

Parazit, patriarhalna pripoved: ponavljanje stereotipov ženskega vedenja

Abstract

***Parasite*, a Patriarchal Narrative: Repeating Stereotypes of Female Behaviour**

In the article, the author analyses *Parasite*, a film directed by Joon-ho Bong. The film was nominated for and won a number of awards, among them the Palme d'Or at the Cannes film festival and four Oscars (Best Picture, Best Director, Best Original Screenplay, and Best International Feature Film). The analysis shows that western reception of the film is based on false assumptions about South Korean society, where the collapse of the middle class is becoming more and more evident and neoliberalism is starting to prevail. The analysis is based on a critical assessment of the representation of individual characters and shows that the film is imbued with misogyny and male-centered power, and how gender and capitalistic hierarchy manipulate emotions and control behavior.

Keywords: South Korea, capitalism, misogyny, gender, hierarchy, male-centered power

Yela An is internationally recognized artist, using various art forms and expressions, focusing on gender (in)equalities and media. She was born in Seoul, South Korea, and finished her studies of Photography in Japan. Currently, she is a doctoral candidate at the Academy of Fine Arts in Vienna.

Povzetek

Avtorica v prispevku obravnava film *Parazit* režiserja Bong Joon-hoja, ki je prejel številne nagrade, med drugimi zlato palmo na festivalu v Cannesu in štiri oskarje (za najboljši film, režiserja, scenarij in tujejezični film). Analiza pokaže, da je bila zahodnjaška recepcija filma utemeljena na napačnih predpostavkah o južnokorejski družbi, v kateri postajata vse očitnejša propad srednjega razreda in prevlada neoliberalizma. Analiza temelji na kritični oceni reprezentacije posameznih likov in pokaže, da je film moškosrediščen in poln mizoginije ter kako družbeni spol in kapitalistična hierarhija manipulirata s čustvi in določata naše vedenje.

Ključne besede: Južna Koreja, kapitalizem, mizoginija, družbeni spol, kapitalistične hierarhije, moškosrediščnost

Yela An je mednarodno priznana umetnica, ki pri svojem delu uporablja različne umetniške izraze, vsebinsko pa je osredotočena predvsem na spolne neenakosti in medije. Rojena je bila v južnokorejskem Seulu, na Japonskem je doštudirala fotografijo, trenutno pa je doktorska kandidatka na dunajski Akademiji za likovno umetnost.

Uvod

V tem besedilu bom z analizo južnokorejske filmske uspešnice obravnavala tri korejske družine različnih finančnih in socialnih položajev ter izobrazbenih ravni, ob tem pa pokazala, kako heteropatriarhat dosledno prodira v vsako od njih. Poleg tega bom obravnavala propad srednjega razreda v kapitalizmu in neoliberalizmu, spremenjeno vlogo žensk v korejski družbi ter razvoj delavk v korejski zgodovini. Analizo bom razširila z obravnavo značajev protagonistov in zapletov, povezanih z mizoginijo ter moškosrediščnostjo, obenem pa obravnavala, kako sta družbeni spol in kapitalistična hierarhija povezana s čustvi in vedenjem.

Film *Gisaengchung (Parazit)*, ki ga je režiral Bong Joon-ho, je na filmskem festivalu v Cannesu leta 2019 prejel zlato palmo, na 92. podelitvi oskarjev pa osvojil štiri, za režijo, izvirni scenarij, film in mednarodni celovečerec. Poleg teh je prejel tudi mednarodne filmske nagrade: zlati globus za najboljši film v tujem jeziku (2020), nagrado SAG za izjemno igralsko zasedbo v filmu (2019), nagrado na mednarodnem filmskem festivalu v Vancouvru (2019) in na filmskem festivalu v Sydneyju (2019), nagrado združenja filmskih kritikov v Washingtonu DC (2019), nagrado filmskih kritikov v Seattlu (2019), nagrado združenja newyorških filmskih kritikov (2019), hollywoodsko filmsko nagrado (2019), nagrado britanskega neodvisnega filma za najboljši tujejezični film (2019) itd.

Velja izpostaviti, da v filmu zgodbo vodijo očetje in sinovi iz nuklearnih heteronormativnih družin, protagonistke pa so uporabljene kot podpora zgodbi o moških likih.

Prva, revna družina (družina Kim):

Oče Ki-taek

Mati Chung-sook

Sin Ki Woo

Hči Ki Jung

Druga, bogata družina (družina Park):

Oče Dong Ik

Mati Yeon Kyo
Sin Da Song
Hči Da Hye

Tretja, družina v kleti:

Moon Gwang, nekdanja hišna pomočnica
Geun Se, njen mož v kleti

Stranski liki:

Šofer Yoon
Ki Woojev prijatelj: Min¹

Opis vlog in razmerja moči

Glavna zgodba se vrti okrog sina Ki Wooja, osrednje figure revne, pomoči potrebne družine, ki se trudi, da bi družino z nizkimi dohodki izvlekel iz revščine. Zdi se, da se čuti odgovornega za njeno preživljanje in ohranjanje služb družinskih članov. Igralke so v filmu, ki odraža takšen patriarhalni sistem, v družbi, kjer prevladujejo moški, v vlogah stereotipnih žensk.

Najstarejši sin Ki Woo, ki s svojo revno družino živi v polkletnem stanovanju, izkoristi priložnost za poučevanje prvorojenke Da Hye iz bogate družine. Ki Woo ob zaposlitvi pri Yeon Kyo za Da Songa, drugorojenca bogate družine, priporoči še svojo mlajšo sestro Ki Jung, češ da je strokovnjakinja v inštruiranju umetnosti. Ob nastopu dela pri premožni hiši sta Ki Jung in Ki Woo nemudoma pripravljena lagati ter pričneta načrtovati, kako izriniti druga uslužbenca bogate družine, šoferja Yoona in hišno pomočnico Moon Gwang. Ki Jung in Ki Woo v hišo kot šoferja pripeljeta svojega očeta Ki Taeka, mamo Chung Sook pa kot hišno pomočnico. Zaradi njihovega popolnoma povezanega sistema goljufij in lažnih identitet bogata družina ne prepozna, da so Ki Woo, Ki Jung, Ki Taek in Chung Sook v sorodu.

Zgodba se v *Parazitu* torej vrti okoli dogodkov, povezanih s pridobitvijo zaposlitve pri bogati družini, prevaro in nezakonitostjo. Da bi izvedli to popolno prevaro, Ki Taek in njegovi družinski člani delujejo brez vsakršnega občutka krivde in oklevanja. Kljub temu jim ne uspe prikriti vonja svojega doma, polkletnega stanovanja, ki prežema njihova telesa in oblačila. Oviija se okoli njihovih teles, tudi ko so daleč stran od svojega stanovanja.

¹ Pri prevodu korejskih imen smo se naslonili na angleške različice imen celotne igralske zasedbe in ekipe s spletnega mesta IMDb, kot jih navaja avtorica v svojem tekstu (op. prev.).

Na deževen dan, ko je Dong Ikova družina na počitnicah, Ki Taekova družina popiva in obeduje v Dong Ikovi dnevni sobi. Moon Gwang, ki je bila hišna pomočnica, preden je njeno mesto prevzela Chung Sook, se medtem vrne v hišo, da bi videla moža. Njen mož Geun Se živi v skrivni hišni kleti, ki je namenjena zavetju pred zračnimi napadi. Moon Gwang prosi Chung Sook, zdajšnjo hišno pomočnico, da enkrat na teden nahrani Geun Seja. Chung Sook zavrne njeno prošnjo, hkrati pa ji zagrozi, da bo Yeon Kyo, lik matere v bogati družini, povedala za Geun Seja in skrivno klet. Prevaranti, ki se izdajajo za naključne uslužbenke, a so člani iste družine, namreč svoje vezi ponesreči razkrijejo Moon Gwang in njenemu možu Geun Seju. Moon Gwang in Geun Se fotografirata Ki Taekovo družino, s tem pa nenadoma prevzameta nadrejeni položaj, ki družino ogrozi. O tem nameravata obvestiti Yeon Kyo, lik matere iz premožne družine. Družini se prepirata za mobilni telefon, na katerem so posnetki, med tem spopadom pa Chung Sook prejme Yeon Kyojin klic, da se družina nepričakovano predčasno vrača s počitnic.

Med prerivanjem družin, ki sledi, Moon Gwang dobi smrtonosen udarec v glavo in umre, medtem ko jo Ki Taekova družina skupaj z njenim možem osami v skrivni kleti.

Ob povratku bogate družine se mora Ki Taekova družina vrniti domov v svoje polkletno stanovanje, ki pa je zaradi naliva poplavljen. Tisto noč mora prespati v začasnem zavetišču. Zaradi nenadne Da Songove rojstnodnevne zabave je družina naslednji dan poklicana na delo. Ko se na zabavi Ki Woo spusti v skrivno klet, da bi ubil Geun Seja, Moon Gwanginega moža, z namenom, da družina obdrži delovna mesta pri bogati družini, ga Geun Se napade. Ta se nato pojavi na Da Songovi rojstnodnevni zabavi in Ki Jung zabode v srce; med obračunom s Chung Sook umre tudi sam. Tik pred smrtjo pokaže svojo zvestobo Dong Iku, ki pa ga ne pozna, saj se je ves čas skrival v njegovi kleti. Dong Ik hoče sina Da Songa, ki je medtem padel v nezavest, odpeljati v bolnišnico. A avtomobilski ključki so pod Geun Sejevim truplom. Ko se Dong Ik poskuša dokopati do njih, se ob smradu Geun Sejevega telesa prime za nos. To Ki Taeka tako užali, da ga zabode do smrti, po incidentu pa se zateče v skrivno klet Dong Ikove hiše, kjer odtlej živi. Ko Ki Woo nekega dne opazi Morsejevo kodo in ugotovi, da njegov oče vse od tedaj živi v kleti, si zada, da bo zaslužil toliko denarja, da bo v prihodnosti postal lastnik te hiše, tako da bo njegov oče lahko prišel iz kleti ter zaživel z njimi.

Analiza

Čeprav imajo ženski liki ključno vlogo v zgodbi filma, je razpon njihovega delovanja in čustev omejen. Poleg tega sta v filmu revnejši družini finančno odvisni od žena, saj sta njuna moža bankrotirala s propadom svojih podjetij. Finančna odvisnost od žene odpira enega najočitnejših elementov nenehno ponavljajoče se patriarhalne pripovedi v dejanski korejski družbi, ki se pojavlja tudi v fikcijski strukturi filma: androcentrizem (starogrško ἀνδρ, »moški«) je praksa, zavestna ali ne, ki postavlja moško stališče v središče človekovega pogleda na svet, kulturo in zgodovino, s tem pa kulturno marginalizira ženskost. Vendar pa je dejstvo, da imajo ženske v filmu ekonomsko moč v družini, v ostrem nasprotju s pripovedjo o tradicionalnih vlogah spolov, ki jih ženske zavzemajo v korejski družbi. Kljub temu lahko vidimo, da je androcentrizem v središču patriarhalnega sistema korejske družbe.

Propad srednjega razreda in razredne razlike v Koreji

Preden Ki Taek, oče družine z nizkimi dohodki, prevzame službo šoferja pri bogati družini, to delo opravlja šofer Yoon. Ta na vsak način vztraja, da inštruktorico umetnosti in »terapevtsko strokovnjakinjo« Ki Jung, ki naj bi študirala v tujini, odpelje do doma. V tem prizoru šofer Yoon vztrajno poizveduje o njeni nepremičnini, da bi ugotovil, kateremu družbenemu razredu pripada. Yoon namreč dvomi o družbenem ozadju Ki Jung, saj njen videz razkriva njen razred. V času svojega službovanja je razvil »sposobnost razlikovanja in dober okus« (Bourdieu, 1984: 170). Z drugimi besedami, šofer Yoon skuša na podlagi okoliša, v katerem živi Ki Jung, preveriti njen družbeni razred. Njen življenjski prostor določa njen družbeni razred. Ker ugotovi Yoonovo namero, Ki Jung dvakrat zavrne njegov predlog, da jo odpelje domov.

Zdi se, da vprašanje »Kje v Koreji živite?« zadeva vprašanja lastnine, razreda in akademske klike. V filmu je vrsta indicev o tem, da je Ki Taekova družina iz srednjega razreda zdrsnila v nižjega. Med prvimi inštrukcijami Ki Woo pove Yeon Kyo, da je bil kot deček pri skavtih. Njegova družina je torej morala biti dovolj premožna, da ga je včlanila mednje, saj v Koreji skavtske aktivnosti stanejo približno dvesto tisoč wonov za sezonske dejavnosti, registracijo in zavarovalnino. Dodaten strošek so še uniforme in ostala oprema (*JoongAng Ilbo*, 2008). Še več, Ki Woo bi lahko prijateljeval z Minom, le če je Ki Woojeva družina nekoč pripadala srednjemu razredu. V korejskem šolskem sistemu učenke_c, razen v primeru specializiranih srednjih šol, kot sta naravoslovna in tuja jezikovna šola, hodijo v šolo blizu doma. Možnosti,

da se različni razredi na korejskem nepremičninskem trgu srečajo in da otroci, ki izhajajo iz različnih družbenih razredov, postanejo šolski prijatelji, je torej malo. Zato lahko Ki Woo in Ki Jung z vedenjem in načinom govora posnemata habitus srednjega razreda.

Ki Taek, očetovska figura v družini z nizkimi dohodki, je nekoč delal kot šofer v parkirni službi, bil pa je tudi samostojni podjetnik, lastnik restavracije z ocvrtimi piščanci in tajvanske slaščičarne. Podjetji sta propadli, družina pa izpadla iz srednjega razreda. Restavracija z ocvrtimi piščanci in tajvanska slaščičarna nakazujeta nov posel pisarniških uslužbenk_cev po upokojitvi. Upokojene_i pisarniške_i delavke_ci namreč vse svoje prihranke in upokojitvene bonuse vlagajo v odpiranje piščančjih restavracij, saj je mnogim Korejkam_cem ocvrt piščanec všeč kot pozni večerni prigrizek, piščančje restavracije po upokojitvi pa so »varna stava« (Park, 2014). Po razcvetu piščančjih restavracij so se zaradi zasičenosti trga številne zaprle. Nemalokrat se je zgodilo, da je manjše korejsko samostojno podjetje propadlo. Zaradi hitre prilagoditve Južne Koreje (neo)liberalnemu demokratičnemu kapitalizmu korejska vlada ni vzpostavila mreže socialne zaščite za samostojne podjetnike.

Podobno socialno ozadje ima tudi tretja, »kletna« družina; tudi Moon Gwang in Geun Se sta nekoč vodila tajvansko slaščičarno. A razlika med Geun Sejevo in Ki Taekovo družino je očitna, saj si je Geun Se finančna sredstva za svoje samostojno podjetje sposodil pri oderuhu. Zaradi dolga se tudi skriva v kleti.

Ko Moon Gwang izgubi službo hišne pomočnice in obišče Geun Seja v skrivni kleti, poskuša Chung Sook poklicati policijo, Moon Gwang pa jo prosi, naj je kot sopripadnica socialno ogrožene skupine ne pokliče. Na tej točki ji Chung Sook pojasni, da ne potrebuje pomoči. Ko se Dong Ikova družina vrne s počitnic, Moon Gwang steče v pritličje, da bi Dong Iku in Yeon Kyo povedala za prevaro Ki Taekove družine. Pri vratih, ki vodijo iz kleti v pritličje, pa jo Chung Sook brcne nazaj v klet. V tem prizoru se Chung Sook, ki je najbolj praktična oseba v Ki Taekovi družini, brez obotavljanja odloči za nasilno dejanje, da bi ohranila status. Pretehta, da je poškodba ali smrt Moon Gwang precej manj problematična kot to, da njena celotna družina izgubi službo pri bogati družini. Za Chung Sook je strah pred revščino večji od strahu pred tem, da bi zagrešila zločin.

Skratka, družine, ki so v stiski, ne načrtujejo prihodnosti. Ne zato, ker ne bi hotele, ampak zato, ker je ne morejo. Ko ga Ki Taek povpraša o načrtih za prihodnost, mu Geun Se odgovori, da se v kleti počuti prijetno, kot da bi se tam rodil; kot pravi sam, zavrača svojo prihodnost in se odreka statusu. Načrti za prihodnost ustrezajo le finančno »situiranim«. V prizoru v kleti

lahko na podlagi Geun Sejevega imetja domnevamo o njegovih načrtih; na primer, uči se za opravljanje korejskega pravosodnega izpita, a ne ve, da je ta od leta 2018 ukinjen.

V drugem prizoru, ki poteka v zavetišču, Ki Woo poizveduje o Ki Taekovem načrtu. Ta mu odgovori, da ti brez načrta ne more nikoli spodleteti. Tako kot Geun Se tudi on na koncu sprejme svoj položaj. Po Ki Taekovem umoru Dong Ika voditeljica novic poroča o tem primeru; pojasnjuje, da je nenaden pokol na dvorišču za hišo pripadnika višjega razreda precej nenavaden. Z drugimi besedami, nenačrtovano in nepričakovano se zgodi v okviru določenih razredov.

Želja in spoštovanje višjega razreda v neoliberalizmu

Neoliberalizem se prepleta z željo in spoštovanjem višjih razredov, saj poudarja, da je treba na trgu konkurirati pošteno. Višji razred je postal vzor, saj si je svoj uspeh prigaral. Zaradi »drugotenja revnih« se bankrot šteje za posameznikovo napačno ravnanje in presojo. Da bi ljudje prejeli subvencijo, morajo dokazati svojo revščino in zdravstveno nezmožnost za opravljanje dela. V revščini je težko zadovoljevati osnovne človekove potrebe, kot so bivališče, hrana in oblačila.

Po drugi strani pa je lahko celo naravna nesreča priložnost za višji razred. Na dan povodnji se nesreča zgodi le družinam, ki imajo nizke dohodke in živijo v neustreznih razmerah. Ko se Ki Woo spusti po uličnih stopnicah, opazi neizmerno količino dežja, medtem ko v Dong Ikovi hiši ni ne duha ne sluha o poplavi; še njegova skrivna klet je od Ki Taekovega polkletnega stanovanja varnejša pred naravno katastrofo. In medtem ko mora dan po poplavi Ki Taekova družina prespati v zavetišču, Yeon Kyo za Da Songa pripravlja rojstnodnevno zabavo. Med telefonskim pogovorom s prijateljico ji Yeon Kyo omeni, da je bil dež blagoslov, saj je spral onesnaženje. Tudi v prizoru v kleti, ko Ki Taek, Ki Woo in Ki Jung padejo po stopnicah, torej ko se položaj spremeni in ko Ki Taek skuša rešiti nastalo situacijo, ta obenem izrazi zaskrbljenost zaradi Dong Ika in Yeon Kyo, češ da bosta prijazna človeka šokirana, ko bosta izvedela resnico. Iz njegovega komentarja je mogoče sklepati, da v želji po pripadnosti višjemu razredu in spoštovanju idealizira Dong Ika.

Še več, ob Dong Ikovi vrnitvi domov Geun Se ceremonialno zapoje pesem. Podobno kot Ki Taek in Geun Se občudujeta Dong Ika, si tudi Ki Woo želi biti podoben svojemu prijatelju Minu. Ko Min obišče Ki Wooja na domu, se zdi, da se ta svojega polkletnega domovanja sramuje. V prvem delu prizora si Ki Woo ne upa prepoditi pijanega moškega, ki urinira pred njihovim

stanovanjem, nasprotno pa Min moškega obvlada. Vse odtelej, ko bogata družina zaposli Ki Wooja, pa si ta upa odgnati pijanega moškega. Ki Woo dobi prav tolikšno samozavest, kot jo ima Min. Ta je opazna tudi takrat, ko Ki Woo družini razkrije svoj tihi načrt, da bo Da Hye po vpisu na univerzo postala njegovo dekle. Njegova drža postane enaka Minovi, kot takrat, ko ga je Min vprašal, ali bi bil pripravljen inštruirati Da Hye; Min mu je tedaj tudi omenil, da bo Da Hye po doseženi polnoletnosti uradno zaprosil za zmenek. Ki Woo je naposled kognitivno oponašal Mina.

V primerjavi z drugimi razredi se pripadnikom višjega razreda v neoliberalizmu in kapitalizmu ni treba toliko truditi, da bi ohranili pripadnost razredu in bogastvo. Nasprotno pa za napredovanje po družbeni lestvici pripadniki ostalih razredov vlagajo svoje neprecenljivo delo, znanje in trud. Ki Taek in Geun Se, ki nista dosegla višjega družbenega razreda, Dong Ika častita kot boga, saj je uspeh, bogastvo in čast dosegel mnogo mlajši od njiju.

V neoliberalni in kapitalistični družbi pripadnost višjemu razredu velja za rezultat prizadevanj. Gre za ironično iluzijo, da je trg pravičen za vse. Revni družini Dong Ika in Yeon Kyo opisujeta kot prijazna človeka; razlog je preprosto – njun kapital zagotavlja delovna mesta in redna plačila. Obe družini pričneta posnemati bogato družino, takoj ko se njuno finančno stanje ali razmere nekoliko izboljšajo.

Ko denimo Ki Taek in njegovi padejo po stopnicah ter Moon Gwang in Geun Se odkrijeta, da so družina, Moon Gwang prevzame pobudo in spremeni obnašanje; uporabljati prične angleške besede, kot počne Yeon Kyo, in kritizira vedenje Ki Taekove družine v dragoceni arhitekturi slavnega arhitekta Namgoonga. Moon Gwang in Geun Se se pohvalita s svojim poznavanjem umetnosti in kulture, da bi potrdila svoj razred; revni družini sta med sabo konkurenčni in druga drugi dokazujeta, katera od njiju ima bolj prefinjen okus in stabilnejše finančno stanje. Trije načini razlikovanja med vladajočim in podrejenim razredom so hrana, kultura in prikaz (oblačil, lepotne nege, toaletnih potrebščin in domače služinčadi) (Bourdieu, 1984: 183–184). V prizorih, kjer Ki Taekova družina popiva, se njen okus za pijačo razvija glede na dohodek družine. Na samem začetku filma, preden se zaposlijo, v svojem polkletnem domovanju pijejo najcenejše pivo (Filite), kasneje, ko se celotna družina zaposli, pa doma pečejo meso in pijejo japonsko pivo (Sapporo); Chung Sook je edina, ki še vedno pije najcenejše pivo (Filite). Nadalje, v času, ko si Dong Ikova družina privošči počitnice, Ki Taekova družina v Dong Ikovem domu uživa drage tuje žgane pijače. Najcenejše korejsko pivo (Filite) je v filmu *najbolj* »priljubljen okus za najbolj ekonomično hrano zaradi potrebe po reprodukciji delovne sile z najnižjimi stroški« (Bourdieu, 1984: 177–178). Hrana pa ne razkriva le okusa razre-

dov, temveč je hkrati merilo utelešenega razlikovanja. Hrana in pijača se bosta namreč prebavili in absorbirali v telo ter se nazadnje odrazili v obliki telesa, ki bo razkrilo pripadnost družbenemu razredu.

Pierre Bourdieu ugotavlja, da je telo »najbolj neizpodbitna materializacija razrednega okusa, ki se kaže na več načinov« (Bourdieu, 1984: 190). Telo je pokazatelj družbenega razreda; Dong Ik in Yeon Kyo, ki pripadata višjemu razredu, imata mladi in zdravi telesni obliki; v primerjavi z Yeon Kyo sta Chung Sook in Moon Gwang prikazani kot obilni in umazani ženski srednjih let. Tudi Ki Taek in Geun Se sta predstavljena kot stara in suhljata moška s suho kožo. Ko telo postane obvladljiv objekt, postane dobro oblikovano telo simbol sposobnosti, bogastva in delavnosti. V *Dialektiki razsvetljenstva*, ki obravnava moderno kulturo, Adorno in Horkheimer (2002: 256) trdita, da je telo »kot podrejeno in zasužnjeno znova in znova predmet posmeha in udarcev, hkrati pa je kot prepovedano, postvarelo in odtujeno predmet poželenja«. Fizično telo namreč velja za manjvredno in objektivizirano kot »obvladljiv in nadzorovan predmet«, odtlej pa si ljudje prizadevajo za idealno in standardizirano obliko telesa. Z drugimi besedami, dojemanje telesa se je pretvorilo v materialistično naložbo v njegov videz.

Dong Ik želi ohraniti distanco med svojo družino in zaposlenimi, toda sinu in hčeri ti zagotavljajo znaten del storitev oskrbe, z njima pa imajo tesne odnose. Viviana Zelizer denimo vztraja pri ozki definiciji gospodinjstva: kjer v prebivališču dva ali več posameznikov dlje časa preživlja vsakdanje življenje – vključuje pa tudi plačane skrbnike in rejnike, ljubimce in sorodnike (Zelizer, 2005: 213). Hišna pomočnica Moon Gwang se zbliža z Da Songom, s tem pa nadomesti vlogo matere Yeon Kyo. Yeon Kyo je sicer upodobljena kot ljubeča do svojega sina, a med njo in otrokom ni fizičnega stika. Da Song z najetima hišno pomočnico in tutorico dobi čustveno stabilnost – ko slika, sedi v naročju svoje tutorice umetnosti Ki Jung, z Moon Gwang pa vzpostavi stik tudi potem, ko je že bila odpuščena iz službe.

Julie Nelson (v Zelizer, 2005: 300–301) trdi, da starši ali negovalci trg otroškega varstva redko opredeljujejo kot »golo neosebno menjavo denarja za storitve«. Vpleteni vzpostavljajo intenzivne osebne stike, zaupanje in medsebojne odnose. Vendar pa skrbnica_ik postane nadomestljiv subjekt v enaki meri kot druge_i zaposlene_i, četudi so ji_mu zaupani osebni odnosi. Intima med zaposleno_im in otrokom namreč deluje kot alternativno razmerje – zaposlene_i članice_i so nadomestki, ki jih je mogoče kadar koli zamenjati – v filmu Yeon Kyo omeni, da je imel Da Song pred prihodom Ki Jung veliko različnih tutorjev umetnosti.

Korejski moški šovinizem

Ki Taek: Sin, ponosen sem nate.

Ki Woo: Oče, jaz na to ne gledam kot na prevaro ali zločin.

Tako ali tako grem naslednje leto na to fakulteto.

Ki Taek: Torej imaš načrt!

(Parazit, 2019)

Ključni značilnosti *Parazita* sta heteropatriarhat in družbenospolna normativnost vlog mož in žena, film pa utrjuje stereotipe o spolnih vlogah in moški šovinizem.

Film *Parazit* prispeva k neposodobljeni in zakoreninjeni korejski družbi, v kateri prevladujejo moški. V južnokorejski družbi se sicer pojavlja nova mizogina težnja, imenovana »punčkin očka«, kar pomeni očeta, ki je tesno navezan na svojo hčer. Sloni na pričakovanju, da bo hči dobro poskrbela za starše in delovala očarljivo, kar je razširitev čustvenega izkoriščanja žensk. Vendar ta film še vedno prikazuje večjo naklonjenost sinovom v korejski družbi. Zgodbo vodijo moškosrediščni liki, osrednje pa so tudi heteroseksualne, dvostarševske družine, se pravi heteronormativne kode – ta heteronormativnost v korejski kinematografiji še vedno prevladuje. Glavna zgodba se razvija z moškima protagonistoma družine z nizkimi dohodki, Ki Taekom in Ki Woojem. Ki Woo je kot prvorojenec deležen prednostne obravnave. Tudi drugorojencu Da Songu iz bogate družine je posvečeno več pozornosti kot njegovi sestri Da Hye; ta se pogosto pritožuje zaradi razlik med njima. Mnogo nepomembnega vedenja in dialogov v *Parazitu* implicira prednostno hierarhijo moških, tudi kadar gre za mlajšo generacijo.

Družina Kim: Ki Taek in Ki Woo

Ki Taek Ki Wooja pogosto naslovi s »sin«. Tudi v zadnjem prizoru se Ki Taekovo pismo odpre z »Dragi moj sin«. To poimenovanje po spolu kaže na odgovornost prvorojenca. Ki Woojevo družinsko breme je mogoče opaziti v več prizorih. Pritisk, ki ga občuti, je tudi razlog, da se vrne v klet z načrtom umora Moon Gwang in Geun Seja.

Ko se Ki Taek zaposli kot šofer, člani njegove družine kosijo v samopostrežnem bifeju. V tem prizoru Ki Taek s svojega krožnika na sinovega položi kos mesa, da bi lahko Ki Woo pojedel več; prizor simbolizira neke vrste ljubezen in kompliment. Čeprav Ki Taekovo zaposlitev načrtuje in izvaja hči, gredo vse zasluge in pohvale Ki Wooju.

Nadalje, ko Dong Ikove družine ni doma, Ki Taekova družina popiva v njegovi dnevni sobi. Ki Taeka skrbi za prihodnost nekdanjega šoferja Yoona, ki

je zaradi njega izgubil službo. Ki Jung mu na to odvrne, naj ga ne skrbi zanj in naj se raje osredotoči nanjo. Ta prizor torej potrjuje, da Ki Jung hrepeni po očetovi pozornosti. Prav tako Ki Taek sploh ne omenja bivše hišne pomočnice Moon Gwang. Skrbi ga, ker je šofer izgubil službo in zdaj ne more preživljati svoje družine, obenem pa se ne zaveda, da je tudi Moon Gwang s svojim delom preživljala družino.

Družina Park: Dong Ik in Da Song

V *Parazitu* scenografija Dong Ikove hiše in meje med protagonisti kažejo, da je tudi v Dong Ikovi družini sin Da Song pomembnejši od hčerke Da Hye.

Da Song je drugorojenec Dong Ika in Yeon Kyo; je nezrel in nesramen, toda starša ga ne vzgajata. Na prvi lekciji s Ki Jung se uleže na tla, tudi ko Yeon Kyo in Ki Jung že vstopita v njegovo sobo. V njegovi sobi na steni visi transparent z napisom »Ljubimo Da Songa!«. Tako kot Ki Taek tudi Dong Ik sina kliče po spolu, kot »sina«. In ne nazadnje, Dong Ik tudi Yeon Kyo imenuje »Da Songova mati« in ne »mati Da Hye«. Ne samo Dong Ik, temveč tudi ostali protagonisti filma Dong Ikovo družino imenujejo »Da Songova družina« in ne »družina Da Hye«.

Da Hye opazi, da starši vso pozornost posvečajo Da Songu, zato se zaradi krivice poskuša pritožiti Ki Wooju, kasneje pa tudi materi. Na poti s kampioniranjem Yeon Kyo namreč pokliče Chung Sook, naj skuha rezance z govedino, ki si jih je zaželel Da Song. Ko se vrnejo domov, si ta premisli, zato Yeon Kyo vpraša moža, ali jih želi on. Tudi on jih noče. Yeon Kyo jih nato prične jesti, ne da bi prej vprašala tudi hčer. Da Hye se pritoži nad njenim diskriminatornim vedenjem, vendar Yeon Kyo njenega nezadovoljstva sploh ne razume.

Nadalje, ko Da Song prenočuje v šotoru na vrtu, se starša odločita prenočiti v dnevni sobi, da bi lahko pazila nanj. Tudi tedaj je Da Hye ločena od družinske skupnosti. Odnos med Dong Ikom in Yeon Kyo odraža obsežnost razlikovanja med hčerko in sinom.

Razlog za Dong Ikov prevladujoč položaj ni le njegova finančna sposobnost, temveč tudi spol. Njegovo mnenje ima status zapovedi njegovi družini. Prestopanje meje je stvar Dong Ikove subjektivne presoje, ki je odvisna od njegovih osebnih želja in razpoloženja. Ki Taekov vonj vpliva na Dong Ikove preference in počutje. Z drugimi besedami, Dong Ikova ocena se prenaša na druge družinske člane in zaposlene. Denimo, dan po Dong Ikovem pritoževanju nad Ki Taekovim vonjem ga Yeon Kyo – ki ga dotlej še nikoli ni zaznala – zazna v avtu, zato odpre okno, da ga prezrači. V korejščini obstaja beseda *nunchi*, ki pomeni dobessedno »očesna mera«, tj. visoka družbena občutljivost. *Nunchi* običajno deluje v hierarhiji, ko oseba, ki je na nižjem položaju, preučuje razpoloženje (imenovano *kibun*) osebe na višjem položaju.

Kibun pomeni razpoloženje, čustva, stanje duha (van Rijn idr. 2006: 162) in vrednotenje časti nad občutki. V hierarhičnem kapitalističnem sistemu se pogosto zanemarija, da ima vsak zaposleni svoj *kibun* in dostojanstvo.

Umor ni le posledica občutka žalitve *kibuna*, temveč tudi frustracije, ki jo povzroča revščina. Ki Taek opazi, da Dong Ik ne sprejema njegovega telesnega vonja, na katerega pa sam nima vpliva; zato kot nezaželeni prestopi Dong Ikovo mejo. Poleg tega opazi, da se Dong Ikova merila prenašajo na druge. Kot pravi Judith Butler (v Illouze, 2010: 54): »Pripoznanje se začne z uvidom, da smo izgubljeni v drugem, prisvojeni v drugosti in od drugosti, ki je in ki ni mi sami.« Vrednost Ki Taekove službe je nižja, kot je pričakoval, zaradi svojega vonja pa nima možnosti za Dong Ikovo pripoznanje, ki bi mu omogočilo napredovanje v srednji razred.

Dong Ik dvakrat razkrije svojo travestijo velikodušnosti in prijaznosti: prvič, ko ga Ki Taek vpraša, ali še vedno ljubi Yeon Kyo, četudi ni dobra gospodinja – hišna opravila ji gredo namreč slabo od rok; in drugič, ko ga Ki Taek ponovno vpraša, ali jo še vedno ljubi, čeprav je izbirčna glede Da Songove rojstnodnevne zabave. Ki Taekova dolžnost je skrbeti za Dong Ikovo udobje; ni le šofer, temveč tudi svetovalec in pomočnik pri vodenju Dong Ikove družine – Ki Taek je del Dong Ikove družine, poznati mora njegov posel, družinske urnike ter njegovo dnevno razpoloženje in zdravstveno stanje. Po mnenju Eve Illouze naj bi se čustvo družbenospolne vloge razširilo tudi na ekonomsko področje; to imenuje »čustveni kapitalizem«. Trdi, da je »čustveni kapitalizem [...] preuredil čustvene kulture: ekonomski jaz je z njim postal čustven, čustva pa tesneje vpeta v instrumentalno delovanje« (Illouze, 2010: 37). Čustveni kapitalizem je namreč privedel do razkroja družbenospolne identitete, saj ta prinaša več ekonomskih koristi, če zavzame ženski model sebstva. Samo ženski model sebstva – močna občutljivost in sočutje ter dobro sodelovanje in prepričevanje (ibid.) – lahko preživi v kapitalistični družbi, tudi na tradicionalno moškem področju.

Stereotipni značaji žensk z dvojno vlogo v kapitalistični družbi

Kljub Ki Taekovemu prispevku k »čustvenemu kapitalizmu« znotraj gospodinjstva tradicionalna patriarhalna struktura ostaja stabilna. Ženske niso obremenjene samo z gospodinjskimi opravili, ki so povezana s tradicionalnimi ženskimi vlogami, kot so čustveno delo in skrb za družino, temveč tudi z delom zunaj doma – opravljati morajo dvojno nalogo, tudi ekonomsko dejavnost, ki je bila v tradicionalni patriarhalni družbi pripisana moški vlogi. Illouzova se sklicuje na osrednje teme terapije, za feminizem pa trdi, da ženske spodbuja k združevanju skrbi in samozavesti (ibid.: 39–40). Od

žensk se pričakuje, da uravnotežijo dve različni in nasprotujoči si vrednoti: materinsko skrb in neodvisnost. Kljub temu pa so v kapitalistični družbi tudi ženske, ki skrbijo in vzgajajo in od katerih se pričakuje, da neodvisno prodajajo svojo delovno zmožnost. Samohranilstvo po porodu, skrb in vzgoja ovirajo krepitev samozavesti in ženske vračajo k delegiranim družbenospolnim vlogam. Nasprotno pa ženske, ki se odrečejo materinstvu in vzgoji ter svoje vrednote utemeljujejo na avtonomiji žensk, veljajo za sebične, saj ne prispevajo k dvigu rodnosti v družbi.

Po Hannah Arendt (1998: 72–73) je moderna doba emancipirala delavski razred in ženske, ki so bile skrite, ker so bile last nekoga drugega, njihovo življenje pa je bilo »mukotrpno«. Z drugimi besedami, izpostaviti bi morali telesne funkcije in materialno skrb – delo, ki ga opravljajo ženske, še vedno ni enako vrednoteno, njihove ekonomske dejavnosti pa so zgodovinsko še vedno skrite. Z vidika ekonomskega stanja in vladnih ekonomskih politik so delavke obravnavane kot potencialna rezervna armada delovne sile ali kot prva tarča odpuščanja. V tem smislu je bilo delo žensk podcenjeno kot alternativno in nestrokovno. Od konca korejske vojne (1953), v kateri je večina korejskih moških umrla, preživeli pa zaradi vojnih poškodb niso mogli več preživljati svojih družin, so ženske v vlogah tradicionalnih mater, v smislu vzgoje in gospodinjskega dela, hkrati pa so primorane preživljati svoje družine namesto velikega števila moških delavcev, ki so se bojevali v vojni (Jang, 2017: 148–149). Delo žensk med povojno krizo je bil edini način podpiranja njihovih družin.

Maria Mies trdi, da koncept delovne sile v kapitalističnih pogojih temelji na produktivnem delu moških; z drugimi besedami, delo se osredotoča na proizvodnjo presežne vrednosti. Delo žensk je še vedno vpeto v patriarhalni sistem, ker so ženske predstavljene kot gospodinje, torej kot nedelavke (Mies, 2014: 45–46). Delo žensk je povezano s konceptom narave, kar pomeni s »produkcijo in reprodukcijo življenja« za »naravo«. Delo, ki ga opravljajo ženske, je bilo torej izključeno iz trga dela in je zaradi »biologije«, kamor spadajo zakonska zveza, nosečnost, porod in nega, kazalnik ohranjanja »prevlade in izkoriščanja, asimetričnega, hierarhičnega odnosa« med moškimi in ženskami (ibid.).

V *Parazitu* ženske vloge sledijo ustaljenemu vzorcu družbenospolne neenakosti. Prvič, protagonistke ne skrbijo le za gospodinjska opravila, temveč so tudi ekonomsko aktivne, se pravi, od njih se zahteva, da nastopajo kot tradicionalne matere in poročene karieristke. Drugič, ženski liki so oblikovani skladno z mizoginimi in starostnimi stereotipi (žensk srednjih let); še več, bogata mlada ženska je upodobljena kot naivna in neumna. Tretjič, in najbolj kontroveržno, najstniški ženski lik je spolno objektiviziran in hodi z

odraslo osebo. Da Hye je najstnica, a potencialno deklet odraslih moških, Ki Wooja in njegovega prijatelja Mina. Poleg tega je starši zaradi spola ne obravnavajo enakovredno mlajšemu bratu. In četrtič, vitalni ženski lik nenadno in nepričakovano umre; Da Hyeina smrt je uporabljena kot dramatično orodje za prikaz frustracije ob vzpenjanju po družbeni lestvici.

Chung Sook, Moon Gwang in Yeon Kyo

Chung Sook je na korejskem državnem športnem festivalu v metu kladi-va osvojila srebrno medaljo – ta simbolizira zlate čase njenega življenja. Je iznajdljiva hraniteljica družine, ki išče službo in poskuša opravljati ekonomsko dejavnost, medtem ko se Ki Taek delu odpove. Ko se je treba izpogajati za zgolj desetodstotno kazen z direktorico Pizza-generacije, za katero družina zлага škatle, pobudo prevzame ona. V prizoru, ko Ki Taek doma drema, Chung Sook plete kuhinjsko gobo; prikazana je kot lik, ki produktivno dela tudi v času odmora. Upodobljena je kot stereotipni lik korejske družbe – »*ajumma*« (ženska srednjih let): je predebela, praktična, brez sramu in razcapana. *Ajumma* implicira poročeno žensko srednjih let. Z drugimi besedami, *ajumma* je izključena, ker se ne ujema s trgom; je spolno neprivlačna in posmeha vredna. Korejski množični mediji so stereotipno dojemanje *ajumme* še okrepili.

Tudi Moon Gwang je upodobljena kot lik *ajumme*. Njeno delo ni le skrb za Geun Seja, temveč tudi za Dong Ikovo družino. Moon Gwang za svojega moža skrbi kot za otroka – z mlekom ga hrani po steklenički. Ko se Geun Se povzpne v pritličje, Moon Gwang na kavču masira svojega moža. Možu služi kot gospodinja, čeprav je njeno delo že več kot štiri leta edini vir dohodka v njenem gospodinjstvu.

Čeprav Chung Sook in Moon Gwang preživljata svoji družini, sta upodobljeni kot monotoni osebnosti, kot tipični *ajummi*. Nasprotno pa Yeon Kyo ponazarja netipično *ajummo*, čeprav je tudi ona poročena – vzrok posmeha je njena naivnost.

Yeon Kyojina vloga je upravljanje in vzdrževanje doma, zaposlovanje hišnih pomočnic, šoferjev in tutoric_jev ter načrtovanje družinskih zadev, kot so rojstnodnevne zabave in počitnice. Vloga matere, ki jo igra, je tipična postmodernizirana ženstvena vloga. Nov model gospodarice temelji na profesionalnem, v znanje usmerjenem in dobro organiziranem gospodinjstvu v sferi doma. Nadalje, kapitalistična materinska pozicija skuša reproducirati in ohranjati družbeni razred z intenzivnimi naložbami v izobraževanje otrok. Vloga matere je torej protislovna, ker svoj uspeh enači z uspehom moža in otrok (Jang, 2017: 262–263). Ko Dong Ik v svojem avtu najde žensko spodnje perilo, se mu Yeon Kyo opraviči, da je najela šoferja Yoona. Tudi ko

odpusti Moon Gwang, Ki Taeka prosi, naj Dong Iku ne pove o razlogu za njeno odpoved. Odnos med Yeon Kyo in Dong Ikom je torej podoben odnosu med zaposleno in delodajalcem, tj. hierarhičnemu odnosu.

Z drugimi besedami, Yeon Kyo možu zagotavlja popolno domače okolje, od njega pa prejema denar za življenjske stroške. Viviana Zelizer trdi, da od takrat, »ko gospodinjstva prično delovati, prenos in nadzor premoženja nanje, od njih ali med njimi neizogibno vplivata na strukturo in pomen odnosov med člani gospodinjstva«; pogosto sprožata boj za strukturo in pomen (Zelizer, 2005: 225). Dong Ik je v družini zadolžen za finance; je znan in uspešen poslovnež in »glava« družine. Ko gre za ekonomski prispevek, se struktura družinskih članov spremeni. Medtem pa ta hierarhija ne velja v revnih družinah. Kljub temu, da sta Chung Sook in Moon Gwang hraniteljici svojih družin, v njiju še vedno prevladujeta Ki Taek in Geun Se. Skratka, finančni prispevek h gospodinjstvu vpliva na družinsko strukturo, a položaj moških ne glede na finančno sposobnost v družini ostaja stabilen.

Kot že omenjeno, tako kot Dong Ik tudi Yeon Kyo utrjuje razlikovanje med delodajalcem in zaposlenim. Vendar pa ta klasizem utrjuje skozi svojo nezavedno navado. Prekomerno uporablja angleške besede, njen govor, ton, vedenje in uporaba angleških besed pa odražajo prefinjenost višjega razreda. Tudi njena najljubša hrana, instant rezanci, a pomešani z modno korejsko govedino, simbolizira pretvarjanje, ki ohranja to razlikovanje. Yeon Kyo živi v oblakih – je bogata in lepa, a naivna in lahkoverna. Tudi če razmišljamo o nujnosti takšnih likov za kinematografsko zgodbo, je Yeon Kyo s svojo neumnostjo in naivnostjo v primerjavi z drugimi liki vnesla neuravnoteženost. Njena neumnost je vzrok za vse družinske težave, kinematografskemu občinstvu pa zagotavlja podlago za upravičevanje mizoginije. Tovrsten prikaz, ki omogoča mizoginijo do mladega, lepega in celo premožnega ženskega lika, je v igran, filmih in knjigah pogost.

Da Hye in Ki Jung

Ko Min Ki Wooju predlaga, da namesto njega zasebno poučuje Da Hye, ga hkrati prosi, naj v času, ko bo sam na študentski izmenjavi v tujini, Da Hye obvaruje pred moškimi – kar pomeni, naj vsakomur, ki bi se morebiti želel polastiti njegove lastnine, to prepreči. Ženska figura Da Hye znotraj njunega zaveznitva nastopa kot potencialna lastnina. Min jo namerava prositi, naj postane njegovo dekle, ko se bo vpisala na univerzo; najstnica se v razmerje med odraslima moškima vpisuje kot spolni predmet potencialnih ljubimcev, ne glede na zakon o zaščiti otrok.

Še več, figura Da Hye je tudi predmet Ki Woojeve ljubezni. Ta tihi dogovor o spolno objektivirani najstnici je na korejski kulturni sceni viden ne samo

v filmih, temveč tudi v industriji K-popa. Ta od najstnic zahteva skopo oblačenje in izzivalen ples. Njihova telesa so območja, ki jih je mogoče onečastiti; zaslužijo si obsojanje in vsakdo se jih lahko dotika, kot da so javne dobrine. V zvezi s tem se Ki Woo že prvi dan zasebnega poučevanja brez potrebe dotakne Da Hyejine roke; Ki Woo, najet kot zasebni učitelj, lahko onečasti Da Hyejino telo, telo svoje delodajalke. Takšno spolno hierarhijo lahko opazimo tudi med Yeon Kyo in Ki Taekom. Preden odpusti Moon Gwang, Yeon Kyo prosi Ki Taeka, naj njenemu možu ne omenja Moon Gwangine bolezni. V tem prizoru ji Ki Taek v znak zaveznitva poda roko. Ko ta okleva, ji jo Ki Taek zagradi in stisne. Ne čaka na Yeon Kyo, temveč brez njenega soglasja vdre v njeno telo. Oba prizora simbolizirata, da je v Koreji moč spola naddoločena družbeni moči.

Ki Jung je najambicioznejši in najinteligentnejši lik revnejše družine. Po prvi zasebni lekciji z Da Songom zahteva, da se z Yeon Kyo pogovarjata sami, medtem ko celo Yeon Kyo vztraja, da je Moon Gwang skorajda članica njihove družine in zato lahko prisostvuje pogovoru o izobraževalnem načrtu za sina. V tem prizoru poteka boj za moč med Ki Jung in Moon Gwang. Ki Jung nakazuje, da je na višjem in pomembnejšem položaju kot Moon Gwang.

Ki Jung s tovrstno igro moči z Yeon Kyo nadaljuje tudi z uporabo neformalnega/priložnostnega jezika – ko se pretvarja, da je strokovnjakinja za umetnost, je Ki Jung na višjem položaju kot njena delodajalka. Pomembna lastnost korejščine je način uporabe formalnega in neformalnega govora. Vse od njenega prvega srečanja Ki Jung z Yeon Kyo pogosto govori neformalno. To nakazuje, da prodira v Yeon Kyojino družino – ne postane le učiteljica umetnosti, temveč z Yeon Kyo vzpostavi tudi intimni odnos; dovoljeno ji je prestopiti Yeon Kyojino osebno mejo.

Med drugim si izmisli analizo Da Songovih risb in Yeon Kyo prepriča v nujnost terapije njegove travme. Po besedah Illouzove čustvena polja razgali-jo identiteto, čustva pa postanejo orodje družbene klasifikacije. Poleg tega obstajajo nove hierarhije čustvenega blagostanja (Illouze, 2010: 92). Danes ni več sramotno razkrivati osebnih zadev in slabosti; še več, ustvarjanje epa o premagovanju slabosti in pomanjkljivosti je postalo problematično. Vendarle pa lahko zgodbo o uspehu pišejo tisti razredi, ki si lahko kupijo dobro psihološko počutje. Zato Ki Jung zviša postavko za lekcije umetnosti, ki vključujejo terapijo. Prav tako ji je Yeon Kyo pripravljena plačati več kot Ki Wooju. Ko namreč iz denarnice vzame znesek za šolnino, da bi plačala Ki Wooju, pospravi nekaj bankovcev nazaj.

V kinematografskih zgodbah in filmskih scenarijih se smrt ženskega lika pogosto uporablja za dramatičen obrat in kot povod za poveličevanje mo-

ških figur. Smrt Ki Jung za Ki Taekovo družino pomeni brezup, ker je najambicioznejša in najbolj realistična protagonistka filma *Parazit*. Toda njena smrt ponazarja frustracije Ki Taekove družine in služi kot zaključek filmske zgodbe. Smrt pomembnega ženskega lika torej služi kot nezavedno odriavanje žensk, ki jim preprečuje, da bi v korejski družbi izstopale ter nastopile kot ženski liki; takšen tip zgodbe krepi mizoginijo in stereotipe.

Sklep

Film *Parazit* je prejel številne mednarodne nagrade ne samo v Aziji, temveč tudi v Evropi in Združenih državah Amerike. Ta redok pojav v svetovni zgodovini filmskih nagrad razkriva mešanico zahodnjaške nečimrnosti in neprepoznavanja problematike družbenega spola v Aziji. *Parazit* k pripovedi pristopa z moške perspektive v korejski heteronormativni družini in pomeni ekonomsko polarizacijo. Ta povsem moškosrediščna zgodba ženske like celovito instrumentalizira. Številni mednarodni mediji so pisali, da *Parazit* ne izriše le podobe korejske družbe, temveč tudi širšo neenako družbeno strukturo v svetovnem kapitalizmu. Tudi v smislu produkcije film *Parazit* pomeni ekonomsko polarizacijo, saj ga je finančno podprla produkcijska hiša CJ Entertainment, hčerinsko podjetje konglomerata CJ Group.

Naložba v film in njegova distribucija ter uveljavljenost korejskega režiserja Bonga Joon-Hoja so vplivale na nagrade filma *Parazit* na mednarodnih filmskih festivalih. Vendar pa ni bilo izpostavljeno, da *Parazit* reproducira zastarele družbenospolne vloge in namerno spolno diskriminacijo. Ta globalni fenomen *Parazita* je povezan s prevlado belskosti v kinematografskih krogih in pomanjkanjem znanja o drugih kulturah, ki proizvajajo skrivnostne fantazije, kot so eksotizacija, izkrivljanje kulture in družbe ter izgubljanje kritičnega vpogleda v ključna vprašanja. Spoštovanje različnih kultur in kolektivna apatija do diskriminacije in nasilja se razlikujeta; prvo priznava raznolikost, druga pa zadeva občutek kulturne superiornosti, ki razkriva globok prezir do različnih kultur.

Zahodne evalvacije filma preprečujejo postopek demontaže prevlade moških na južnokorejskem filmskem trgu. Filmske naložbe in distribucija se namreč nagibajo k filmskim scenarijem, ki so podobni nagrajenim filmom. Ta težnja ima na trgu kapitala predvidljiv učinek.

Prevod iz angleščine: Jovita Pristovšek.

Redakcija prevoda: Marina Gržinić, Tjaša Kancler in Jovita Pristovšek.

Literatura

- Arendt, Hannah (1998): *The Human Condition*. London: The University of Chicago Press.
- Bong, Joon-Ho (režija) (2019): *Parazit*. Seoul: Barunson E&A.
- Bourdieu, Pierre (1984): *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Horkheimer, Max in Theodor W. Adorno (2002): *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford: Stanford University Press.
- Horkheimer, Max in Theodor W. Adorno (2002): *Dialektika razsvetljenstva: filozofski fragmenti*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Illouze, Eva (2007): *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- Illouze, Eva (2010): *Hladne intimnosti: oblikovanje čustvenega kapitalizma*. Ljubljana: Založba Krtina.
- IMDb – *Parazit*. Dostopno na: <https://www.imdb.com/title/tt6751668/> (2. december 2020).
- Jang, Mi Hye (2017): *Seventy Years of Women, Family and Social Change in Korea* [v korejščini]. Gyeonggi-do: The Academy of Korean Studies Press.
- Joongang Ilbo (2008): Something to Check before You Yoin Your Child a Youth Organization [v korejščini]. *JoongAng Ilbo*, 19. avgust 2020.
- Mies, Maria (2014): *Patriarchy and Accumulation on a World Scale: Women in the International Division of Labour*. London: Zed Books Ltd.
- Park, Eun-Jee (2014): Forced from Jobs, Retirees Enter a Game of Chicken [v korejščini]. *Korea Joongang Daily*, 17. oktober.
- Van Rijn, Helma, Yoonnyong Bahk, Pieter Jan Stappers in Kun-Pyo Lee (2006): Three Factors for Contextmapping in East Asia: Trust, Control and Nunchi. *CoDesign* 2(3): 157–177.
- Zelizer, Viviana (2005): *The Purchase of Intimacy*. New Jersey: Princeton University Press.