prostřednictvím bojiště.

Ekonomický růst 60. let umožnil zničenému korejskému filmovému průmyslu postup do zlaté éry kinematografie, která je charakteristická vysokou úrovní státní podpory (spojenou



však s rozsáhlým cenzurním aparátem) a přejímáním dobových trendů světového filmu. Korejská válka v tomto období patří mezi jedno z nejvíce zpracovávaných témat, neboť je stále v živé vzpomínce celého národa, je nazírána paradigmatem bolestivé tragédie rozdělených rodin a milenců.

70. léta pak představují pro celý filmový průmysl úpadek jak v kvalitě, tak kvantitě. Pozornost diváků se obrátila k televizním obrazovkám, navíc domácí produkce popularitou nemohla soupeřit se zahraničními snímky a také došlo k zásadnímu zpřísnění cenzurních opatření spojených autoritářskými reformami jusin. Válečná látka je ve filmu nahlížena vysoce ideologicky, s cílem podpořit militantní sentimenty oslavující armádu a její potřebu ve stále trvajícím střetu s nepřátelskou Severní Koreou, v čemž se promítá i turbulentní období začínajícího vzájemného dialogu obou Korejí.

Zhruba od poloviny 80. let se nejsilnějším vlivem stávají společenské změny spojené s demokratizačním hnutím. Válečný narativ se pak pomalu začíná otáčet od bipolárního antikomunistického vidění konfliktu ke komplexnějším reflexím odkazů války v přítomnosti. Tento proces později dá vzniknout nové éře filmu a od 90. let je tvůrcům poprvé umožněna svoboda vyjádření, která do narativu korejské války přináší neotřelé pohledy, které do této doby nebylo možné prozkoumat. Transformace paradigmatu zde završuje podobu, na kterou film nastoupil v 80. letech a dojde k jeho převrácení do o silně protiamerických a protiideologických sentimentů spolu se smířlivým postojem a zlidšťováním dříve démonizovaných entit.

K přelomu milénia se film rapidně globalizuje a monetizuje, což přináší mainstreamovou podobu válečných filmů spojujících inspiraci hollywoodským produkčním standardem a specificky domácí témata. Filmové paradigma v této době taktéž silně ovlivňuje zdánlivě příznivý vývoj v oblasti mezikorejských vztahů.

I v současnosti však film stále reaguje na politický a společenský kontext podmíněný situací v mezikorejském dialogu, což ústí v oscilaci mezi konzervativním pravicovým nacionalismem a humanistickým postojem vůči Severní Koreji.

Současný válečný film také hraje zásadní roli ve vnímání korejské války nejmladší nepamětnickou generací, která je jeho cílovým publikem. Velké množství těchto snímků proto do hlavních rolí obsazuje herecké či pěvecké hvězdy populární kultury a prezentuje fiktivní osobní příběhy, které vizuálně (použitím dobových záběrů či fotografií nebo informativních popisků) zakotvuje ve velkém historickém kontextu či je narativně překlenuje do současnosti (retrospektivní vyprávění či skok v čase, protagonisté z řad vnoučat). Tímto způsobem jednak živě zprostředkovává jinak nepřístupnou historickou zkušenost, čímž tvoří umělý dojem vlastní vzpomínky – tj. napojení na národní vědomí – motivuje zájem nejmladší generace o vlastní

historii a tím udržuje odkaz korejské války při životě. Tato horlivá snaha o připomínání může být motivovaná klesajícím počtem opravdových pamětníků, především ji však připisují stále turbulentním vztahům mezi oběma zeměmi a přetrvávajícímu stavu korejské války jako neukončené. Představuje událost, která navždy ovlivnila běh dějin Korejského poloostrova, nýbrž se s ní stále nebylo možné plně vypořádat a dospět k jejímu ukončení – proto je nejspíš předávání traumatické paměti národa dalším generacím považováno za tak důležité.

Kinematografický styl korejské války ve filmu je poplatný normám klasického filmu postavený především na hollywoodské produkci. Moderní poválečný film tyto konvence začal přejímat od svých počátků díky množství americké kultury, která se do Koreje dostávala. Korejská kinematografie formálně vždy následovala a kopírovala světové trendy, odlišovala se však míšením a zcela unikátními domácími motivy. V kontextu korejské války ve filmu je tento tvárný charakter filmu nejvíce zřetelný v době 60. let, kdy vzniká to, co někteří badatelé považují za samostatný žánr – antikomunistický film, v době 70. let, kdy musí být plytký obsah vyvažován spektakulární vizuální atrakcí, a pak také především na přelomu roku 2000, kdy se plně ustanovuje specifický žánr korejského blockbustera. Kromě období 90. let, nepovažují až na výjimky (např. snímek *Pchiagol* z roku 1955) jednotlivé vizualizace za příliš umělecky hodnotné, to se ovšem nevylučuje se zdárným použitím žánru konvenčních kinematografických technik. Do jisté míry však tyto techniky zůstaly velmi podobné, v současnosti jsou dovedeny ke zdánlivé dokonalosti díky možnostem počítačové animace a dalších pokrokových natáčecích technik. Kompozice se velmi často snaží o bipolární vykreslení mírové předválečné doby, která stojí v kontrastu s válečnou zkázou reprezentovanou ustálenou sadou obrazů, což je další schéma, ze kterého opět vystupují pouze snímky z období 90. let. Pozoruhodné je, že se z fikčního světa války plně vytratila křesťanská ikonografie a duchovní založení postav, které byly častým prvkem 50. a 60. let.

Proměna filmových narativů korejské války je přímo napojena na měnící se kontext každého období a v celém zkoumaném časovém úseku je proto taktéž možné obecně sledovat jasný vývoj počínající klasickým bojovým snímkem z fronty reflektujícím čerstvou válečnou zkušenost a podporující bojovou morálku v 50. letech. V 60. letech jsou jednotlivé příběhy akčními humanistickými melodramaty zaměřenými na rozdělení národa. Lidský aspekt a humanita v tématu jsou v 70. letech vystřídaný zarytě antikomunistickými filmy znovu proklamující dogmatický náhled na válku a démonizující Severní Koreu. V období 80. let dojde k obratu směrem od historické válečné fronty k aktuálním společenským dopadům války, kdy poprvé dochází ke zpochybnění relevance ideologie v moderní době. 90. léta pak narativně představují opětovný návrat přímo do válečné historie, kde jsou ovšem prozkoumávány dosud

sporadicky zpracované zkušenosti národa (detailní vyobrazení partyzánů, života běžných obyvatel) a dosavadní vidění války a její implikace jsou přímo převrácené. Po novém miléniu až do současnosti se válečné příběhy dělí do dvou proudů – komemorativních epických bojových reprodukcí a humanistických filmů zaměřených na pohnuté osudy jednotlivců (velmi často dvojic přátel či sourozenců). Z nástrojů narace pak musím vyzdvihnout především vyprávění dopisem (či deníkem), které se objevilo ve většině snímků. Velice důležitými byly i retrospektivní návraty uvádějící pozadí postav, taktéž časoprostorové, vyprávěcí i historiografické titulky vložené do obrazu, které se začínají objevovat od 90. let.

Na úrovni typologie postav došlo k největší transformaci v otázce vyobrazení nepřítele, který na sebe v průběhu let bral podobu ďábelského severokorejského vojáka či zrádcovského partyzána, po demokratizaci se tento pohled aplikoval na vojáka amerického a okrajově se představují jako negativní i jihokorejské vojenské složky. Alternativně je za nepřátelskou zhruba od 80. let považována i samotná ideologie. Protagonisté z řad partyzánů a Severokorejců prošli z panteonu postav nejmarkantnější přeměnou v přechodu od démonizace k polidšťování. V podstatě opačný proces pak proběhl u postav Američanů, které se ze spojenců stali nežádoucí, negativní a nedůvěryhodnou entitou. Ovšem protagonisté z řad jihokorejských vojáků jsou od 50. let v podstatě stále stejně maskulinní a heroičtí s určitými odchylkami do melodramatické citlivosti v 60. letech a později do komplexnějšího prožívání války jako výsledku inherentně špatných ideologií v raném období nového milénia. Neměnný zůstal i vždy nevinný a vždy trpící korejský lid (občas reprezentovaný dětskými protagonisty) zmítaný chaosem ideologického boje, kterému sám nedokáže náležitě porozumět, i když od 90. let jsou odkrývány i hlubší obrazy doplněné o ambivalenci lidské povahy Neměnné jsou ve fikčním světě taktéž ženy, které na sebe berou podoby konfuciánských matek, lásek nebo ztrápených žen. V celém korpusu se objevuje pouze jedna komplexní ženská postava, což ženské vidění z narativu války téměř vylučuje.

Fikční svět korejské války v jihokorejském filmu je právě pro měnící se charakter narativu těžké zevšeobecňovat, neboť to, co je povolené a co naopak limitované, se v průběhu času markantně mění. To se týká jak míry vyobrazení charakterových typů, převažujících příběhových motivů i vizualizace. V samotném základu však podle mého názoru vždy stojí vidění války jako národní tragédie, zkázy, která se na korejský národ (z měnících se či nespécifikovaných důvodů) snesla, a odpovědnost za ní vždy stojí mimo cílové jihokorejské publikum (na straně Severní Koreje, Sovětského svazu, USA, jejich mocenských bojů, ideologie samotné, antikomunistickém dogmatismu jihokorejské vlády, kombinaci některých z nich), které představuje právě onen „obyčejný lid“, který válka nejvíce postihla.

Na závěr bych také ráda podotkla, že výsledky mého výzkumu jsou do jisté míry ovlivněny omezeným vzorkem vybraného materiálu z vcelku dlouhého časového období. Sestavený korpus se ovšem skládá ze snímků, které jsou považovány za reprezentativní pro žánr a jasně demonstrují mnou zkoumaný obecný rozsah tématu. Pro budoucí bádání by bylo jistě zajímavé detailněji prozkoumat kratší časový úsek s větším vzorkem, což by mohlo odkrýt další nuance tématu a ukázat jeho další rozmanitost, či naopak potvrdit všeobecně platné propozice a jeho schematičnost.

S přihlédnutím k faktu, že posledním vydaným celovečerním válečným filmem je Bitva o Čangsari z roku 2019, je záhodno položit si otázku, co se odkazem korejské války ve filmu stalo. Odpovědí se zdá být přesun korejské války ze sféry fikce do dokumentaristiky. Množství dokumentů o korejské válce a jejím odkazu se od roku 2000 zvětšuje a jejich ladění je velice rozmanité. Když pomineme klasické historické dokumenty, témata sahají od prozkoumávání vlastních generačních traumat, osobních zpovědí bývalých komunistů, přes odkrývání ostatků a jejich příběhů až k osudům válečných sirotků. Nárůst tohoto objemu považuji za přímo spojený s dobou nového milénia, která poprvé přinesla reflexím korejské války možnost zcela svobodného vyjádření a volného zkoumání, zároveň nemohu opomenout fakt, že současnost je kritickým obdobím, ve kterém dochází k rychlému mizení pamětníků, tudíž existuje zvýšená potřeba tuto národní zkušenost náležitě zdokumentovat a zachovat pro další generace. Do budoucna proto taktéž považuji za velmi žádoucí výzkum implikací korejské války v generační paměti prostřednictvím dokumentárního filmu, jehož porovnání s podobou korejské války v současném komerčním filmu by bylo jistě zajímavé.<sup>626</sup>

---

<sup>626</sup> Dokumentárnímu filmu a generačnímu traumatu spojeném s korejskou válkou se v současnosti věnuje např. Koh Dong-Yeon v článku (Postmemory Generation and Family Tragedies in South Korea: My Father's Emails (2014) and Dear Pyongyanf (2006). Korea Journal. 59(2). 2019, 35-60.

## 8. Seznam použité literatury

### a) Prameny (chronologicky)

- Kytice třiceti milionů (Samčchönmanüi kkottabal), Sin Kjön-han, 1951.
- Pchiagol (Pchiagol), I Kang-čchön, 1955.
- Odražení: Takhle jsme bojovali (Kjöktchö: urinün iröhke ssawotta), I Kang-čchön, 1956.
- Pět mariňáků (Oinüi häbjöng), Kim Ki-dök, 1961.
- Námořníci, kteří se nevrátili (Toraodži annün häbjöng), I Man-hüi, 1963, 93 min.
- Červená šála (Ppalgan mahura), Sin Sang-ok, 1964.
- Jih a Sever (Nangwa puk), Kim Ki-dök, 1964.
- Svědectví (Čüngön), Im Kwön-tchäk, 1973, 125 min. [6. 12. 2023]
- Divoké chryzantémy vykvetly (Tülgukhwanün pchjönünde), I Man-hüi, 1974.
- Poslední svědek (Čchöhuüi čüngin), I Tu-jong, 1980, 158 min. [Datum zhlédnutí 14. 12. 2023]
- Ččakkcho (Ččakkcho), Im Kwön-tchäk, 1980, 110 min. [15. 12. 2023]
- Vesnice Kilsottüm (Kilsottüm) Im Kwön-tchäk, 1985.
- Severokorejský voják na Jihu (Nambugun), Čöng Či-jöng, 1990.
- Na ten ostrov chci jet (Kü söme kago sipchta), Pak Kwang-su, 1993, 101 min. [15. 12. 2023]
- Krásné časy (Arümdaun sidžöl), I Kwang-mo, 1998, 120 min. [21. 12. 2023]
- Vstříc palbě (Pchohwa sogüro), I Čä-han (John H. Lee), 2010. 120 min. [20. 11. 2023]
- Myšlenka na bratra (Oppasänggak), I Han, 2015, 123 min. [6. 12. 2023]
- Čangsari: Zapomenutí hrdinové (Čangsari: ichjödžin jöngungdül), Kwak Kjöng-tchäk, 2019, 104 min. [18. 12. 2023]

### b) Sekundární literatura

- BECHERVEISE, Jason, 2019. Inter-Korean Relations Remain Precarious in A Spy Gone North, Illang: The Wolf Brigade, Swing Kids and Take Point - trends in Korean Cinema in 2018. Hjöndäjönghwajöngu (Studie současného filmu). 15(3), 157-173.

BUCKLAND, Warren, 2015. Film Studies: An Introduction. Hodder & Stoughton.

ČO, Čun-hjöng. Hanguk jönghwa kömjölsörju tokhärül ühan annä (Příručka pro čtení cenzurních dokumentů korejského filmu). In: Hangukjöngsangčarjowön (Korejský filmový

archiv) [online]. [cit. 2024-02-27]. Dostupné z:  
[https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI\\_00000017](https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI_00000017)

DAVID-WEST, Alzo. The Literary Ideas of Kim Il Sung and Kim Jong Il: An Introduction to North Korean Meta-Authorial Perspectives. *Cultural Logic*. 2009. ISSN 1097-3087.

EDWARDS, Paul M. A Guide to Films on the Korean War. 1. Greenwood Press, 1997. ISBN 978-0-313-30316-6

Good Brothers, Model Soldiers: South Korea's Blockbuster War Films in the Post-Korean War Era, 2006. In: KIM-RENAUD, Young-Key, R. Richard GRINKER a Kirk W. LARSEN, ed. *The Sigur Center Asia Papers: The Military and South Korean Society*. Sigur Center for Asian Studies, The Elliott School of International Affairs, The George Washington University, s. 29-41.

HUGHES, Theodore, 2011. Planet Hallyuwood: Imaging the Korean War. *Acta Koreana*. 14(1), 197-212.

HUGHES, Theodore, 2012. *Literature and Film in Cold War South Korea: Freedom's Frontier*. Columbia University Press.

HUSARSKI, Roman, 2019. From Villain to Superhero: The Image of the North Korean in Contemporary South Korean Cinema. *Polish Political Science Yearbook*. 48(3), 431-446.

HYANGJIN, Lee. *Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics*. Manchester University Press, 2000.

HYOIN, Yi, 2019. Coevolution of Conventions and Korean New Wave: Korean Cinema in the 1970s and 80s. *Korea Journal*. 59(4), 78-102.

CHOI, Chonghyun, 2024. Between Protector and Oppressor: Representation of the United States as a Geopolitical Entity in Korean Blockbuster. In: LEE, Hyunseon, ed. Korean Film and History. Routledge, s. 161-179.

CHUNG, Hye Seung, 2001. From Saviors to Rapists: G.I.s, Women, and Children in Korean War Films. Asian Cinema. 12(1), 103-116.

I, Ha-na, 2023. Čöndžäng ihuüi čöndžäng: pchosütchünängdžönsidä hanguk čöndžängjöngghwaüi kjebowa jongmang. (Válka po válce: genealogie a ambice korejských válečných filmů z období po studené válce). Hanguktüramahakhö hanguktüramajöngu (Studie korejského dramatu Asociace korejského dramatu). (71), 129-174.

IM, Sang-hyeok. Freedom of Speech and Cinema: The History of Korean Film Censorship. Korean Cinema. 97-101.

JACKSON, Andrew David, 2013. South Korean Films About The Korean War: To The Starry Island and Spring In My Hometown. Acta Koreana. 16(2), 281-301.

JACKSON, Andrew David, ed., 2015. DPRK Film, Order No. 27 and the Acousmatic Voice. In: JACKSON, Andrew David a Colette BAILMAN. Korean Screen Cultures : Interrogating Cinema, TV, Music and Online Games. Peter Lang, s. 161-176.

KEENE, Judith, 2010. War, Cinema, Prosthetic Memory and Popular Understanding: A Case Study of the Korean War. PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies. 7(1), 1-18.

KIM, Ae-gyung, 2011. Anticomunist War Films of the 1960s and the Korean Cinema's Early Genre-bending Traditions. Acta Koreana. 14(1), 175-196.

KIM, Hjong-džu. Jöngghwa soge natchanan čöndžängüi čähjöngwa üimi. (Reprezentace a význam války ve filmu). Hanguk kchontchenčchü hakhö nonmundži. (Časopis Asociace korejské mediální tvorby). 2012, 12(12), 100-109.

KIM, Hyae-joon. A History of Korean Film Policies. 351-355.

KIM, Jong-il. On The Art of the Cinema. Foreign Languages Publishing House Pyongyang, 1989.

KIM, Kwŏn-ho. Hangukčöndžängjŏnghwaui palččönkwa tchükcing: Hangukčöndžängesö petchünamčöndžängkkadži (Vývoj a charakteristiky korejsko-válečného filmu: od korejské války po vietnamskou válku). Hangukdžöndžängkwa čijökminüi sam (Korejská válka a život obyvatel regionů). 2006, 1-17. Konferenční příspěvek.

KIM, Kyu Hyun, 2014. Sniping at 'History': War Film Conventions and Construction of the 'Enemy' in Two Recent Korean Films, *The Front Line* (2011) and *War of the Arrows* (2011). *The Journal of Literature and Film*. 15(1), 43-60.

KOH, Dong-Yeon, 2023. *The Korean War and Postmemory Generation: Contemporary Korean Arts and Films*. Taylor & Francis Group.

KOKEŠ, Radomír D., 2015. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. ISBN 978-80-210-7756-0.

KUHN, Annette a Guy WESTWELL, 2020. *A Dictionary of Film Studies*. 2. Oxford University Press, Incorporated. ISBN 9780192568045.

LEE, Hana, 2016. Anticommunism in popular culture: the evolution and contestation of "anticommunist films" in South Korea. *Asian Journal of German and European Studies*. 1-21

LEE, Hana, ed., 2015. How Are Historic Events Remembered? North Korean War Films on the Inchon Landing Operation. In: JACKSON, Andrew David a Colette BALMAIN. *Korean Screen Cultures: Interrogating Cinema, TV, Music and Online Games*. Peter Lang, s. 177-192.



LEE, Hyangjin, 2016. The "Division Blockbuster" in South Korea: The Evolution of Cinematic Representations of War and Division. In: BERRY, Michael a Chiho SAWADA, ed. *Divided Lenses: Screen Memories of War in East Asia*. University of Hawai'i Press, s. 62-73.

LEE, Hyunseon, 2024. Korean War Films: Generational Memory of North Korean Soldiers, Partisans, Brothers and Women. In: LEE, Hyunseon, ed. *Korean Film and History*. Routledge, s. 133-160.

LEE, Hyunseon, 2016. The South Korean Blockbuster and a Divided Nation. *International Journal of Korean History*. 21(1), 259-264.

LÖWENSTEINOVÁ, Miriam, 2024. Korean war narratives in 1950s Czechoslovakia. *Asian and African Studies*. 33(1), 26-47.

LUBECKI, Jacek, 2000. Soviet and American World War II Cinema In A Comparative Perspective [příspěvek na konferenci]. *Wester/Rocky Mountain Slavic Studies Association Annual Conference, Reno, Nevada*. Dostupné z: [https://www.academia.edu/92514004/Soviet\\_and\\_American\\_World\\_War\\_II\\_Cinema\\_in\\_a\\_Comparative\\_Perspective](https://www.academia.edu/92514004/Soviet_and_American_World_War_II_Cinema_in_a_Comparative_Perspective)

MARTIN, Daniel, 2014. South Korean Cinema's Postwar Pain: Gender and National Division in Korean War Films from the 1950s to the 2000s. *Journal of Korean Studies*. 19(1), 93-114.

MORRIS, Mark, 2020. Cold War Panic and the Korean War Film: From Bamboo Spears to Body Snatchers. *The Asia-Pacific Journal*. 18(2). 1-18.

MORRIS, Mark, 2010. Spectacle and Sorrow: The Korean War Film. In: MARTIN, Daniel a Mark MORRIS, ed. *Discovering Korean Cinema*. The Korean Cultural Centre UK, s. 36-43.

NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. Routledge, 2000. ISBN 0-203-98078-6. (musí se přímo na ebsco)

NÜNNING, Ansgar, TRÁVNÍČEK, Jiří a Jiří HOLÝ, ed. Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce / osobnosti / základní pojmy. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.

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

POPA, Markéta, LÖWENSTEINOVÁ, Miriam, ed., 2019. *Made In Korea II. Nová Vlna*.

RI, Ůn-gjŏng, Čchan-su HONG a Kwang-sŏng KIM, ed. Čosŏnŭi jŏnghwajesul (Korejské filmové umění). Čosŏn jŏnghwa sučchuripsa (Korejská korporace pro vývoz a dovoz filmů), 2018.

RI, Ůn-gjŏng, ed. Čosŏn jŏnghwa (5) / (Korejský film 5). Čosŏn jŏnghwa sučchuripsa (Korejská korporace pro vývoz a dovoz filmů), 2018. (nestránkováno)

RI, Ůn-gjŏng, ed. Čosŏn jŏnghwa (3) / (Korejský film 3). Čosŏn jŏnghwa sučchuripsa (Korejská korporace pro vývoz a dovoz filmů), 2018. (nestránkováno)

SCHÖNHERR, Johannes. *North Korean cinema: A History*. McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012. ISBN 978-0-7864-6526-2

Shim, Ae-Gyung. *Anticommunist War Films Of The 1960s And The Korean Cinema's Early Genre-Bending Traditions*. *Acta Koreana*. 2011, 14(1), 175-196

SIKOV, Ed. *Film studies: an introduction*. 2. New York: Columbia University Press, 2020. ISBN 0-231-55156-8.

SUH, Ji-moon, 2015. *The Korean War in Korean Films*. In: WEST, Philip a Ji-moon SUH, ed. *Remembering the "Forgotten War"*. Routledge, s. 137-151.

SUN, Kristen F., 2015. "Breaking the Dam to Reunify our Country": Alternate Histories of the Korean War in Contemporary South Korean Cinema. *International Journal of Korean History*. 20(2), 85-118.

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

YI, We Jung, 2018. The Pleasure of Mourning: Korean War Blockbusters in Post-Cold War South Korea, 1998-2008. *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*. 58(1), 118-140.

YOUNGBLOOD, Denise J., 2006. *Russian War Films. On the Cinema Front, 1914-2005*. University Press of Kansas.

c) Internetové zdroje

Cultural Heritage Administration, 2014. The Archives of the KBS Special Live Broadcast "Finding Dispersed Families". Nomination Form: International Memory of the World Register. Dostupné také z: [https://en.unesco.org/sites/default/files/korea\\_dispersed\\_persons\\_eng.pdf](https://en.unesco.org/sites/default/files/korea_dispersed_persons_eng.pdf)

ČCHÖ, Čchök-ho, 2002. 6.25wa hamkke sidžaktwön pukgunsajöngghwa (Severokorejský vojenský film začínající společně s 25. červnem). *Tchongilnjusü (Unification News)* [online]. 24.4.2002 [cit. 2024-01-18]. Dostupné z: <https://www.tongilnews.com/news/articleView.html?idxno=18279>

Čchöhuüi čüngin (Poslední svědek) (1980, Püllurei) (1980, Blu-ray). *Hangukjöngsangčarjowön (Korejský filmový archiv)* [online]. Dostupné také z: [https://www.koreanfilm.or.kr/kofa/publication/dvds/PB\\_0000000243](https://www.koreanfilm.or.kr/kofa/publication/dvds/PB_0000000243)

Darcy's Korean Film Page - 1990 to 1995. *Koreanfilm.org - Movie reviews, news, actor info and more from Korea* [online]. [cit. 2024-07-18]. Dostupné z: <https://www.koreanfilm.org/kfilm90-95.html>

Darcy's Korean Film Page - 1996. *Koreanfilm.org - Movie reviews, news, actor info and more from Korea* [online]. [cit. 2024-07-18]. Dostupné z: <https://www.koreanfilm.org/kfilm96.html>

Darcy's Korean Film Page - 1999. *Koreanfilm.org - Movie reviews, news, actor info and more from Korea* [online]. [cit. 2024-07-18]. Dostupné z: <https://www.koreanfilm.org/kfilm99.html>

Defining the War Film. Film reference [online]. [cit. 2023-02-12]. Dostupné z: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/War-Films-DEFINING-THE-WAR-FILM.html>

HANGUKJÖNGSANGČARJOWÖN (KOREJSKÝ FILMOVÝ ARCHIV). KMDB Hangukjōnghwadeitchöbeisü (Korejská filmová databáze) [online]. [cit. 2024-03-25]. Dostupné z: <https://www.kmdb.or.kr/main>

HANGUKJÖNGSANGČARJOWÖN (KOREJSKÝ FILMOVÝ ARCHIV). Söbudžönsön (Západní fronta). Hangukjōnghwadeitchöbeisü (Korejská filmová databáze) [online]. [cit. 2024-05-07]. Dostupné z: <https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/14970>

HANGUKJÖNGSANGČARJOWÖN (KOREJSKÝ FILMOVÝ ARCHIV). Inčhönsangnjukčakčön (Vylodění v Inčhönu). Hangukjōnghwadeitchöbeisü (Korejská filmová databáze) [online]. [cit. 2024-05-07]. Dostupné z: <https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/15318>

I, Čchöl-džä, Jong-han PAK a Kün-pchjōng I. "6.25 čöndžäng irönan hänün 1950njön" 10tä 7mjöngdžung 1mjöngman mačchwötta (Pouze 1 ze 7 studentů ve věku 10-19 správně označilo rok vypuknutí Korejské války za rok 1950). THE JOONGANG. [online]. [cit. 2024-05-08]. Dostupné z: <https://www.joongang.co.kr/article/23808929>

Jōnghwaro ponün 6·25čöndžäng (Korejská válka pohledem filmu), 1. 7. 2013. Týdenník Budoucí Korea (Mirä Hanguk Weekly) [online]. [cit. 2024-01-31]. Dostupné z: <https://www.futurekorea.co.kr/news/articleView.html?idxno=24439>

KOFA Kchölleksjön: 6.25čöndžäng palbal 70čunjön (Kolekce KOFA: 70. výročí korejské války). Hangukjöngsangčarjowön (Korejský filmový archiv) [online]. [cit. 2024-02-25]. Dostupné z: [https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI\\_00000006](https://www.koreafilm.or.kr/collection/CI_00000006)

Kwön, Jöng-tchäk. 2013. Hangukčöndžäng čung čedžaktön jöngghwaüi silčcherül madžuhada: <tchäjangüi köri> palgulbutchö sudžipkkadži (Tváří v tvář realitě filmů natočených během korejské války: od nálezu po sběratelství <Ulice slunce>). Hangukjöngsangčarjowön (Korejský filmový archiv) [online]. [cit. 2024-02-25]. Dostupné z: [https://web.archive.org/web/20140908224428/http://www.koreafilm.or.kr/webzine/section\\_view.asp?Section=32&UpSeq=1446&downSeq=2781&intGroupNum=30](https://web.archive.org/web/20140908224428/http://www.koreafilm.or.kr/webzine/section_view.asp?Section=32&UpSeq=1446&downSeq=2781&intGroupNum=30)

LEE, Hyo-won. Sappy drama muddles Korean War comedy. The Korea Times [online]. [cit. 2024-05-07]. Dostupné z: [https://www.koreatimes.co.kr/www/news/art/2012/10/141\\_85181.html](https://www.koreatimes.co.kr/www/news/art/2012/10/141_85181.html)

PAQUET, Darcy. A Short History of Korean Film [online]. [cit. 2024-02-25]. Dostupné z: <http://koreanfilm.org/history.html>

Peil pösün pukhan čhogi jöngghwa (Raný severokorejský film odhalující závoj). MBC News [online]. 5. 12. 2020 [cit. 2023-02-18]. Dostupné z: [https://imnews.imbc.com/replay/unity/6011799\\_29114.html](https://imnews.imbc.com/replay/unity/6011799_29114.html)

Pukhan jöngghwa häsöl (Komentář k severokorejským filmům). TCHONGILBU (MINISTERSTVO PRO SJEDNOCENÍ). Pukhan čarjowön sentchö (Centrum severokorejských zdrojů) [online]. [cit. 2024-07-17]. Dostupné z: <https://unibook.unikorea.go.kr/board/view?boardId=3&categoryId=&page=&id=201528553&field=searchAll&searchInput=%EA%B5%B0%EC%9D%B8%EC%84%A0%EC%84%9C>

Pukhantähagwöntähakkjo (Univerzita severokorejských studií). Čosön 4.25jesuljöngghwačwarjögso (Korejské filmové studio 25. dubna). Pukhantähagwöntähakkjo (Univerzita Severokorejských Studií). 20 sägi pukhanjesul munhwasadžön (Slovník severokorejského umění a kultury 20. století) [online]. [cit. 2024-01-19]. Dostupné z: <http://www.nks.ac.kr/Word/View.aspx?id=3140>

Pukhantähagwöntähakkjo (Univerzita severokorejských studií). Ppalččisan čchönjō (Partyzánka). Pukhantähagwöntähakkjo (Univerzita Severokorejských Studií). 20 sägi pukhanjesul munhwasadžön (Slovník severokorejského umění a kultury 20. století) [online]. [cit. 2024-01-19]. Dostupné z: <http://www.nks.ac.kr/Word/View.aspx?id=1541>

Pukhantähagwöntähakkjo (Univerzita severokorejských studií). Hjöngmjönggagük <<tangüi čchamtwön ttal>> (Revoluční opera Pravá dcera strany). Pukhantähagwöntähakkjo (Univerzita Severokorejských Studií). 20 sägi pukhanjesul munhwasadžön (Slovník severokorejského umění a kultury 20. století) [online]. [cit. 2024-01-19]. Dostupné z: <http://www.nks.ac.kr/Word/View.aspx?id=2622>

RYALL, Julian. Chinese war blockbuster fuels S. Korea anger. *News and current affairs from Germany and around the world - DW* [online]. [cit. 2024-07-13]. Dostupné z: <https://www.dw.com/en/chinese-war-blockbuster-fuels-anger-in-south-korea/a-59502113>

The Battle of Jangsari. Hancinema: The Korean Movie & Drama Database [online]. [cit. 2024-05-07]. Dostupné z: [https://www.hancinema.net/korean\\_movie\\_The\\_Battle\\_of\\_Jangsari.php](https://www.hancinema.net/korean_movie_The_Battle_of_Jangsari.php)

Top 50 War Movies. IMDbv: Ratings, Reviews, and Where to Watch the Best Movies & TV Shows [online]. [cit. 2024-05-09]. Dostupné z: [https://www.imdb.com/search/title/?title\\_type=feature&genres=war](https://www.imdb.com/search/title/?title_type=feature&genres=war)

YOON, Min-sik. [Herald Review] 'Battle of Jangsari,' average delivery, worthy tribute. The Korean Herald [online]. [cit. 2024-05-07]. Dostupné z: <https://www.koreaherald.com/view.php?ud=20190922000153>

d) jiné zdroje

MIN, Hyunjun. *Mise-en-scene. Introduction to Film Art.* Department of Aesthetics. Seoul National University. Söul, Korea. 18. září 2023. (přednáška)