

Jaromír Blažejovský
**MÁ STŘEVA MAJÍ DEVĚT KLÍČEK,
MÁ LÁSKA KVĚTE V KAŽDÉ Z NICH**



(Poznámky k sekci Nový korejský film,
uvedené na 36. MFF v Karlových Varech)

Korejské filmy přinášejí do Evropy radost z obrazů, které jsou jiné než kinematografické světy objevené dříve – není to Japonsko, není to Čína, jde o něco pro nás zcela nového a svébytného. Tato imaginace je nová i pro Korejce. V jistém smyslu lze současný rozkvět korejské kinematografie (slévá se v něm úsilí až čtyř autor-ských pokolení, přičemž centrální pozice náleží generaci studentských buřičů, kteří se aktivizovali po masakru v Kwangdžu roku 1980) vnímat právě jako cestu k uvolnění a obhájení vlastní (osobní, kolektivní, národní) imaginace. Jak říká herec Lee Sang-hyun na počátku filmu LŽI (Gojitmal, 1999): „Obsah tohoto scénáře poskytně lidem fantazii a fantazie jim udělá psychicky dobře.“

Přehledku čtrnácti dlouhých a čtrnácti krátkých jihokorejských filmů z posledních jedenácti let připravila pro karlovarský festival korejsko-švýcarská filmová kritička An Cha Flubacher-Rhim. Kolekce byla sestavena nikoli jako soubor nejlepších filmů daného období, nýbrž jako vizitka dynamiky, žánrové, autorské a stylové rozmanitosti korejské kinematografie, při respektování pravidla „jeden režisér – jeden film“ a s ohledem na to, co jsme u nás mohli vidět dříve. Chyběli proto například režiséři Lee Myong-see a Hong Sang-soo, jejichž novinky se v Karlových Varech hrály vloni

(viz článek Mentolky a jiné pálivé sladkosti, FaD 3/2000), a hlavní guru nové viny Jang Sun-woo byl zcela správně reprezentován svým dosud nejskandálnějším opusem LŽI, ačkoli má ve své filmografii zdaleka jiné věci. Ale právě tato adaptace románu, kvůli kterému si jeho autor Jang Jung-il odseděl půl roku ve vězení za propagaci pornografie, poslouchala v Koreji jako „kladivo na cenzuru“ a rozšířila tamější prostor obraznosti. Příběh osmatcetiletého socháře a jeho mladistvé přítelkyně, která si na každou schůzku přináší v batůžku tyče a hadice k milostnému výprasku; je rámován jako film ve filmu; tvůrcům této cynické komedie neběží o realitu, nýbrž právě o imaginaci a provokaci.

POLITICKÉ PARADOXY

Budíž připomenuto, že pro rozdělenou Koreu neplatí černobílé schéma, pokud jde o hodnocení politických systémů. Severokorejský režim není „reálným socialismem“, jaký jsme zažili ve střední Evropě, a jeho ideologie není marxistická. Jižní Korea nebyla až do počátku 90. let demokracií, přestože se nacházela pod americkou vojenskou kontrolou. Běžný typ pokrokového intelektuála, jaký žije v každé slušné zemi, se proto v Jižní Koreji vyrovnává se zvláště schizofrenií: od studentských let vzdoruje vojensko-policejním

diktaturám, ale v dynastické despotii na sever od 38. rovnoběžky útěchu najít nemůže.

Modernizace pronikala do Koreje skrze kulturu dominující okupační velmoci, nejprve Japonska, později USA. Proto se v Jižní Koreji činí rozdíl mezi ekonomickým a kulturním vlivem – zatímco japonské firmy tam investují od 60. let, promítání japonských filmů bylo povoleno teprve před nedávnem; zatímco Američané pomohli z Jižní Koreje vychovat ekonomického „tygra“, je tamější filmový trh k jejich nelibosti chráněn kvótami. Přechod od zaostalé agrární země ke kapitalismu s sebou nese střet tradice a modernity, ale také reprodukci konfuciánské etiky v nových podmínkách.

Do korejské kinematografie začínáme vidět od roku 1990 (západní filmová veřejnost dostala tuto možnost o pár let dříve); vzhledem k neznalosti tradice a zvláště „zlaté éry“ 60. let ale nemusíme vždy přesně poznat, co je v současné tvorbě nové. Autor filmu OSTROV (Seom, 2000) Kim Ki-duk bývá například pro svůj zájem o psychologické extrémy přirovnáván k režiséru Kim Ki-youngovi a pro obrazovou intenzitu svých filmů ke Yoo Hyun-mokovi; oba klasici vytvořili jádro svého díla již na přelomu 50. a 60. let. Vývoj vztahů mezi imaginací a cenzurou nechť ilustruje sdělení, že první polibek v korejské kine-

matografii se (s velkými problémy) objevil až v roce 1958 ve filmu Shin Sang-okka KVĚTY Z PEKLA (Chiokhwa).

STÍNÝ DIKTATURY

Svádějí-li korejsí filmaři viditelný boj o svobodu svých obrazů, nabízí se otázka, kdo vlastně jejich imaginaci utlačuje? Jednu z odpovědí přináší Chung Ji-young ve filmu ŽIVOT A SMRT HOLLYWOOD KIDA (Hollywood Kiduyi Sang Ae, 1994), jehož finále připomíná Čapkův román Život a dílo skladatele Foltýna. Dva přátelé milují kino, pochopitelně americké. Outsider Im Pyong-sok, jenž se potácí mezi slumy, deliriem, vězením a bláznincem, dokončí domněle geniální scénář nazvaný Maškaráda, který jeho úspěšnější přítel Yun Myong-gil, nyní režisér, natočí. Film dokonce dostane výroční cenu, avšak scenárista netuší, že ani jeden nápad v jeho životním díle není původní a všechny situace pocházejí z amerických filmů. Korejský intelektuál ztratil duši, neboť jeho představitost zahltla importovaná kultura. Stojí za zmínku, že režisér Chung vedl na přelomu 80. a 90. let boj proti rozpinavosti amerického distribučního koncernu UIP v Jižní Koreji a strávil kvůli tomu 52 dní ve vězení.

Do minulosti se vracejí také filmy NÁŠ POKRIVENÝ HRDINA (Woorideul-ui Ilgroejin Young-

woongm, 1992) a ÚDOLÍ KVĚTIN (Arrumdawoon Sheechul, 1998). Autor prvního z nich Park Chong-won volí podobnou alegorickou formuli jako Chung Ji-young, ale vyznění je do jisté míry opačné: protivníkem není svůdná západní kultura, nýbrž naopak „národní“ tradice teroru, poslušnosti a poklonování autoritám. Profesor Han vzpomíná na školní léta na počátku 60. let, která prožil v konfrontaci s předsedou třídy, jenž šikanoval a vykořisťoval všechny spolužáky. Respektovat sveřepého Uma nebylo vůbec nutné, přesto se mu všichni podřizovali; učitelé pak byli spokojeni, že třída podává nejlepší výkony a vládne v ní pořádek. Tato pedagogická antipóma je tedy podobnostivím o kolektivní vině, která umožnila existenci autoritářských režimů; chování pedagogického sboru pak odpovídá postojí amerických protektorů. Situaci vyřeší až nový učitel, jenž zvolí drastickou terapii: výpraskem je potrestán nejen Um, ale s ním i všichni chlapci, kteří se na jeho korupčním režimu svou loajalitou podíleli.

Rámcový příběh končí na vzpomínkovém večírku při pohřbu jednoho z flegmatických učitelů. Všichni jsou zvědaví na příchod obávaného třídního despoty, ale ten místo sebe pošle jen smuteční věnce. „Um asi teď dělá šéfa někde jinde,“ říká Han. „Dnes nepřišel, ale nejspíš si jist, zda se jeho stínu někdy v budoucnosti zbavím.“ Ve svém prozatím jediném celovečerním filmu ÚDOLÍ KVĚTIN se Lee Kwang-mo (mj. citel Andreje Tarkovského) vrací do let korejské války. Jak řekl v panelové diskusi, která ke korejské retrospektivě ve Varech proběhla, usiloval spatřit zážitky svého otce a svého dědečka očima pozorovatele. Nechává proto snímat děj ve velkých statických celcích, ze značné distance, aby – jak se vyjádřil – dosáhl „trpného rodu“. Výsledkem je snad nejsmutnější film všech dob, ale také jeden z nejsuggestivnějších. Nejsou tu k vidění bojové akce, jen odraz války v životě venkovanů. Prolog začíná pohledem ze studny – tam se skrývá komunista, kterého vesničané vytáhnou ven,

aby ho zlynčovali. V popředí příběhu je přátelství dvou chlapců a rozpadlý mlýn, kde se Korejky prostituují s americkými vojáky; právě tam oba hoší spatří matku jednoho z nich a otce toho druhého, který jí dělá pasáka. Chang-hee, jenž spatřil hanbu své matky, zapálí mlýn a zmizí – když je po čase vylovena z bažiny mrtvola převázaná šňůrou, mohou se všichni jen domýšlet, že to byl právě on a že ho umučili Američané. Ať už byl mrtvý kdokoli, uspořádají mu děti pohřeb a přítel Sung-min přináší jídlo na jeho hrob. Ponižující národní zkušenost vyjadřuje řada dalších motivů: chlapcova rodina si vydělává praním amerických uniforem, které vlají na šňůře jako havrani; sestra otěhotní s americkým vojákem, militantní mládežnická organizace vymývá mozky svých světců nenávislivým antikomunismem, jeden z otců se vrátí potupně poskvřen rudou barvou. Pomalý rytmus malebných obrazů otevřeně krajiny připomíná styl Hou Hsiao-hsiena a dodává filmu majestátní důstojnost.

Pokusem o návrat k vytěsněné paměti jsou také LIDÉ V BÍLÉM (Gumuna ttang-e hina baek-sung, 1995). Tvůrce tohoto enigmatického snímku Bae Yong-kyun je výjimečnou osobností; profesí pedagog na výtvarné akademii, vytvořil své dva filmy zcela autorsky (scénář, kamera, režie) a jeho debut PROC ODEŠEL DHARMA NA VÝCHOD? (Dharmaga tongjoguro kan kkadalgun?, 1989) je uznávanou klasikou spirituální větve korejské kinematografie. Ze všech tamějších filmařů se právě Baeův jazyk nejvíce blíží filmům Tarkovského. LIDÉ V BÍLÉM připomínají STALKERA: apokalyptickou atmosférou, melancholickou zálibou v tíživých obrazech vody a deště a motivem „Zóny“, kterou strážá armáda. Hranice mezi realistickým svědectvím o vojenské a policejní represí a fantaskním balancováním na pomezí vzpomínky a snu (celý film se odehrává v noci) jsou neurčité, „lidé v bílém“ jsou smuteční hosté nebo mrtví. Dozvíme se, že hrdina v dětství utrpěl trauma (zřejmě bombardování vla-



ČERNÁ REPUBLIKA (r. Park Kwang-soo)
ŽIVOT A SMRT HOLLYWOOD KIDA (r. Chung Ji-young)

POHRANIČNÍ PÁSMO (r. Park Chan-wook)
NÁŠ POKRIVENÝ HRDINA (r. Park Chong-won)

ku), ztratil paměť i příbuzné a byl vychován v náhradní rodině v jiné zemi. Avšak industriální krajina přeplněná zbraněmi a vojenskými oddíly, do které se vrací, naprosto není k životu.

RUCE A PĚSTI

Nejstarší z uvedených filmů ČERNÁ REPUBLIKA (Keudeul-do Inooli Chuhlum, 1990) vznikl v přechodném období před úplným obnovením demokracie a nese ještě patos politického disidentství. Jeho režisér Park Kwang-soo (1955) patří k čelným osobnostem té generace, která se prosadila undergroundovou opoziční tvorbou po masakru v Kwangdžu. Podvratně muselo působit již to, že se příběh odehrává v nevládním proletářském prostředí uhelného dolu s výrobou briket. Sem se přijde ukrýt studentský aktivista, avšak dostane se do pěstní bitky se zkaženým synem jednoho z místních bossů. Podobně jako jiné korejské filmy je i tento alegorií o strachu, podřízenosti a diktátorských strukturách, které mají pod kontrolou celou společnost.

Součástí boje o imaginaci, tentokrát politickou, je nakonec i thriller Park Chan-wooka POHRANIČNÍ PÁSMO (Gong Dong Kyung Bu Gu Yuk, 2000), známější pod mezinárodním titulem JSA (Joint Security Area), jenž letos stanul na špičce žebříčku největších hitů korejské kinematografie. Syžet zpočátku zdánlivě kopíruje americké investigativní filmy typu PÁR SPRÁVNÝCH CHLAPŮ, avšak jeho jádro je nečekaně něžné: krvavý incident na hranici mezi dvěma Korejemi vzešel z ilegálního přátelství mezi vojáky z obou stran. Opatrné podání ruky na proslulém „mostě, odkud není návratu“ vrcholil vřelým objetím. Nenatáčelo se ovšem v reálné demilitarizované zóně v Pchanmundžomu, nýbrž ve věrné kopii této vesnice (dekorace přišla na milion dolarů). V jedné scéně ukáže kamera fotografie Kim Ir-sena a Kim Čong-ila na stěně uvnitř severokorejské strážnice; oba portréty jsou vzápětí symbolicky zastíněny třemi hlavami vojáků (ten uprostřed slouží za Jih, ti po stranách za Sever), kteří si tu pořizují vzpomínkové foto. JSA spadá spíše do žánru politické fantastiky, ale jeho úspěch



souzněl s nadějami spojenými s dialogem mezi prezidenty obou Korejí. Domácí diváci si zkrátka přáli vidět scény, ve kterých se příslušníci obou armád obejmou – i když pak museli prožít okamžiky, kdy jejich hrdinové skončí s vystřelenými mozky.

JSA zároveň ukazuje, že komerčně nejúspěšnější produkce je v Jižní Koreji stále do značné míry tvorbou autorskou – platí to i o špiónážním thrilleru SHIRI (1998, r. Kang Che-gyu), který v roce 1999 dosáhl prvenství jako nejúspěšnější jihokorejský film všech dob a v Karlových Varech uveden nebyl. Osvěžující nepřítomnost rutiny potvrdil také třák číslo dvě (mluvím o žebříčku za rok 2000) RÁNY POD PÁS (Ban Chik Wang) od režiséra Kim Jee-woona. Také tato komedie je vlastně oslavou imaginace – vypráví o ušlápnutém úředníkovi (hraje ho talentovaný Song Kang-ho, jenž ve filmu JSA vynikl v roli velitele severokorejské hlídky), který se důsledným tréninkem vypracuje v obávaného zápasníka zvaného Tygří maska. Naproti tomu debut Ryoo Seung-wana o rvačkách mladistvých gangů SMRTONOSNÁ PĚST (Jookgurna Hokeun Nappeugurna, 2000),

kterému korejské kritiky přisoudili 3. místo v žebříčku nejlepších filmů roku 2000 (po snímcích MENTOLKY a PÁNNA SVLÉKANÁ SVÝMI MLÁDENCI) nabízí imaginaci, bez které se rád obejde: rozbitá hlava, strašící duch mrtvého, uliční masakr, vyhřezlá stěva. Ačkoli tento Klub rváčů po korejsku využívá podobných klipových, zrnitost obrazu zvýrazňujících postupů jako výborný hit Lee Myongsea NENÍ SE KAM SKRYT (uvedený na MFF KV vloni), nedosahuje jeho nadhledu ani poezie.

Uhrančivost jihokorejských filmů částečně tkví v jejich fyziologické naléhavosti – toleruje se, aby hrdinové hlasitě vypouštěli větry (JSA) či aby půvabné opilé hrdinky před kamerou zvracely. Tělesné tresty, například ve vztahu učitel – žák, rodič – dítě, muž – žena či policista – zatčený, jsou zřejmě tradiční záležitost, jak ostatně vyplývá i z krásné literatury, kterou můžeme číst díky překladům českých koreanistů. Avšak bolest, kterou trestané postavy pocítují, neboli o nic méně, ba naopak se zdá, že kamera ulpívá právě na vychutnávání této bolesti. Když spravedlivý učitel demokrat bije žáky ve filmu NÁŠ POKŘIVENÝ HR-

DINA, odráží se prožívání tohoto výprasku ve zděšených tvářích přihlížejících chlapců. Také OSTROV Kim Ki-dukova není poetickým dílem navzdory bolesti, kterou si milenci způsobují rybářskými háčky, nýbrž právě díky této bolesti – a také, samozřejmě, díky ostatním prvkům Kim Ki-dukova výtvarně originálního, cynicky provokativního, a přesto svým způsobem soucitého světa (srv. glosu o jeho filmu HOTEL KLÍČKA ve FaD 1999/3). Když ovšem v Jangově filmu LŽI krade rozradostněná středoškolačka dlaždičům prkna vhodná pro masochistické hrátky a její milenec si přeje: „Vezmi to prkno s hřebíkem!“, chápu tento výjev jako gag. Počinání těchto milenců je totiž natolik zvrácené (dívka neváhá sprovodit ze světa svého bratra), že se nedá ospravedlnit poeticky ani ideologicky, zbývá černý humor. Kartarze se odehrála mimo film, v boji s cenzurou.

CHUNHYANGDYUN

Masochistická imaginace leží i v srdci tak důstojného díla, jakým je PÍSEŇ O VĚRNÉ CHUNHYANG (Chun-hyang-dyun). Jedná se o nejoblíbenější památku korejské literatury,

ŮDOLÍ KVĚTIN (r. Lee Kwang-mo)



anonymní román z konce 18. století o lásce guvernérova syna Mong-ryonga ke krásné Chun-hyang, která je dcerou „kisang“, což byl stav analogický japonským gejšám. Zatímco mladík odjede do hlavního města, aby se věnoval studiu, nový vládce provincie si chce dívku podmanit; tehdy se Mong-ryong převlečen za pocestného vrátí a zjedná pořádek. Tak láska překoná třídní bariéry. Dílo se zachovalo v asi sedmdesáti textových verzích a dočkalo se nejrůznějších transmutací (též jako balet či loutkové divadlo); film zkušeného veterána a tradicionalisty Im Kwon-taeka z roku 2000 je údajně již šestnáctou filmovou adaptací tohoto eposu. Tři z těchto ekranizací, vyprodukované v Severní Koreji, byly od 50. do 70. let uvedeny také u nás, některé verze jsou mezníkovými díly korejské kinematografie – první vznikla již v roce 1923, druhá (1935) figuruje jako první korejský zvukový film, další (1960) byla prvním barevným snímkem z Jižní Koreji atd.

Imova adaptace se do kroniky národní kinematografie zapisa jako první korejský film přijatý do hlavní soutěže na MFF v Cannes a je jiná tím, že jako zprostředkující článek pou-

žívá představení pchansori, tedy specifickou formu zpěvohry, jež se rozvinula v 18. a 19. století. Divákům důvěrně známý příběh (z tučtu vyprávění, které umělci pchansori předváděli v epoše Čoson, zůstalo dodnes živých pět) je interpretován vždy dvěma umělci (mohou jimi být muži i ženy), z nichž první text zpívá, tančí, recituje a dotváří gesty a pohyby věří, zatímco druhý jej provází na buben a „ozvěnou“ povzbuzujících výkřiků. Ani obecenstvo při těchto (někdy až pětihodinových) produkcích nebývá pasivní: prožívá dramatické děje spolu s vypravěčem, odpovídá vzrušenými výkřiky, pohybuje se do rytmu. Umělcům pchansori, jimž roky diktatury nepřály, věnoval Im Kwon-taek v roce 1993 film ZPĚVAČKA PCHANSORI (Sopyonje); ten se prosadil na první místo v tabulce nejnavštěvovanějších korejských filmů všech dob, dokud jej v roce 1999 nezastínil zmíněný thriller SHIRI.

Originalita Imovy CHUNHYANG tkví v symbióze divadelního a filmového podání: střídají se záběry, ve kterých sledujeme divadlo, dále sekvence s inscenovanými výjevy, a jiné, kde vidíme film a slyšíme divadlo nebo kde dialogy přijímáme sou-

běžně jak od zpěváka, tak od hrdinů. Redundantní informaci je přitom inscenovaný děj, nikoli projev zpěváka, jenž dokáže svou komplexní znakovou výzbrojí kostýmní obraz nahradit – jestliže například volá: „podívejte na tu cestu, kudy voják běží“, my vidíme, kterak voják běží, přičemž ten musí běžet přesně po dobu, co trvá příslušný verš. Kulminační scénou je deset ran vyplácených nebohé hrdince, která se nechce vzdát své lásky; tyto verše svou drastičností připomínají mystickou erotiku české středověké legendy Život sv. Kateřiny. Im v této sekvenci střídá inscenovaný výjev (kde připoutaná hrdinka trpí a nad ní se baletními pohyby, prováděnými v rytmu pchansori, rozpáhne holi vykonavatel rozsudku) se záběry zpěvoherce Cho Sang-hyua, který každou ránu tlumočí bolestným výkřikem. Kamera také několikrát ukáže vzrušené publikum, jež se chvěje a otírá si slzy. Chun-hyang sténá zpěvákovými (ale zároveň synchronně i „vlastními“, tedy hereččinými) ústy: „Po čtvrté ráně: I kdybyste mne roztrhli na čtyři kusy a pověsili na čtyři brány, stejně vás neposlechnu. Po šesté ráně: Mám šest orgánů a moje láska je v každém z nich, nemůžete

je od sebe odtrhnout. Po sedmé ráně: I kdybyste zvedli sedmestopý meč a utali mi hlavu jako koni, nepodaří se vám to. Po deváté ráně: Má střeva mají devět klíček, má láska kvete v každé z nich!”

POJĎME SI ZAPLAKAT

Některé filmy se zdánlivě jeví jako příjemné a neproblematické, jenže i v nich je poměrně hodně smutného či drastického. Velmi vysoko byl v Koreji ceněn melodram VÁNOCE V SRPNU (Palweolui Christmas, 1998), který natočil Hur Jin-ho – melancholický, náladou teskného smíření prochnutý příběh mladého majitele fotoateliéru, který je smrtelně nemocen a v posledních týdnech života s ním navazuje romanci mladá policistka. Důležité jsou tu fotografie, tedy opět objekty imaginárního vesmíru. Ve filmu PTÁK ZASTAVENÝ V LETU (Sae nun Pey sok sun eul g rin da, 1999), který natočil Jeon Soo-il, dominuje citové odcizení a jakýsi neodvratitelný odklon od lidského světa. Také v tomto zasmušilém příběhu, jehož hrdinou je filmař, jsou důležité vize; v nich se tento introvert ztotožňuje s ptáky, na jejichž pohyby číhají se svými kamerami za jitého mrazu u jezera amatérští „lovci beze zbraní“.

Jeho partnerka se v jednom okamžiku na silnici nedokáže vyhnout psovi a rozbije přitom auto. Zvíře je pohřbeno opodál, snad se tedy psoci v Koreji těší většímu soucitu, než jak by se mohlo zdát z komedie PES, KTERÝ ŠTĚKÁ, NEKOUSE (Flanders Eu Grae, 2000), kterou natočil Bong Joon-ho a publikum ve Varech jí přijalo s nadšením. Ačkoli i tady se dějí hrozná věc: vyhození psa ze střechy činžáku, trýznění psa, po jídání psa, únos psa, pohřeb psa, exhumace psa (ujištění, že žádné mu zvířeti nebylo při natáčení ublíženo, umístil režisér pro jistotu už na začátek filmu). A to nemluvíme o humorné scéně, kdy se mladý adept na profesorskou hodnost ocitne opilý v metru, v efektním zpomaleném záběru vyvrhne zvratky do kolejiště a poté je rozsekán projíždějící soupravou. V brilantním scénáři autor zesměšnil korupci ve vysokém školství (aby se hrdina stal profesorem, musí se opít s děkanem a podmáznout

ho, což se děje prostřednictvím dortu s ukrytými bankovkami), ukázal tíživou finanční situaci mladé domácnosti, a to vše je vlastně zprávou o civilizační osamělosti. Debutující režisér udržel svůj film (pohybující se na rozhraní cynismu a něhy) v klipovém tempu se spoustou pohybu a barevnou symbolikou: každý, kdo hledá či mstí ztraceného psa, má žlutou mikinu, pojídači psů jsou v tmavém, hrdina v okamžiku svého provinění je červený.

Korejským reprezentantem v karlovarské soutěži byla melancholická lyrická komedie BONGJA (2000), kterou natočil renomovaný Park Chul-soo. Poměrně krvavou fabuli (kde mj. příležitostná prostitutka Ja-du zavraždí muže, který ji v dětství pohlavně zneužil, a další muž vypustí duši při felaci) vypráví režisér v impresionistické náladě a s využitím asociativní montáže, při níž je lineární vyprávění občas bleskově prostříženo brutální vizí. Na tiskovce hovořil Park Chul-soo o svém snímku kupodivu jako o realistickém obraze ze života periferie, mnohem spíš však jde opět o uvolněnou imaginaci. Příslušnice ufologické sekty Bong-ja se nadmíru oddává rýžové kofalce, čímž přijde o zaměstnání v restauraci, kde se specializovala na výrobu tradiční rolády zvané kim-bap. Když ve svém suterénním bytě objeví záhadnou Ja-du, najdou obě dívky zalíbení v hravém přátelství. Bongju miluje strážník Kwak, ale naše hrdinky ho donutí ke striptýžu a sváží ho lepící páskou. Ja-du daruje Bongju obraz s venkovskou krajinou, na níž je strom a chalupa se slaměnou střešou; právě na tomto místě, kde se dnes setkává mrakodrap s chalupou, vyprávění začíná i končí, zde si také obě mladé ženy společně zapláčou. Cenu film nezískal žádnou, důvodem může být i fakt, že režiséra více baví portrétovat fotogenické hrdinky (při skotačení, za tónů lyrické písně) než předvádět akci, o níž se pak jen slovně referuje. BONGJA patří k dílům, která při prvním zhlédnutí zklamou, napodruhé se začínají líbit a po třetím vidění si je zamílujete.

V přehlídce bylo uvedeno také čtrnáct krátkých filmů, z nich dva animované; lze říci, že krátké filmy většinou nepředstavují

zvláštní osobitou poetiku, ale jeví se jako zárodky filmů dlouhých. Nejslavnější z nich je zřejmě PIKNIK (So-poong, 1999) režiséra Song Il-gona s tématem rodinné sebevraždy, z níž autor nechal přežít dítě.

Celovečerních filmů produkuje Jižní Korea ročně asi šedesát. Naši představu o této kinematografii karlovarská přehlídka razantně rozšířila. Korejské filmy snší energii, a pokud jde o otevřenost zpovědi, obrazovou invenci, dynamiku idejí, variabilitu předváděných „světů“, schopnost šokovat a provokovat, nemá, zdá se mi, tato kinematografie jako celek v posledních letech konkurenci. Těžko lze odhadnout, jak dlouho současný boom potrvá; prozatím každým rokem přibývají noví autoři. Nejde přitom o žádný elitně výlučný pramének uvnitř masy pokleslé komerce, nýbrž o komplexní obnovu národní kinematografie, kdy ty nejoriginálnější filmy dosahují na domácí scéně nejlepší návěstynosti. Doufejme, že karlovarská retrospektiva pomohla prolomit setrvačnost poněkud konzervativního vkusu českých distributorů (mám na mysli především ty, kteří operují ve sféře klubových a „art“ filmů) a jihokorejský film konečně pronikne do českých kin.

Závěrem poznámka autora: Právopis korejských jmen vykazuje při přepisu do západních jazyků jisté kolísání, proto se jej v textu snažím sjednotit tak, abych se příliš neodchýlil od způsobu použitého v katalogu karlovarského festivalu. Kdybychom však respektovali českou vědeckou transkripci, již se drží například editoři nedávno vydaných Dějin Koreje (NLN, Praha 2001), vypadala by tato jména jinak: Jang Sun-woo (ve festivalovém katalogu uvedený též jako Chang Sun Woo) by se psal jako Čang Son-u, režisér Lee Kwang-mo by byl I Kwang-mo, Park Chul-soo by byl uveden zřejmě jako Pak Čol-su a pro Chunhyang je v češtině a slovenštině zavedena varianta Čchunhjang; příslušné dílo se pak přepisuje jako Čchunhjangdžon. Proto se i jedná ze severokorejských verzí této látky (1979) promítala ve zdejších filmových klubech pod názvem VYPRÁVENÍ O ČCHUNHJANG.

TĚLO



(Sex a f

Současná neobyčejně kuse o sexu na filmové scéně se stejně jako v minulosti kolem dvou otázek: ukázat, a do jaké míry soukromé stavu dané společnosti. Některé ze starších i odpovědi přitom obě otázky spojují. Odtud rozeznáváme „ukázat vše“ a chápat nezadatelné právo živoucího každou konverzí. Zásadě znamená začleňování pornografie do rámce leckého filmu (snímky ne Breillatové). Odtud opačné rozhodnutí „ukázat vše“, aby vyšlo najevo rozčarování, o kterém mluvně hovoří Pier Paulin: „V sexu už není žádné. Mladí lidé jsou zbavení naděje, zlomení. Sex je dnes v našem společenském pádu a ne slasti, která mívá lečenským závazkům.“ Pasolinioho výrok není mentálem k filmu SA, mě beznadějněmu i jednoznačný obrazovný lent Sadových popisů encyklopedie Što do Sodomy: zoufalství na slast prohrála svůj boj, odráží situaci, do které zjistila, že výraz „sexu luce“ ve skutečnosti smysl, protože slast je teelně soukromá. Odu pornografie, jejíž vzrů bevedomí představují snímky jako LE SEXE LE Claudea Mulota, mimo jiné subjektivně mluvící vagíny (18. možného sepětí erotiky měla ovšem sv. Touha porazit autoritu cadičila přitažlivost r