

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Jeden hostitel nestačí:
Neoformalistická analýza filmu *Parazit*
(2019)**

Filip Faja

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Filmová, televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Jeden hostitel nestačí: Neoformalistická analýza filmu Parazit (2019)* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou poděkoval Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za jeho cenné rady, trpělivost a rychlou zpětnou vazbu při vedení mé bakalářské práce. Rovněž děkuji za vstřícnost a pomoc při získání potřebných informací a podkladů.

OBSAH

ÚVOD.....	6
1. STRUKTURA A CÍLE PRÁCE	9
2. VYHODNOCENÍ PRAMENŮ A LITERATURY	10
2.1. Metodologická literatura	10
2.2. Předmětná literatura	11
2.3. Kontextová literatura	13
3. METODOLOGIE	15
3.1. Neoformalismus	15
3.2. Ozvláštnění a dominanta.....	16
3.3. Význam a prostředky	17
3.4. Divák a percepce uměleckého díla.....	18
3.5. Fabule, syžet, vyprávění a čtyři módy narace.....	19
3.6. Žánr v neoformalistické teorii.....	22
3.7. Aplikace neoformalismu	23
4. SPOLEČENSKO-KULTURNÍ KONTEXT DÍLA.....	24
4.1. Nový korejský film, komerční autoři a Generace 386	24
4.2. Kluzká struktura v kontextu jihokorejské kinematografie	27
5. NARATIVNÍ ANALÝZA.....	29
5.1. Děj a segmentace syžetu	29
5.2. Expozice syžetu	35
5.3. Vývoj syžetu	37
5.4. Klimax a závěr	41
5.5. Vlastnosti narace.....	43
5.5.1. Komunikativnost	44
5.5.2. Rozsah informací.....	45
5.5.3. Hloubka informací.....	47
5.6. Shrnutí.....	49
6. STYLOVÁ ANALÝZA	51
6.1. Mizanscéna	51
6.1.1. Prostředí.....	51
6.1.2. Kostýmy a masky	56
6.1.3. Osvětlení.....	59
6.2. Kamera.....	64
6.2.1. Rámování.....	64
6.2.2. Pohyb kamery	67

6.3. Střih.....	69
6.4. Zvuk.....	73
6.4.1. Ruchy.....	73
6.4.2. Hudba.....	75
6.4.3. Dialogy	77
6.5. Shrnutí.....	78
ZÁVĚR	80
SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY	84

ÚVOD

V bakalářské práci na následujících desítkách stran demonstruji výsledky svého zkoumání a analytické reflexe snímku *Parazit* (2019)¹ jihokorejského režiséra Pong Čun-hoa.² Film měl slavnostní premiéru 21. května 2019 na festivalu v Cannes a jedná se o režisérův sedmý celovečerní snímek.³ V České republice distribuci zajišťuje společnost Aerofilms, která divákům film představila v premiéře 3. října 2019.⁴ Příběh vychází z Pongovy zkušenosti z mládí, kdy v bohaté rodině na základě slovního doporučení zastával pozici lektora. Zkušenost jej zaujala myšlenkou, co by se stalo, kdyby do rodiny postupně nechal proniknout všechny své přátele.⁵ Taktéž tragický klimax filmu vzešel ze skutečné události dvou francouzských služebných, vykořisťovaných a týraných sester Papinových, které v roce 1933 zavraždily manželku a dceru svého zaměstnavatele. Oproti filmovému zpracování byl čin násilnější a krvavější.⁶ Do scénáře Pong námět zpracoval s Han Jin-Wonem, jedná se o jejich první spolupráci na celovečerním filmu. Zatímco v preprodukční fázi vzniklo nové tvůrčí duo, do role jednoho z protagonistů byl obsazen Song Kang-ho, který ve stejné pozici vystupoval již v Pongových filmech *Ledová archa* (2013), *Mutant* (2006) a debutu *Pečeť vraha* (2003).

Na rozdíl od dřívějšího snímku *Okja*, který v Cannes soutěžil o hlavní cenu, *Parazit* na 72. ročníku festivalu uspěl a jako první jihokorejský snímek si odnesl ocenění Zlatá palma.⁷ Film následně zaznamenal úspěch na světových festivalech

¹ *Parazit* [Gisaengchung] [film]. Režie: PONG, Čun-ho. Jižní Korea, 2019. [Blu-ray]. Curzon Artificial Eye, červen 2020.

² V práci zmiňuji východoasijská jména dle pravidel českého zápisu. Jména osob v této podobě začínají jménem rodinným (příjmení / Pong), po kterém následuje jméno osobní (jméno / Čun-ho). Více: BARTUŠEK, Josef, VÁHALA, František. Jak v češtině zacházet se jmény z východoasijských jazyků. In: *Naše řeč* [online] [cit. 29. 01. 2021]. Dostupné z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4697>.

³ Filmografie začíná celovečerním debutem *Pes, který štěká, nekouše* (2000), následuje *Pečeť vraha*, dále *Mutant*, *Matka* (2009), *Ledová archa* a *Okja* (2017).

⁴ Společnost vlastní práva na film do února roku 2029. *Parazit*. In: *Aerofilms* [online] [cit. 03. 10. 2020]. Dostupné z: <https://www.aerofilms.cz/parazit/>.

⁵ SIMS, David. How Bong Joon Ho Invented the Weird World of Parasite. In: *The Atlantic* [online] 15. 10. 2019 [cit. 30. 12. 2020]. Dostupné z: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2019/10/bong-joon-ho-parasite-interview/600007/>.

⁶ Sestry se ke zločinu přiznaly a popsaly průběh brutální vraždy. Šok z chladnokrevného činu doprovázely názory označující vraždu za následek traumat z dětství a třídních rozdílů. Více: SHERIDAN, Peter. Parasite: Real-life 'orgy of blood' murders that inspired brutal Oscar winner. In: *Mirror* [online] 22. 02. 2020 [cit. 30. 12. 2020]. Dostupné z: <https://www.mirror.co.uk/news/world-news/parasite-real-life-orgy-blood-21554419>.

⁷ PULVER, Andrew. Bong Joon-ho's Parasite wins Palme d'Or at Cannes film festival. In: *The Guardian* [online]. 25. 05. 2019 [cit. 03. 10. 2020]. Dostupné z:

a byl oceněn více než dvěstěkrát, pro příklad lze uvést zisk cen na AACTA International Awards v Austrálii, Bodil Awards v Dánsku či British Independent Film Awards ve Velké Británii.⁸ Nesmím opomenout ani úspěch z USA a uznání ze stran členů tamější Akademie, kteří snímek na 92. ročníku Oscarů čtyřikrát ocenili – cenu získal Pong jako Nejlepší režisér a *Parazit* v kategoriích Nejlepší zahraniční film, Originální scénář a Nejlepší film.⁹

Docenění snímku přišlo i z řad diváků. Hodnocení na tuzemském portálu ČSFD vykazuje 84 %, ¹⁰ zatímco na zahraničních serverech IMDb film vlastní 8,6 hvězdiček z deseti¹¹ a na Rotten Tomatoes v divácké sekci 90 %.¹² Ohlasy kritiků dokládá server Metacritic na základě 52 recenzí hodnocením 96 ze sta, u diváků 8,9 z 10, čímž si získal označení jako 12. nejdiskutovanější, 48. nejvíce sdílený a nejlepší film roku 2019.¹³ Dnes lze *Parazita* zhlédnout po zakoupení na VOD platformách, jako je tuzemský Aerovod nebo například zahraniční Amazon Prime Video a na DVD či Blu-ray.

Získanými úspěchy ale popularita nekončí. Na 49. ročníku Mezinárodního filmového festivalu v Rotterdamu proběhla světová premiéra černobílé režisérské verze filmu. Podle Ponga umožňuje více se zaměřit na třídní rozdíly, postavy a jejich vývoj,¹⁴ přičemž uvedením zopakoval stejný postup jako u *Matky*.¹⁵ Exkluzivitu

<https://www.theguardian.com/film/2019/may/25/bong-joon-hos-parasite-wins-palme-dor-at-cannes-film-festival>.

⁸ Gisaengchung Awards. In: *IMDb* [online] [cit. 03. 10. 2020]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt6751668/awards?ref_=tt_awd.

⁹ COYLE, Jake. Making Oscar history, 'Parasite' wins best picture. In: *ABC News* [online]. 10. 02. 2020 [cit. 03. 10. 2020]. Dostupné z: <https://abcnews.go.com/Entertainment/wireStory/rain-soaked-oscar-parasite-hopes-upset-1917-68866999>.

¹⁰ Stav ke dni 21. 10. 2020. Parazit. In: *ČSFD* [online] [cit. 21. 10. 2020]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/505790-parazit/komentare/>.

¹¹ Stav ke dni 21. 10. 2020. Gisaengchung. In: *IMDb* [online] [cit. 21. 10. 2020]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt6751668/?ref_=nv_sr_srsq_0.

¹² Stav ke dni 21. 10. 2020. Parasite. In: *Rotten Tomatoes* [online] [cit. 21. 10. 2020]. Dostupné z: https://www.rottentomatoes.com/m/parasite_2019.

¹³ Stav ke dni 01. 01. 2021. Parasite. In: *Metacritic* [online] [cit. 01. 01. 2021]. Dostupné z: <https://www.metacritic.com/movie/parasite>.

¹⁴ Černobílá verze vznikla před tou barevnou. RITMAN, Alex. Bong Joon Ho Talks Genesis of New Black-and-White 'Parasite' Cut. In: *The Hollywood Reporter* [online]. 30. 01. 2020 [cit. 03. 10. 2020]. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/news/bong-joon-ho-black-white-parasite-cut-1274862>.

¹⁵ *Matka* byla v černobílé verzi představena roku 2013, téměř čtyři roky od její premiéry. JAGERNAUTH, Kevin. Bong Joon-Ho Unveiling Black & White Version Of 'Mother' At Mar Del Plata Film Festival. In: *IndieWire* [online]. 19. 12. 2013 [cit. 04. 10. 2020]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2013/11/bong-joon-ho-unveiling-black-white-version-of-mother-at-mar-del-plata-film-festival-91501/>.

v českém kontextu podpořila i distribuce do vybraných kin,¹⁶ o které distributor referoval ve smyslu jednorázových projekcí v únoru a březnu 2020.¹⁷

Záhy se objevila i zpráva, že se podle Oscary oceněného snímku připravuje televizní pořad v produkci americké stanice HBO. Adaptace vzniká ve spolupráci s Adamem McKayem a bude rozšiřovat originální příběh filmového zpracování o další dějové linky postav. Pong se nechal slyšet, že se jedná o náměty, pro které ve filmu nezbylo místo a má je připravené k rozpracování.¹⁸ V době vzniku této práce ale nejsou k dispozici bližší informace a zůstává otázkou, co oscarový režisér v televizním médiu divákům představí.

Všechny tyto skutečnosti přispěly k rozhodnutí si snímek vybrat za předmět bakalářské práce a pochopit, v čem spočívá specifičnost *Parazita* a jaká tvůrčí řešení Pong použil a aplikoval do díla. Touhu si jej zvolit k analýze podpořilo i přijetí veřejnosti, jelikož se říká, že oceněním Akademií jako první ne-anglický film mění historii Oscarů.¹⁹

¹⁶ Černobílá verze není k datu 31. 10. 2020 dostupná. Zhlédnout lze pouze *Parazita* (barevná verze) a *Ledovou archu*. Bong Joon-ho. In: *Aerovod* [online] [cit. 31. 10. 2020]. Dostupné z: <https://aerovod.cz/vyhledavani?q=Bong%20Joon-ho>.

¹⁷ Nejvíce možností zhlédnout černobílou verzi bylo v Praze (kina Bio Oko, Světozor, Aero a Dlabáčov), v Brně (kina Scala a Art). Poté například v Uherském Hradišti (kino Hvězda) či Chomutově (kino Svět). Černobílý Parazit od února ve vybraných kinech. In: *Aerofilms* [online]. 16. 01. 2020 [cit. 03. 10. 2020]. Dostupné z: <https://www.aerofilms.cz/magazin/cernobily-parazit-od-unora-ve-vybranych-kinech/>.

¹⁸ RUIZ, Michelle. Everything We Know About the Parasite HBO Series. In: *Vogue* [online]. 10. 02. 2020 [cit. 03. 10. 2020]. Dostupné z: <https://www.vogue.com/article/parasite-tv-show-hbo-news-cast-date-trailer>.

¹⁹ COYLE, cit. 9.

1. STRUKTURA A CÍLE PRÁCE

Z výše zmíněných důvodů snímek podrobím komplexní neformalistické analýze. V Úvodu jsem představil základní informace o filmu, v další části práce vyhodnotím literaturu metodologickou, předmětnou a kontextovou. Předmětná literatura nabídne reflexe v kritikách a článcích vztahujících se k *Parazitovi*, jež považuji za reprezentativní k zohlednění. Následující kapitola představí metodologický přístup neoformalismu. Zasazení do kontextu korejské kinematografie²⁰ poskytne přehled a pochopení zvolené metodologie, což doplním částí o práci se žánry, ke kterým bude v práci přihlédnuto, jelikož se podílejí na výstavbě narativu i stylu.

V druhém segmentu se věnuji narativní analýze, kde se na základě publikace *Narration in the Fiction Film*²¹ Davida Bordwella, doplněné o *Umění filmu*²² Davida Bordwella a Kristin Thompsonové zaměřím na práci s narativem. Mým cílem je potvrdit tezi, že s inspiračními vzory režiséra²³ dochází k aplikaci konvenčních narativních postupů, jako je vysoká míra komunikativnosti, nastolení základních otázek v expozici a jejich zodpovězení v závěru. Věřím, že zmíněné postupy mi umožňují snímek zařadit do klasického módu narace. Segmentace syžetu poskytne data pro podpoření teze, že kromě představy v závěru se upřednostňuje lineární způsob vyprávění a s přehledně organizovaným syžetem je fabule jednoduchá na rekonstrukci.

Poslední část vyčleňuji analýze stylu. Na základě knihy *Umění filmu* rozdělím podkapitoly podle složek uměleckého díla, a postupně se zaměřím na konstrukci mizanscény, práci s kamerou, střihem a zvukem. V pracovní hypotéze věřím, že kamera stojí podřízeně narativu a jakožto parametrický prvek jej občas doplňuje. S tím souvisí i mísení žánrů, které styl podporuje a uplatněním konvenčních postupů ozvláštňuje vyznění filmu.

Cílem je na základě zvolených postupů podrobit naraci i styl analýze a určit nejen ozvláštňující postupy, ale i dominantu snímku. Sekundární výzkumné teze se budou zabývat konvenčností v rámci stylu a doplňující funkcí kamery ve stylové složce.

²⁰ Pro přehlednost v textu užívám termín „korejský“, pro nějž platí, že označuje pouze jihokorejský film *Parazit*, tamější národnost tvůrce a kontext tvorby Jižní Koreje. Korejské názvy budu pro lepší čitelnost uvádět v transkripci do latinky bez korejského znakového zápisu.

²¹ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 978-0299101749.

²² BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN: 978-80-7331-217-6.

²³ Jedná se o vzory vycházející z tvorby klasického Hollywoodu. Více: Memories of... Nostalgia. In: *Sight & Sound*, vol 30., no. 3. 2020, s. 30. ISSN 0037-4806.

2. VYHODNOCENÍ PRAMENŮ A LITERATURY

Dřív než přistoupím k teoretické části, vyhodnotím v druhé kapitole užitou literaturu. Pro přehlednost podkapitoly kategorizuji podle jejich vztahu k analyzovanému snímku. V metodologické literatuře sumarizuji texty pojednávající o metodě analýzy, zatímco do předmětné řadím publikace a reflexe věnující se *Parazitovi*. Kontextová část obsahuje použité tituly vyrovnávající se s korejskou kinematografií a žánry.

Za základní pramen zkoumání volím barevnou verzi filmu, jelikož se jedná o variantu oceněnou nejen Akademií, ale i na ostatních festivalech. Černobílé vydání bylo z práce vyřazeno, a nebude na něj brán ohled. Cítím potřebu vyjasnit, že byť by se hodilo ke komparaci či zohlednění, vyžadovalo by vlastní metodologii a samostatnou analýzu. Tuto práci odsouvám stranou a přenechávám ji ostatním badatelům, kteří mohou mé poznatky z barevné varianty využít při vlastní analýze exkluzivnější režisérské verze.

2.1. Metodologická literatura

Základním spisem představujícím neoformalismus je studie Kristin Thompsonové „Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod“,²⁴ ve které autorka přístup označuje jako otevřenou metodu zohledňující dílo i jeho kontext. Odmítá komunikační model, v němž médium pouze zprostředkovává informace příjemci, a diváka při sledování filmů považuje za aktivního. Thompsonová dále pojmenovává základní mechanismy uměleckého díla, určuje různé typy významů či prostředků s cílem nalézt ozvláštnění a dominantu, jejichž identifikace je pro analýzu primární. Pro potřeby práce přístup doplňuji o *Umění filmu* Kristin Thompsonové a Davida Bordwella, které přibližuje konstrukci filmu a poskytuje metodologii pro analýzu žánru. Kapitoly věnující se narativu a stylistickým postupům budou vzorem pro strukturu analytické části.

Narativní analýzu sice nabízí i *Umění filmu*, dle potřeby bude využita i zdrojová publikace *Narration in the Fiction Film* Davida Bordwella, v níž se věnuje zkoumání fabule, syžetu a komunikativnosti. Stanovuje čtyři módy narace: klasickou, uměleckou, historicko-materialistickou a parametrickou, jejichž zohlednění pomůže vyhodnotit práci s narativem a stylem. Za nejpřednější výhody neoformalistického přístupu a doprovodných textů považuji možnost zkoumat jednotlivé části díla

²⁴ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. In: *Illuminace*, vol. 10, č. 1. 1998, s. 5–36. ISSN 0862-397X.

vedoucí k jeho pochopení a zohledňovat teoretikův zájem si snímek vybrat k analýze. Publikace *Rozbor filmu*²⁵ Radomíra R. Kokeše je v práci využita pouze okrajově, jelikož z ní čerpám primárně kvůli radám při strukturaci práce a podnětům, na co se v analýze zaměřit a začlenit při vyhodnocení.

2.2. Předmětná literatura

Za nejhodnotnější předmětnou literaturu považuji publikaci Nam Leeové z roku 2020 *The Films of Bong Joon Ho*.²⁶ Datem vydání nabízí náhled na Pongovu dosavadní filmografii včetně samostatné kapitoly věnované *Parazitovi*. V historicko-sociálním přístupu autorka na filmy nahlíží jako na odrazy společenské neoliberální kultury ovlivňující výběr témat a prostředků. Přístup je ale zatížením kontextem pro mou práci nevhodný i přesto, že jej neoformalismus zohledňuje, ale nepovažuje za důvod vzniku díla. Autorka nicméně pojmenovává režisérovy inspirační zdroje, shrnuje tvůrčí postupy a projevy globálnosti v narativu i stylu, což v textu využiji.

Jung Ji-youn v knize *Bong Joon-ho*²⁷ naopak při analýze filmů kontext za metodologické východisko nepovažuje. Pojmenovává narativní postupy a koncept motivu záměny, třídí základní tematické klastry pramenící z kolektivní paměti Korejců a věnuje prostor mísení žánrů. Druhá polovina knihy, kde se nachází interview s režisérem, nabízí náhled na jeho tři celovečerní filmy. Publikace je dnes rokem vydání zastaralá a zahrnuje pro práci nerelevantní snímky *Pes, který štěká, nekouše*, *Pečeť vraha* a *Mutant*. Paradoxně jsou ale obecné teze stále platné a budou dle potřeby zohledněny v analytické části.

Obě publikace jsou komplexním zájmem o Ponga jedny z mála. Mnohem častěji se texty režisérem zabývají v tematické literatuře či příspěvcích. Příkladem může být kniha Pavla Sladkého *Film jsou tajné dveře do reality*²⁸ nabízející kapitolu s krátkými reflexemi všech celovečerních Pongových snímků. Výhodou příspěvku je aktuálnost, zatímco interview z roku 2019 reflektuje autorův náhled na dílo a umožňuje jej komparovat s rozhovorem u Jungové.

²⁵ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN: 978-80-210-7756-0.

²⁶ LEE, Nam. *The Films of Bong Joon Ho*. New Jersey: Rutgers University Press, 2020. ISBN: 978-19-788-1890-3.

²⁷ JUNG, Ji-youn. *Bong Joon-ho*. Soul: Seoul Selection, 2008. ISBN: 978-89-91913-53-0.

²⁸ SLADKÝ, Pavel. *Film jsou tajné dveře do reality: 10 zásadních režisérů a režisérů současnosti – portréty a rozhovory*. Praha: Euromedia Group, 2020. ISBN: 978-80-242-6959-7.

Obdobně k režisérovi přistupuje článek „Bong Joon-ho: Syntéza autorské invence a principů globálního trhu“ Janise Prášila v tematickém dílu čtvrtletníku *Film a doba* o korejské kinematografii. Prášil *Ledovou archu s Okjou* považuje za ustavující díla měnící Pongovo oslovení mezinárodního publika globálními i univerzálními tématy a zároveň i ryze korejskými motivy. Napříč filmy definuje opakující se rozostření hranic mezi dobrem a zlem, případně boj jedince proti společnosti. Poukazuje na nutnost všimnout si obsazení herců i výběr prostorů, mnohdy odrážející jednání či mentální stavy postav. Diváky si film získává narušením očekávání i kombinací autorského přístupu, komerční úspěšnosti a volbou globálních témat.²⁹

V českém akademickém prostředí od uvedení filmu do kin prozatím nevznikla práce, jež by pojednávala pouze o *Parazitovi* či nabízela jeho komplexní analýzu. Úspěchy v Cannes a na Oscarech ale zvýšily zájem o film ve formě recenzí a publicistických článků v digitálních i tištěných periodicích. Třeba Trevor Johnston v britském magazínu *Sight & Sound* přirovnává snímek k mikrokosmu kapitalistické korejské společnosti. Ptá se, kdo je skutečným parazitem, zda bohatí spoléhající na pracovitě zaměstnance, nebo protagonisté přizívající se u majetných. Je si vědom kombinace žánrů a film dělí na dvě poloviny: v první části dochází k satirickým momentům a expozici domu, druhá zdůrazňuje společenské rozdíly a narušuje diváckou pozici. Třídními odlišnostmi jej srovnává s jihokorejským snímkem Lee Chang-donga *Vzplanutí* (2018). Oba označuje za kanonické filmy světové kinematografie.³⁰

Jessica Kiang v květnu 2019 v online recenzi pro server *Variety* naopak podobnost *Parazita* s chudou rodinou, v níž otec vyzdvihuje sebemenší úspěchy dětí, spatřuje s japonským filmem Hirokazu Kore'eda *Zloději* (2018), vítězem Zlaté palmy v roce 2018. Pozoruje postupnou proměnu narativu k vážnosti, a i když si je vědoma rozkolu mezi rodinami, připomíná, že skutečným protivníkem není ani jedna z nich, nýbrž samotný systém. „Sněž bohaté za každou cenu, naplň svůj žaludek, ale brzy budeš znova hladový a pořád chudý.“³¹

O *Parazita* jevila zájem i tuzemská kritika. Jiří Flígl v kritice „Čím je člověk v systému“ pro *Cinepur* obdobně jako zahraniční příspěvky upozorňuje na Pongův

²⁹ PRÁŠIL, Janis. Bong Joon-ho: Syntéza autorské invence a principů globálního trhu. In: *Film a doba*, vol. 64., no. 3. 2018, 26–31. ISSN: 0015-1068.

³⁰ JOHNSTON, Trevor. Parasite. In: *Sight & Sound*, vol. 30, no. 3. 2020, s. 58. ISSN 0037-4806.

³¹ KIANG, Jessica. Film Review: 'Parasite'. In: *Variety* [online]. 21. 05. 2019 [cit. 30. 01. 2021]. Dostupné z: <https://variety.com/2019/film/markets-festivals/parasite-review-1203221435/>.

vybalancovaný příběh reflektující třídní společnosti a jejich vzájemné využívání. Vyzdvihuje komplexnost postav, představování problémů v divácky líbivé podobě a volbu stylových postupů. Snímek potvrzuje, že invence a konvence mohou koexistovat.³²

Již zmíněný Prášil v kritice ve *Filmu a době* připomíná, že by se na *Parazita* nemělo hledět výhradně jako na černohumorné sociální drama. Kombinací žánrů Pong stylizuje svět a společenské téma používá pro hravý narativ, styl a alegorii. Prášil film zasazuje do širšího kontextu a vyprávěním, neustále představujícím nové informace, jej přirovnává ke *Komorné* (2016) Park Chan-wooka. Naopak volbou témat ho řadí vedle *Borgmana* (2013) Alexe van Warmerdama, případně Yorga Lanthima a jeho *Špičák* (2009). Všimá si, jak prostor definuje třídní vrstvy a že skrytými příběhy dům bohatých plní funkci narativního bludiště. Pozitivně hodnotí herecké obsazení Parkových, jež narušilo dichotomii dobra a zla. Snímek je pro něj obrazem skryté reality vytvářející dojem svobody a neproniknutelnosti obou světů.³³

Předmětná literatura nabízí obecný náhled na Pongovu tvorbu, což zužitkují v kontextu korejské kinematografie a analytické části. I když kritické reflexe dokládají, že příspěvky neposkytují podrobnější analýzu, jsou pro práci hodnotnými zdroji. Dotýkají se konkrétních témat žánru, užití prostorů a vývoje narativu, kterými se budu taktéž zabývat.

2.3. Kontextová literatura

Již bylo zmíněno, že kontext zohledňují tituly z předmětné literatury. Elementární přehled o korejské kinematografii nabízí Jungová s obecným náhledem na období. Konkrétněji o tématu pojednává Leeová s popisem klíčových novodobých událostí Koreje ovlivňujících režisérovu tvorbu. Části je věnováno pár kapitol, načež se zaměřuje na zařazení Pongových filmů do nového korejského filmu a Generace 386. Obě publikace ale nemají za cíl rekonstruovat kontext doby, proto k nim přistupují jako k sekundární literatuře vyžadující tematicky vymezenější texty.

Výhradně kontextem se zabývá kniha Darcyho Paqueta *New Korean Cinema: Breaking the Waves*,³⁴ která představuje socio-politický stav země od druhé poloviny

³² FLÍGL, Jiří. Čím je člověk v systému? In: *Cinepur*, vol. 125, no. 28. 2019, s. 28. ISSN: 1213-516X.

³³ PRÁŠIL, Janis. Kritika: Parazit. In: *Film a doba*, vol. 65., no. 3. 2019, s. 96–97. ISSN: 0015-1068.

³⁴ PAQUET, Darcy. *New Korean Cinema: Breaking the Waves*. New York: Columbia University Press, 2009. ISBN: 978-0-231-85012-4.

20. století do konce milénia. Zachycuje vývoj korejského nového filmu i dřívější korejské nové vlny a poukazuje, že oba směry sehrály důležitou roli pro aktuální stav korejské kinematografie. Nabízí přehled tvůrců, jejich stylové či tematické postupy včetně legislativy a tržního systému země. Rozsahem poskytuje adekvátní zdroj pro potřeby bakalářské práce. Kompilace publikací rekonstruuje obraz korejské tvorby a postihuje tamější společenskou situaci.

Odlišné kulturní podmínky ovlivňují i žánry. Obecně se žánrovou tvorbou zabývá Martin Šrajer ve *Filmu a době* v článku „Vítejte v Hallyuwoodu“³⁵ a s přiblížením kontextu charakterizuje jeho vliv na kinematografii. Režisérské pojetí *Parazita* ale vyžaduje vlastní teoretický koncept týkající se kombinace žánrů. Neoformalismus specifické přístupy nezohledňuje, a proto se budu v textu opírat o studii Pabla Utina „Sliding Through Genres: The Slippery Structure in South Korean Films“.³⁶ Zde postihuje mísení žánrů, výrazových prostředků a stylových postupů měnící polohy narativu a diváckého očekávání. Přístup zohledňuje i vliv na narativ a styl, čímž je pro analytickou část relevantnější. Opětovně však připomínám, že žánrová analýza není pro práci primární, a bude k ní pouze přihlédnuto.

³⁵ ŠRAJER, Martin. Vítejte v Hallyuwoodu. In: *Film a doba*, vol. 64., no. 3. 2018, s. 20–24. ISSN: 0015-1068.

³⁶ UTIN, Pablo. Sliding through genres: The Slippery Structure in South Korean films. In: *Journal of Japanese and Korean Cinema*, vol. 8., no. 1. 2016, s. 45–58. ISSN: 1756-4913.

3. METODOLOGIE

V následující kapitole představím metodologii analýzy: neoformalismus. Podkapitoly nejdříve přiblíží teorii dle textu Kristin Thompsonové, načež poskytnou základní terminologii, se kterou budu v analytické části pracovat. Závěr kapitoly nastíní přístup neoformalismu k žánrům, nehledě na jejich konvenčnost či ohýbání. Zde se obrátím k publikaci *Umění filmu* Kristin Thompsonové a Davida Bordwella.

3.1. Neoformalismus

Základní koncept teoretického přístupu neoformalismu představila Kristin Thompsonová v roce 1988 v publikaci *Breaking the Glass Armor*.³⁷ Již v úvodní kapitole, přeložené do češtiny v časopise *Illuminace* a publikované pod názvem: „Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod“, vyjadřuje touhu změnit přístup k analýzám filmů. Varuje ale, že k tomu je nutná existence určité všestrannosti a proměnlivosti. Odmítá přístupy, v nichž snímek slouží pouze pro demonstraci metody, jelikož tím odstraňují specifičnost daného díla a každého dalšího, na které budou aplikována. Thompsonová na takovou bezohlednost zanevívá a věří, že se filmy k analýzám vybírají kvůli jejich zajímavosti.³⁸

Z toho důvodu představuje neoformalistickou analýzu, jejíž výhody spatřuje v možnosti se dílům adaptovat a zohledňovat jejich individualitu. Za důležité považuje analytickovy preference vycházejí z pozorného sledování textu jako „možnost pohodlně zkoumat ty struktury a materiály, které ho [analytika] zaujaly při prvním zhlédnutí filmu i při jeho zhlédnutích následných.“³⁹ Dále připomíná, že neoformalismus nabízí způsob estetické analýzy, jež by měla být aplikovatelná na kterýkoli film, a vychází z tradic starších teorií a tezí ruských formalistů z první čtvrtiny 20. století o formě uměleckého díla.⁴⁰

Možnost reagovat na proměnlivost děl je dalším aspektem kompaktnosti a sebereflexe přístupu. Neustálé zpochybňování sebe sama doplňuje potřeby teoretika, a vede k zodpovězení základních otázek, se kterými do analýzy vstupuje. Neoformalismus proto ignoruje rozdělení na invenční snímky uplatňující nové postupy a filmy spíše schematické, vycházející z konvenčních přístupů. Naopak se

³⁷ THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor*. New Jersey: Princeton University Press, 1988. ISBN: 978-0691014531.

³⁸ THOMPSONOVÁ, cit. 24, s. 5–6.

³⁹ Tamtéž, s. 7.

⁴⁰ Tamtéž, s. 7.

snaží s každým z nich pracovat individuálně, poukázat na jeho formu, specifičnost a nabídnout nové způsoby čtení.⁴¹

3.2. Ozvláštnění a dominanta

Primární hypotézy a smazání rozdílů mezi hodnotami díla ale pro uchopení neoformalismu nestačí. V uměleckém díle je totiž nutné se obrátit do jeho struktury a identifikovat *ozvláštnění* a *dominantu*.

Ozvláštnění definoval ruský formalista Viktor Šklovskij a označil jej za hlavní aspekt v umění. Nový pohled na svět či jeho část nabízí v díle přeměnou kontextu, čímž přetvoří každodenní materiál do neobvyklé formy. Změna zapříčiní přetvoření povahy, a tím se jeví jako invenční, což vysvětluje odlišnost děl. Aplikace stejného postupu ale má omezení, protože s repeticí dochází k automatizaci a ztrátě ozvláštnění. Souvztažnost se zmíněnou různorodostí děl připomíná, že snímek nelze označit pouze za konvenční nebo invenční. Devizou uměleckého díla je všudypřítomná invence, tudíž i ten zdánlivě nejméně originální film má prostředky, kterými se může či chce odlišovat. Zde pak vyvstává důležitost celkové formy díla, v jejíž kontextu se ozvláštnění používá. Je patrné, že se bude lišit při srovnání děl, jež jej akcentují střídavě, s těmi originálními, v nichž jsou postupy záměrně zřetelnější.⁴²

Dominanta naopak plní organizační funkci s cílem vytvořit homogenní celistvost díla. Pro její identifikaci je dle Thompsonové vhodné primárně zohlednit „prostředky, které se zdají být nejzajímavější a nejdůležitější; ve vysoce originálním díle budou asi velmi neobvyklé a provokativní, zatímco v běžnějším filmu budou velmi typické a rozpoznatelné.“⁴³ Dále připomíná, že se dominanta nachází v každém filmu neohledě na jeho originalnost či konvenčnost. Důležité jsou i vazby mezi prvky: „Seznam prostředků se nerovná dominantě, ale jestliže dokážeme najít strukturu funkcí, které jsou společné všem prostředkům, můžeme předpokládat, že tato struktura tvoří dominantu nebo se k ní těsně vztahuje.“⁴⁴ Zmíněná struktura, tvořená vztahy a vzájemnými vlivy prostředků a funkcí, je indikátorem vystupujících aspektů příznačných pro daný film. Dominanta je musí na narativní, stylistické či tematické úrovni vyzdvihnout, aby podřazené a propojené prvky mohla upozadit.⁴⁵

⁴¹ THOMPSONOVÁ, cit. 24, s. 26–27.

⁴² Tamtéž, s. 11–12.

⁴³ Tamtéž, s. 35.

⁴⁴ Tamtéž, s. 35.

⁴⁵ Tamtéž, s. 35.

3.3. Význam a prostředky

Ozvláštnění doplňují i *významy*, které pomáhají pochopit dílo, a proto je Thompsonová kategorizuje do čtyř úrovní na významy *referenční*, *explicitní*, *implicitní* a *symptomatické*. První termín odkazuje ke vztahu universa filmu se světem reálným. Jejich čitelnost je mnohdy bezproblémová a divák souvztažnosti zvládá přímo pojmenovat. Explicitní význam lze označit za „hlavní myšlenku filmu“,⁴⁶ a i když se pojí s jistou mírou abstrakce, vzniká na základě zobrazeného a řečeného. Důležitost má i divácká zkušenost s uměleckými díly, jejich strukturou a reflexí reality. Prvních dvou významů si divák při sledování mnohdy všimne nejdříve, význam implicitní již vyžaduje zobrazené jevy identifikovat, interpretovat, a následně jim přiřknout sdělení dle kontextu díla. Symptomatický význam je čitelný díky znalosti kontextu a ideologie v době produkce. Může odrážet myšlenky tvůrců, či nálady a názory daného segmentu společnosti. Poslední dva termíny jsou spojeny se subjektivitou a jako interpretace analytikova-diváckova myšlení se mohou lišit.⁴⁷

Rovina významů je rozdílná, a aby je diváci dekódovali, jsou jim předkládány skrze *prostředky*. Na obecné úrovni mohou použít definici Thompsonové, jež prostředek definuje jako „jakýkoliv jednoduchý prvek či jakoukoliv strukturu, která v uměleckém díle hraje roli – pohyb kamery, rámcovou povídku, opakované slovo, kostým, téma atd.“⁴⁸ V neoformalismu jako další důležitý prvek vytváří vztahy v díle. Za aspekty prostředku lze identifikovat jejich *funkci* a *motivaci*.

Funkce prostředku slouží k pochopení díla. Není omezena počtem, a byť ji může zastávat jakýkoli aspekt, nejdůležitější je kontext. Jakmile dojde k jeho změně, ale zachování funkce prostředků, nevyhnutelně se z nich stanou *funkční ekvivalenty*. I přesto jsou prostředky spjaty s *motivací*, které divák utvoří percepce a může jejich záměr pochopit.⁴⁹ Motivace se dělí do čtyř kategorií na *kompoziční*, *realistickou*, *transtextuální* a *uměleckou*.

Motivace kompoziční se s každým dílem liší a skrze prostředky předává divákovi informace o řádu diegetického světa. Jako norma pravidel sceluje narativ a pomáhá usadit dílo do konkrétního časoprostoru. Realistická motivace se naopak obrací k divákově realitě a přímo se na ni odkazuje. Dle doby vzniku podléhá

⁴⁶ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 92.

⁴⁷ THOMPSONOVÁ, cit. 24, s. 12.

⁴⁸ Tamtéž, s. 14.

⁴⁹ Tamtéž, s. 14–15.

změním, jelikož se smýšlení o realismu postupně proměňuje. Transtextuální motivace se naopak od reality obrací k divácké znalosti. Jedná se o soubor abstraktních vědomostí a postupů ustanovených před vznikem uměleckého díla. Má podobu citací i aplikování existujících pravidel dané skupiny textů. Příkladem autorka zmiňuje žánry s ustanovenými postupy, způsoby zobrazování a ikonografií, díky čemuž je divák rychle identifikuje. Jako poslední Thompsonová uvádí motivaci uměleckou s proměnlivou mírou identifikace. Na rozdíl od předchozích kategorií, u kterých je samostatná existence nemyslitelná, může existovat pouze pro zdůraznění estetiky díla. Prostředky přispívají k celkovému estetickému tvaru formy, a utváří jeho podobu. Mohou se projevat v narativní i stylistické rovině, kdy leitmotiv, barva či hudba vyjadřuje významové sdělení.⁵⁰

Pochopení funkcí a motivací prostředků nepřichází okamžitě, a i tak lze tyto procesy znesnadnit. O *komplikované formě* Thompsonová konstatuje, že je pro neoformalismus význačná. Ovlivňuje narativní linie, čímž se podílí na oddálení jejich porozumění. Může působit pouze na jednu část v narativu či stylu, nebo jejich celek. Pro komplikaci se proto nejčastěji používá *odklad*, mechanismus zdržující poskytování informací nutných pro uzavření narativního díla. Kromě krátkých filmů má každý snímek ve vyprávění určitou skupinu odkladů, souhrnně se sdružující pod pojem *stupňovitá konstrukce*. V ní dochází k hierarchizaci metod – zatímco *motivы závazné* jsou akce a informace směřující k uzavření a pochopení příběhu, *motivы volné* se naopak jeví jako odklady. Doplňují diegetický svět a může dojít k jejich potlačení či odstranění.⁵¹

3.4. Divák a percepce uměleckého díla

Neoformalismus klade akcent i na pozici teoretika jako diváka. Zájem o diváctví a procesy vznikající během sledování vychází z poznatků kognitivní psychologie a percepce.⁵² Divák je pozorovatelem, jenž „aktivně hledá podněty a reaguje na ně diváckými schopnostmi, které získal při prožívání jiných uměleckých děl i všedního života.“⁵³ Bordwell tezi rozšiřuje o poznatek, že nedílnou součástí mentální aktivity je percepce, tedy způsob vnímání, cítění a myšlení. Na jejím základě divák vytváří

⁵⁰ THOMPSONOVÁ, cit. 24, s. 15–18.

⁵¹ Tamtéž, s. 30–31.

⁵² BORDWELL, cit. 21, s. 30.

⁵³ THOMPSONOVÁ, cit. 24, s. 10.

hypotézy s možností přinášet vlastní očekávání podílející se na výsledném přijetí díla.⁵⁴ Neoformalistické odmítnutí komunikačního modelu *vysílající subjekt – médium – příjemce*, v němž médium plní pouze informační funkci, vychází z ruského formalismu a jeho rozdělení percepce na *praktickou a ne-praktickou*. První termín označuje každodenní selekci a potlačení okolních podnětů, čímž se procesy vnímání postupně automatizují. Druhý pojem se spojuje s percepcí uměleckých děl, které divák záměrně vyhledává, aby mohl vyvíjet mentální aktivitu a narušit monotónnost praktické percepce.⁵⁵ I když se subjektivní vklady u každého diváka liší, Thompsonová přesto identifikuje čtyři přítomné procesy: *fyziologické, podvědomé, vědomé a nevědomé*.

Zatímco fyziologické procesy, zastoupené vrozenými biologickými vlastnostmi, jako je perzistence vidění či rozlišování barev nepodléhají divákově kontrole,⁵⁶ podvědomé procesy jsou výsledkem divácké zkušenosti se zobrazovacími a dalšími druhy umění. Divák se s nimi setkává denně, a kvůli jejich častému opakování je nepodrobuje vysvětlení. Vědomé procesy vychází z vlastní mentální aktivity a nesou významný podíl na celkové podobě díla. Snaha se klade na vysvětlení důvodů užitých postupů a nehledě na komplikovanost jim přiřknout vzorce pro kategorizaci a porozumění. Čtvrtou aktivitu nevědomého procesu neoformalismus nevyužívá. Hlediskem psychoanalýzy se zabývá textuálními aspekty díla, výsledky jsou mnohdy repetitivní. Nepracuje na bázi divácké percepce a neudrzuje zájem o ozvláštnění.⁵⁷

3.5. Fabule, syžet, vyprávění a čtyři módy narace

Při obratu k naraci se Thompsonová opírá o teze Bordwella, který vyprávění zastřešuje dvěma termíny ruských formalistů, a to *syžet a fabule*. Syžet je v audiovizuálním díle spjat s jeho technickým aspektem a označuje explicitně ukázané a vyřčené kauzální události i informace. Je vytvořen autorem a ohraničen časem projekce se stanoveným začátkem a koncem. Zacházení s představovanými informacemi se dělí na *proairetickou a hermeneutickou linii*. První termín odkazuje k souvztažnosti příčin a následků v ději. Může se jednat o jednání postav, které

⁵⁴ BORDWELL, cit. 21, s. 30–32.

⁵⁵ THOMPSONOVÁ, cit. 24, s. 8–10.

⁵⁶ Byť jsou fyziologické procesy chápány jako vrozené, Thompsonová blíže nezohledňuje jedince rodící se se zrakovým hendikepem (ať už barvoslepostí či slepotou). Pro tyto jedince budou fyziologické procesy odlišné.

⁵⁷ THOMPSONOVÁ, cit. 24, s. 22–24.

zapříčiní vývoj syžetu, či otevření možného směřování narativu. Hermeneutická linie se naopak vyznačuje odklady informací nutných pro uzavření syžetu.⁵⁸ Obě linie se obrací k recipientovi a sází na jeho percepce, jelikož jak Thompsonová poukazuje: „Bez interakce kauzality a hádanky by události byly pouze přiřazovány k sobě, jedna za druhou, a postrádaly by pocit celkové dynamičnosti.“⁵⁹

Syžet ovšem k pochopení narativu nestačí, jelikož diegetický svět díla neexistuje pouze na plátně. Na základě předložených informací a dřívějších zkušeností při sledování divák ve své mysli vytváří fabuli, přesahující rozmezí syžetu. Činí tak i za předpokladu, že jsou události ve filmu kauzálně zpřeházené, a právě tehdy vyvstává nutnost jeho aktivity, jelikož si je sám chronologicky uspořádává. Záměrem je se orientovat i v nezobrazených situacích, nehledě na jejich časové zasazení do minulosti či budoucnosti.⁶⁰

Bordwell vyprávění přisuzuje tři vlastnosti, označované za *informovanost*, *vědomí sebe sama* a *komunikativnost*.⁶¹ Informovanost je soubor syžetem poskytnutých informací. Lze k nim přistoupit v *rozsahu informací* protagonisty či skupiny postav, nebo naopak v míře zachycující události napříč časoprostorem, tíhnoucí k vševědounosti. Zde dochází k provázanosti s určitým stupněm přístupu k vědomostem a jako *hloubku* ji můžeme označit za *objektivní*, případně *subjektivní hloubku informací*. Smyslem dvojího dělení je odlišit situace objektivního pozorování jednání postav a subjektivního vnímání světa s možností zaslechnout jejich myšlenky či vnitřní hlasy a vidět události z konkrétního hlediska.⁶²

Vědomí sebe sama se obrací k divákovi a formě. Upozorňuje na konstrukci díla a možnost s informacemi manipulovat, přičemž se uplatnění s každým filmem liší. Pokud je vědomí výrazné, může postava diváka oslovit nebo se podívat do kamery a narušením čtvrté stěny zbořit diskurs filmového média. Míru uvědomělosti lze akcentovat i na stylistické úrovni užitím komentáře postavy, případně jejího voiceoveru. Mimo jednání postav se využívá i způsob snímání a zdůraznění určité části obrazu, čímž divákovi vyzdvihne danou informaci. Vědomí sebe sama ale může

⁵⁸ THOMPSONOVÁ, cit. 24, s. 31–32.

⁵⁹ Tamtéž, s. 32.

⁶⁰ Tamtéž, s. 32.

⁶¹ Tamtéž, s. 34.

⁶² BORDWELL, cit. 21, s. 57–58.

být potlačeno a míra sebereflexe stylu snížena na minimum; v takovém případě se zdrojem sdělení stává výhradně dialog.⁶³

Komunikativnost je kombinací předešlých vlastností. Narativ sice má informaci, ale pro vybudování napětí nebo odkladu ji neposkytne, přičemž dochází ke svázání s již zmíněným rozsahem informací. K tomu výrazně přispívají i stylistické postupy. Pro zatajení informací se použije například způsob rámování zakrývající postavu, po jejíž identitě postavy pátrají, či vložení interpunkce do kauzálně nebo narativně důležitých míst. V neposlední řadě dochází ke spojitosti s důvěryhodností, u které vysoká komunikativnost znamená objektivnost a větší věrohodnost. Jinak je to u hloubky informací: „Narace, která se ponoří do mentálních stavů postav, může být vysoce komunikativní, ale to nutně neznamená, že bude i pravdivá.“⁶⁴

Koncept Thompsonové následně rozšiřuje o čtyři módy narace ustanovené diachronním přístupem k aplikaci narativních vzorců. Připomíná, že byt' jsou kategorie definovány určitými postupy, každý film k nim může přistupovat rozdílně. Některé snímky konvenční formy vyprávění dodrží, jiné se vymezí, nebo je zkombinují dohromady. Jakékoliv řešení ale podléhá očekávání diváka, který odchylky v ustanovených vzorcích identifikuje.⁶⁵

Klasický mód narace spojuje s tradicí klasického Hollywoodu a příběhem, v němž je protagonista hlavní hybatel děje a musí vyřešit problém, ať už úspěšně či nikoliv. Vyprávění následuje formát *řád – jeho narušení – problém – odstranění narušení řádu* včetně duálního narativu, kdy osobní život protagonisty souvisí s problémem, nebo je ovlivněn jeho řešením. Cílem je uzavřít hlavní i vedlejší zápletku, byt' některé sekundární otázky mohou zůstat pootevřeny. Stylově je narativ přehledně umístěn do časoprostoru skrze diegetické vsuvky, dialog, ustanovující záběry, či viditelné nediegetické prvky. Častá je vysoká míra komunikativnosti a vševědoucnosti. Zmatení a zatajení informací bývá dočasné. Technologicky se používají konvenční postupy, které divák zná a neruší jej při sledování.⁶⁶

Umělecká narace se naopak proti klasickému módu narace vymezuje. Kauzalita není důležitá, vyprávění se orientuje na protagonistu a jeho subjektivní vnímání světa podporuje vypravěčskou nevěrohodnost. Postavám schází motivace, zatímco se

⁶³ BORDWELL, cit. 21, s. 58–59.

⁶⁴ Tamtéž, s. 60.

⁶⁵ Tamtéž, s. 150–152.

⁶⁶ Tamtéž, s. 157–164.

v časoprostorové diskontinuitě dostávají do epizodických situací, často s ambivalentním závěrem bez řešení. Styl vychází z rukopisu tvůrce a ve spojitosti s hloubkou informací vystihuje psychologické stavy vyžadující divákovu interpretaci významů.⁶⁷ *Historicko-materialistický mód narace* vychází z chápání filmu jakožto nástroje pro vyjádření názoru cílícího na diváka. Vyprávění mnohdy čerpá ze známých příběhů a s bohatým stylem demonstruje nadřazenost myšlenky, zatímco postavy jsou nositelé významů. Předvídatelný řešený konflikt a zápleтка slouží jako argument pro prosazení určitého způsobu vidění světa.⁶⁸

Nadřazenost syžetu nebo rétoriky ale neplatí pro *parametrickou naraci*, v níž styl vystupuje do popředí a řídí se vlastními pravidly.⁶⁹ Častým aspektem je opakování stylových postupů napříč dílem. Vizualita není vždy závislá na syžetu, nejčastěji vyzdvihuje estetiku obrazů a rukopis tvůrce. Mnohdy vyžaduje zkušenost s podobnými díly včetně citu pro stylové změny. Žádoucí je aktivita diváka, jelikož při sledování formuluje předpoklady a hypotézy následujícího užití stylových postupů.⁷⁰ Bordwell připomíná, že vztah syžetu a stylu může interagovat třemi způsoby, kdy styl buď dominuje nad syžetem, zápleтка je podřízena technologickým postupům, nebo se důležitost syžetu i stylu zrovnoprávňuje.⁷¹

3.6. Žánr v neoformalistické teorii

Byť se Thompsonová k žánru přímo nevyjadřuje, má samostatnou podkapitolu v publikaci *Umění filmu*. Dvojice autorů upozorňuje, že taxonomie žánrů je proměnlivá a nelze ji pevně definičně uchopit. Mění se dle chápání jedince, kontextu, i žánrových konvencí typických pro danou skupinu děl. Zatímco pro některé se jedná o ustálený soubor ikonografie, u jiných může být řeč o opakujících se námětech a postupech, nebo akcent na emocionální stránku díla.⁷²

Hranice žánrů ale nejsou nepropustné a často dochází k jejich hybridizaci či kombinací, což pomáhá inovovat žánry. S proměnlivostí žánrových konvencí může dojít i k jejich odmítnutí, částečné úpravě či doplnění. V takovém případě přichází narušení diváckého očekávání, projevující se překvapením i znepokojením.⁷³

⁶⁷ BORDWELL, cit. 21, s. 206–213.

⁶⁸ Tamtéž, s. 235–241.

⁶⁹ Tamtéž, s. 275.

⁷⁰ Tamtéž, s. 280–283.

⁷¹ Tamtéž, s. 287–289.

⁷² BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 423.

⁷³ Tamtéž, s. 424–427.

Společně okrajově zmiňují i schopnost žánru reflektovat společenskou situaci doby vzniku, což ale vychází spíše z tendence tvůrců než konkrétního žánrového filmu.⁷⁴

3.7. Aplikace neoformalismu

Neoformalismus vychází ze zájmu analytika podrobit text analýze nehledě na jeho konvenčnost či inovativnost. Sada vlastních otázek, se kterými do výzkumu vstupuje, mu umožňuje dle prostředků a funkcí pochopit strukturu prvků a nalézt mezi nimi ozvláštňení včetně svrchované dominanty. Stejně tomu bude i v této práci, kdy jsem již v Úvodu vysvětlil důvod výběru, a i já vstupuji do analýzy na základě dřívějšího zhlednutí snímku s tezemi uvedenými v kapitole Struktura a cíle práce. Analýza prvků povede k určení ozvláštňujících postupů a dominanty utvářející homogenost díla v Závěru. Výsledky lze vyhodnotit ale až po prozkoumání prostředků včetně jejich funkcí a motivací, které vedou k pochopení koncepce narativu i stylu. Ty budou konkretizovány napříč kapitolami, přičemž sumarizaci a zodpovězení výzkumných otázek nabídne Shrnutí každé analytické části.

Aktivita diváka při percepci mi dovoluje během analýzy zohledňovat, jak jej snímek oslovuje a nutí formulovat hypotézy o budoucích událostech včetně užití stylových postupů. Zároveň se neopomím, že očekávání mohou být vyprávěním podryvána či variována, což bude patrné při zkoumání narace i stylu. Rozdělení narace na fabuli a syžet naopak využiji v obou částech analýzy. Díky nim mohu odlišit prezentované informace a události na zobrazené a ty přesahující do abstraktní podoby vznikající ve vědomí diváka. Na konceptu byla vybudována taktéž jedna z výzkumných otázek o přehledné konstrukci fabule.

Způsoby distribuce informací, nehledě na jejich svázání s objektivitou či subjektivitou, jsou zohledňovány samostatně, a tak tomu bude i v podkapitole Vlastnosti narace. Bordwellův koncept čtyř módů narace je pro mou analýzu východiskem, jelikož k určitým metodám vyprávění se vážou i stylové postupy s rozdílnými účinky na diváka. Na základě nich zhodnotím jejich naplnění nebo variaci, přičemž téma parametrické narace vztáhnou k stylové analýze. V neposlední řadě neoformalismus umožňuje metodologii přizpůsobovat dle potřeb díla. Zájem o žánr proto doplním sekundárním konceptem postihující specifičnost korejské kinematografie a Pongovy tvorby, jimž se budu věnovat v následující kapitole.

⁷⁴ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 433–434.

4. SPOLEČENSKO-KULTURNÍ KONTEXT DÍLA

Neoformalismus při zkoumání díla zohledňuje kontext vzniku filmu. V případě *Parazita* považují za adekvátní naznačit základní podobu korejské tvorby svázané s kulturou a historií, která může být evropskému čtenáři málo známá. Čtvrtá kapitola stručně představí nový korejský film a konkretizuje jej v tvorbě Ponga. Část uzavře specifikace žánrů v jihokorejské kinematografii.

4.1. Nový korejský film, komerční autoři a Generace 386

Jižní Korea prošla ve 20. století prudkým vývojem a změnami ve filmovém průmyslu. Vznikla cenzura, licenční systém a dovozní kvóty, jejichž pozdější úprava ve prospěch zahraničních distributorů⁷⁵ umožnila v polovině 90. let⁷⁶ ustanovit směr s názvem nový korejský film.⁷⁷ Byť nemá pevně stanovené tematické klastry či manifesty, charakterizuje jej kreativní přístup k žánrům a touha vizuálními i narativními experimenty oslovit hlavně mladé publikum.⁷⁸ Pro podobu nového korejského filmu je však nezbytné zohlednit i kontext, jelikož zatímco dřívější dobu charakterizovala cenzura a uzavřenost před světem, 90. léta nabízela příslib nových tvůrčích řešení tvorby.

Revize kinematografických zákonů⁷⁹ a legislativní zrušení cenzury v roce 1996⁸⁰ otevřely korejský trh zahraničnímu importu, a i přes platnost projekčních kvót v tuzemských kinech začala převládat americká tvorba.⁸¹ V roce 1993 výrazně klesl podíl domácích filmů, v čemž filmaři spatřovali nebezpečí. Po bojkotech a protestech si záhy uvědomili, že pro zisk pozornosti domácího publika musí tvořit stejné nebo

⁷⁵ ŠRAJER, cit. 35, s. 20–21.

⁷⁶ JUNG, cit. 27, s. 16.

⁷⁷ V angličtině termín „*New Korean Cinema*“, v práci pracuji s českým překladem užitým na 36. ročníku filmového festivalu Karlovy Vary pro pojmenování stejnojmenné sekce. KVIFF. *Závěrečná tisková zpráva* [online]. 14. 07. 2001 [cit. 22. 04. 2021]. Praha: KVIFF, 2001, s. 8. Dostupné z: <https://www.kviff.com/img/history/2001/zaverecna-tiskova-zprava-36-rocnik.pdf>.

⁷⁸ PAQUET, cit. 34, s. 113–114.

⁷⁹ Jednalo se o úpravy Zákona o kinematografii, z nichž je nejdůležitější zejména pátá a šestá revize (z roku 1984 a 1987). Pátá revize změnila import a lokální produkci, upravila licenční systém, umožnila vznik menších filmových společností a při splnění podmínek zlegalizovala produkce nezávislých filmů, které o licence nechtěly žádat. Šestá revize zmírnila podmínky importu včetně snížení cen a dovolila zahraničním firmám zakládat filiálky v Koreji, čehož využil zejména Hollywood. Zpětně je pátá revize chápána nikoliv jako změna poměrů, ale záměrný krok pro přípravu té šesté. Více: Tamtéž, s. 47–51.

⁸⁰ Cenzura byla v tehdejší době dvojitá. Po schválení scénáře v přeprodukční fázi museli předložit výsledný film ke kontrole i před premiérou. Cenzoři měli právo zakročit do díla a odstranit nežádoucí scény, nebo ho zcela zamítnout. Zásahu se nevyhnula ani apolitická díla, pokud dle orgánů nahlížely na společnost pesimisticky. Méně se dohlíželo na filmy o sportu a sexuální tematice, které v 80. letech 20. století vznikaly v celovečerním rozsahu. Více: Tamtéž, s. 14–15.

⁸¹ Tamtéž, s. 68–69.

lepší snímky než Hollywood. Z toho důvodu se obrátili od kritiky sociopolitické situace k žánrové tvorbě.⁸² Vzdávající zájem o kinematografii dokládají rekordní prodeje filmového týdeníku *Cine21* a měsíčníku *Kino*, nabízejících i odborné filmové analýzy.⁸³ Roku 1996 dochází k ustanovení Mezinárodního filmového festivalu v Pusanu, který korejské publikum seznámil se zahraničními art filmy, novinkami světové produkce a širokou škálou dříve cenzurou zakázaných či potlačených témat.⁸⁴

Změny se dotkly i fungování průmyslu a redefinice filmařské praxe. Do poloviny 90. let bylo jedinou variantou pro získání zkušeností nastoupit do učňovství tvořícího režiséra. Korejská filmová akademie (pod záštitou státu financované Korejské filmové rady) však uchazečům začala nabízet roční kurz filmového vzdělání, který podstoupil i Pong. Cílem bylo propojit mladé tvůrce s filmovým průmyslem a dát jim možnost skrze krátké filmy demonstrovat svůj talent.⁸⁵ Postupné úspěchy Koreje ve světě zvýšily zájem o tamější popkulturu a hvězdný systém umožnil rozšířit obraz země napříč Asií.⁸⁶

S přístupem k diverzifikované nabídce filmů se začala rozvíjet generace filmařů nového korejského filmu, jejichž úspěch započal debuty kolem roku 2000. Vyrůstali sledováním amerických snímků v televizi a zužitkovali vlivy zahraniční komerční kinematografie a artové produkce Evropy i Asie. U Ponga se jedná o kombinaci zejména japonské kultury (manga, styl anime, filmy), asijského i evropského artového filmu a hollywoodské tvorby. Tvůrci chtěli vytvořit mezinárodně úspěšné komerční snímky a předčít tehdy převládající hollywoodské filmy. Z toho důvodu přebírali koncept blockbustérů po narativní i stylové stránce a využili je pro zpracování korejských příběhů, jež lokální publikum znalo z každodenního života. Příkladem může být Pongův *Mutant* reflektující skutečnou událost vypuštění chemikálií do řeky Han.⁸⁷ Efektivnost zvoleného kroku dokládá nejen vysoká

⁸² ŠRAJER, cit. 35, s. 21.

⁸³ JUNG, cit. 27, s. 15–16.

⁸⁴ Dnes MFF v Busanu. Festival získal význam v celé Asii a otevřel korejskou kinematografii světu. Kromě premiér nových snímků, často následně prezentovaných na festivalech v Berlíně, Rotterdamu nebo Cannes. Tematické retrospektivy připomínaly význačná díla korejské tvorby a industry program propojoval lokální tvůrce se světem. Společně s ostatními festivaly publikum získalo přístup k diverzitě a filmům propůjčující hlas minoritám, které v tehdejší tvorbě neměly velké zastoupení. Více: PAQUET, cit. 34, s. 39–40.

⁸⁵ LEE, cit. 26, s. 30–31.

⁸⁶ Fenomén se označuje jako korejská vlna (*hallyu*) a znamená asijský zájem o vše korejské. PAQUET, cit. 34, s. 92–94.

⁸⁷ LEE, cit. 26, s. 19–26.

návštěvnost domácích snímků domácím publikem, ale i utužení vztahů s Hollywoodem, které od roku 2008 navýšilo podíl korejské koprodukce v zahraničí a upevnilo jejich pozici na trhu.⁸⁸

V novém korejském filmu záhy došlo k pojmenování režisérů, kteří produkovali komerčně úspěšné snímky a zároveň neztratil rozhodnutí nad finální podobou filmu. Kim Jee-woon, Park Chan-wook nebo Pong jako komerční autoři zažívají úspěchy na mezinárodních festivalech a dle slov Darcyho Paqueta „byli schopni vytvořit filmy s vysoce odlišným charakterem v rámci mainstreamového průmyslu a byli zodpovědní za ustanovení několika zapamatovatelných filmů v rámci nového korejského filmu.“⁸⁹ Vyznačují se komerčností a tvůrčí svobodou, což Pong uplatňuje v narušení diváckých očekávání a nedodržování žánrových pravidel,⁹⁰ případně se podílí na tvorbě scénáře, nebo je jeho jediným autorem.⁹¹ Úspěchy v Koreji i mimo ní jim zajišťují finanční podporu velkých korejských společností, které vlastní nejen sítě kin, ale do lokálních snímků taktéž investují.⁹²

Leeová volbou témat Ponga s rokem narození 1969 mimo jiné označuje za jednoho z posledních členů Generace 386,⁹³ generace podílející se na politických hnutích v 80. letech.⁹⁴ Jako jedinci někteří jeví zájem o třídní problematiku a svobodu pramenící ze studia tehdy zakázaných marxisticko-leninských spisů.⁹⁵ Oproti rodičům či prarodičům nezažili korejskou válku ani chudobu a narodili se do stability s přístupem k vysokoškolskému vzdělání. S vědomím finanční propasti mezi chudými a bohatými volali po změně třídního uspořádání, odmítali autoritářský režim a toužili po svobodě a demokracii.⁹⁶

Oproti Generaci 386 v kontrastu stojí generace 70. a 80. let, obracející pozornost od politiky ke kulturně diverzifikovanému prostředí podpořeným

⁸⁸ ŠRAJER, cit. 35, s. 23–24.

⁸⁹ PAQUET, cit. 34, s. 93–94.

⁹⁰ LEE, cit. 26, s. 2.

⁹¹ Tamtéž, s. 17.

⁹² Nejdůležitější pro filmový průmysl jsou dvě velké společnosti CJ Group a Orion Group. Více: PAQUET, cit. 34, s. 101.

⁹³ V práci používám překlad anglického termínu „386 Generation“. „Název vznikl v pozdních 90. letech k označení generace, která měla v dané době okolo třiceti let (3), v 80. letech nastoupili na vysokou školu (8) a narodili se v 60. letech (6).“ Více: LEE, cit. 26, s. 24.

⁹⁴ Jednalo se zejména o studentské protesty po zvolení nového prezidenta Roh Tae-wooha. Vyhrál v demokratických volbách, ale dále reprezentoval militaristickou vládu. Více: PAQUET, cit. 34, s. 17–19.

⁹⁵ LEE, cit. 26, 25–26.

⁹⁶ LANKOV, Andrei. Fiasco of 386 Generation. In: *The Korea Times* [online] 05. 02. 2008 [cit. 29. 12. 2020]. Dostupné z: https://www.koreatimes.co.kr/www/news/special/2008/04/180_18529.html.

uvolňováním restrikcí uvalených na japonskou kulturu⁹⁷ po druhé světové válce.⁹⁸ Díky tomu se v Koreji zvyšoval zájem o tamější popkulturu, konkrétně film, mangu, hudbu a televizní tvorbu, čímž se tvůrci inspirovali. Leeová proto konstatuje, že se Pong pohybuje na pomezí obou skupin. Zajímá se o sociálně slabé, společenskou tematiku a kritiku autorit, ale kulturně se blíží generaci druhé, která měla přístup ke svobodě a kontaktu se zahraničními vlivy.⁹⁹

V závěru je nutné neopomenout, že se nový korejský film od korejské nové vlny odlišuje. Podle Leeové představuje tvorbu režisérů a často i členů prodemokratického hnutí narozených v 50. letech. Filmy pro ně znamenaly prostředek změny a kritiky, zatímco tvořili pod přísnou cenzurou. Tvůrci nového korejského filmu se naopak inspirovali hollywoodskými žánrovými, evropskými a asijskými art filmy a tvorbu pojímali jako zábavu a nástroj sebevyjádření.¹⁰⁰ Paquet připomíná, že směry od sebe přesto nelze oddělit, jelikož autoři nového korejského filmu včetně Ponga díla dřívější doby díky cinefilii považovali taktéž za jeden z inspiračních zdrojů.¹⁰¹ Prudký vývoj kinematografie 90. a nultých let sehrál významnou roli v nástupu diferenciované tvorby, jež Paquet shrnul následovně: „Než o obrodu, je proces možné popsat jako znovuzrození. Korejský film vstoupil do 21. století s novou identitou.“¹⁰²

4.2. Kluzká struktura v kontextu jihokorejské kinematografie

Žánrová hybridizace nabídnutá Thompsonovou a Bordwellem je pro *Parazita* nedostačující, jelikož nevystihuje kontext korejské kinematografie a autorský přístup Ponga. Pablo Utin ve studii „Sliding Through Genres: The Slippery Structure in South Korean Films“ podotýká, že zatímco konvenční žánrová hybridizace aktualizuje žánr, vytváří vybalancované dílo a překvapuje publikum, v jihokorejské kinematografii je tomu jinak.¹⁰³ Protože hybridizace plynule propojuje a upozorňuje na žánry již v úvodu, nelze zde zahrnout ty, jež film použije krátce, nebo skrze ně změni narativ, užití stylu či prostředků. V úvahu nepřichází ani pastiš, proti kterému

⁹⁷ LEE, cit. 26, 25–26.

⁹⁸ Zákaz na japonskou kulturu byl vydán po druhé světové válce jako reakce na jejich dřívější snahu od roku 1910 odstranit vše korejské. Největší agrese kolonizátorů přišla v roce 1937 až 1945, kdy bylo cílem donutit Korejce, aby se považovali za součást Japonska a uplatňovali japonská jména. Více: PAQUET, cit. 34, s. 1–2.

⁹⁹ LEE, cit. 26, s. 26.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 21.

¹⁰¹ PAQUET, cit. 34, s. 65–66.

¹⁰² Tamtéž, s. 115.

¹⁰³ UTIN, cit. 36, s. 46–47.

se Utin vymezuje, jelikož nedochází ke kombinaci „jednotného eklektického stylu, spíše divoké, rozpojené, nerovnoměrné a eklektické zkušenosti. Žánry nejsou kombinovány dohromady, ale přicházejí postupně, jeden za druhým, nemíchají se ani neohýbají, ale navzájem se nahrazují.“¹⁰⁴

Utin proto ustanovuje koncept *kluzké struktury*,¹⁰⁵ kdy se propůjčují postupy z jiných žánrů bez narušení toho dominantního. Změna přitom ovlivňuje i diváckou aktivitu, jelikož v nečekaném momentu naruší vyznění scény či sekvence na úrovni stylu i narativu dle potřeb aktuálně převládajícího žánru nebo postupu. Kluzká struktura podrývá dva aspekty tvořící dílo: emoční vazbu diváka pomáhající text interpretovat i scelovat, a proměnné, čímž identifikaci komplikuje. K náhlé změně na obou úrovních může docházet krátkodobě v rámci události, nebo trvale a tím k přechodu do jiného žánru. V takovém případě se mění i emoční vazba a narušují se divácká očekávání. Důležité je i zohlednění kontextu scén a žánrů, jelikož stejné postupy mohou dle situací vyvolávat odlišné reakce.¹⁰⁶

Pro percepci Utin pojmenovává nový typ zážitku, jenž diváka proměnou identifikace a rychlou adaptací staví do neobvyklé pozice. Byť se nejedná o postup aplikovatelný na všechny korejské filmy, vyzdvihuje výhody kluzké struktury, jež narušením konvencí umožňuje vytvářet komplexní zážitek.¹⁰⁷ Šrajer popisuje stejný efekt bez užití termínu, když shrnuje percepci jako pozici, v níž divák neustále přehodnocuje aktuálně převládající náladu a atmosféru. „Nejistota, zda se máme smát, být zděšeni, znechuceni či dojati, přispívá k morální ambivalenci jihokorejských filmů a bohatosti diváckého zážitku.“¹⁰⁸

¹⁰⁴ UTIN, cit. 36, s. 52.

¹⁰⁵ V konceptu Pabla Utina se v anglickém originále jedná o termín „the slippery structure“. Jelikož pojem nemá český ekvivalent, na základě obsahové stránky slova používám svůj překlad „kluzké struktury“. Odkazuji k „uklouznutí“ k jinému žánru s možností se opět navrátit do původního ustanovení, či nastolit zcela odlišnou linii.

¹⁰⁶ UTIN, cit. 36, s. 47–52.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 55–56.

¹⁰⁸ ŠRAJER, cit. 35, s. 22.

5. NARATIVNÍ ANALÝZA

Po představení metodologie a kontextu produkce přistupuji k analytické části práce. První oddíl vyčleňuji naratologické analýze, v níž představím děj *Parazita* a segmentaci syžetu. Následovat bude analýza konstrukce vývojových vzorců a kauzality. Pozornost neopomenu věnovat ani expozici a konci s jejich zohledněním ve vyprávění. V předposledních podkapitolách otevřu téma vlastností narace a v závěru dle stanovených tezí (viz Struktura a cíle práce) vyhodnotím dosažené výsledky.

5.1. Děj a segmentace syžetu

Děj *Parazita* je zasazen do Koreje v blíže nespécifikované přítomnosti¹⁰⁹ a zabývá se čtyřčlennou rodinou Kimů (otec Ki-taek, matka Chung-sook, syn Ki-woo a dcera Ki-jung), jež žije neuspokojivý život bez stálé finanční jistoty. Záblesk lepší budoucnosti představuje návštěva kamaráda Min-hyuka s nabídkou, aby Ki-woo přijal pozici lektora angličtiny a doučoval Da-hye, dceru bohaté, taktéž čtyřčlenné rodiny Parkových (otec Dong-ik, manželka Yeon-gyo, dcera Da-hye a syn Da-song). Ki-woo místo získá a pomocí polopravd a lži zaopatří pozici i příbuzným: sestra se stává falešnou učitelkou art-terapie, otec řidičem a matka hospodyní. Syntéza dvou světů překoná původní očekávání Kimových, a místo k zisku povede k nečekaným situacím, tragickému klimaxu, smrti Ki-jung a ztrátě otce.

Děj je samozřejmě obsáhlejší, a jelikož se budu k událostem odkazovat, sepisovat ho bez systematického řešení by nebylo přehledné. Thompsonová s Bordwellem chápou vyprávění jako formální systém aktivizující diváka, který ho předkládáním informací podněcuje k vytváření očekávání. Vyprávění nějak začne, aby se vývojem událostí proměnilo a v odlišném stavu od výchozího bodu skončilo.¹¹⁰ Z obou důvodů a tendence sjednotit vnímání filmu vytvořím segmentaci syžetu pro kategorizaci vývoje příběhu.¹¹¹ Jelikož se *Parazit* odehrává v prostředí dvou domovů, pro lokaci rodiny Parkových používám pro odkaz k celému pozemku pojem „Dům“. „Byt“ vztahuji ke sklepní domácnosti Kimových. U montážních

¹⁰⁹ Konkrétní dobu zasazení snímku neposkytuje dostupný scénář ani oficiálně publikovaný storyboard.

¹¹⁰ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 111–112.

¹¹¹ Tamtéž, s. 103.

sekvencí text napsán kapitálkami označuje flashback či představu protagonisty, a poté prostor segmentu.

T – den, pohled na ulici přes okno bytu Kimových, ÚVODNÍ TITULKY

1. Úvod – Byt

- a) Sourozenci se s rodiči radí, jak se připojit na wifi. Dovídají se, že získali práci v pizzerii.
- b) Rodina skládá papírové krabice na pizzu. Záměrně nechají otevřené okno do ulice, aby deratizační kouř vyčistil i jejich byt. Ostatní se dusí dýmem, Ki-taek skládá krabice dál.
- c) Manažerka pizzerie odmítne část špatně složených krabic. Ki-woo a Ki-jung ji přesvědčí k vyplacení peněz s doporučením, aby propustila aktuálního pracovníka, se kterým není spokojená, a najala někoho z Kimů.
- d) Rodina slaví zisk peněz. U okna bytu močí opilec, Ki-jung chce, aby její bratr zasáhl a poslal ho pryč. Přijíždí Min-hyuk a opilce odežene.

2. Ulice

- a) Jelikož Min-hyuk odjíždí do zahraničí na stáž, nabízí Ki-woovi práci lektora angličtiny Da-hye. Připomíná mu, že ji má rád a požádá ji o vztah, jakmile bude přijata na univerzitu.
- b) Ki-woo se zdráhá práci přijmout. Min-hyuk ho přesvědčí, aby zfalšoval diplom a nabídku přijal, jelikož rodina Parkových pravdu neodhalí.

3. Montáž

- a) POČÍTAČOVÁ MÍSTNOST: Ki-jung falšuje univerzitní diplom.
- b) BYT: Ki-taek hodnotí dceřinu kvalitní výrobu plagiátu. Ki-woo připomíná, že jakmile na univerzitu nastoupí, bude mít skutečný diplom. Odchází.
- c) SOUSEDSTVÍ PARKŮ: Ki-woo hledá dům. Po zazvonění vstupuje na pozemek.

4. Dům

- a) Ki-woa vítá před domem hospodyně.
- b) Hospodyně představuje dům, sbírá šípy a jde za Yeon-gyo na zahradu.
- c) Yeon-gyo vyhodnocuje dokumenty Ki-woa a vyžaduje účast na lekci pro zhodnocení, jak hodinu povede.
- d) Ve svém pokoji Da-hye řeší zkušební test. Je Ki-woem okouzlena.
- e) Ki-woovi je s kladným hodnocením předána výplata. Při odchodu se setkává s Da-songem. Yeon-gyo mu popisuje syna a představuje jeho obrazy s prohlášením, že je rozený umělec.
- f) Ki-woo se při odchodu z domu zmiňuje, že umění rozumí spolužačka jeho bratrance Jessica (Ki-jung). Yeon-gyo by se s ní ráda setkala.

5. Dům

- a) Ki-woo a Ki-jung přichází k Parkovým. Ki-jung se domlouvá na výuce s Yeon-gyo, Ki-woo odchází učit do pokoje Da-hye.
- b) Da-hye mu sděluje, že Da-song „genialitu“ předstírá. Vyptává se na Jessicu ve strachu, že se jedná o jeho přítelkyni. Ki-woo tvrzení vyvrátí, políbí se.
- c) Ki-jung přichází do pokoje Da-songa a poroučí starostlivé Yeon-gyo, aby odešla.
- d) Yeon-gyo sedí sama v kuchyni, je nervózní. Následuje služebnou do sklepa s prosbou, aby šla do pokoje Da-songa a zjistila, jak výuka probíhá.
- e) Při vycházení ze sklepa obě narazí na Ki-jung, která Yeon-gyo sděluje, že Da-songova tvorba vypovídá o prožitém šoku. Pokud mu má pomoci, bude to vyžadovat více práce a peněz. Yeon-gyo souhlasí, a když přijde Dong-ik z práce, slíbí Ki-jung odvoz.

6. Auto
- Řidič se snaží Ki-jung svést nabídkou odvozu až domů. Striktně návrh odmítá.
 - Ki-jung si nenápadně sundá kalhotky a nechá je pod sedadlem.
7. Jídlna
- Sourozenci se ptají Ki-taeka, zda umí řídit Mercedes.
 - Ki-jung se přiznává ke schovaným kalhotkám v autě a vysvětluje, že informace o art-terapii vyčetla z internetu.
8. Auto
- Dong-ik nachází v autě kalhotky, a hned si je spojuje s řidičem.
9. Dům
- Dong-ik přichází domů, ukazuje Yeon-gyo kalhotky. Odsuzuje domnělé jednání řidiče a přichází s vysvětlením, že žena, s níž měl prý styk v autě, má spojitost s drogami. Rozhovoru naslouchá Ki-jung, která jej záměrně naruší příchodem.
 - Při odchodu z domu se ji Yeon-gyo ptá, zda nebyla řidičem obtěžována. Ki-jung tvrzení vyvrací, a dovídá se o chystaném propuštění řidiče. Zmíní se, že otcův bratr měl výborného řidiče (Ki-taek). Yeon-gyo se s ním chce potkat.
10. Montáž
- PRODEJNA MERCEDESŮ: Ki-taek a Ki-woo si prohlíží příslušenství Mercedesu.
 - PRACOVIŠTĚ DONG-IKA: Ki-taek přichází za Dong-ikem do práce.
 - AUTO: Dong-ik je pozitivně překvapen Ki-taekovým řízením.
11. Montáž – doplněno voiceoverem Ki-woa popisujícího plán na zbavení se hospodyně
- RETROSPEKTIVA – DŮM: Hospodyně přináší jídlo Ki-woovi během doučování Da-hye.
 - PIZZERIE: Ki-woo s Ki-jung sdělují matce, že pro zbavení hospodyně je nutný plán.
 - RETROSPEKTIVA – DŮM: Ki-woo se od Da-hye dovídá o alergii hospodyně na broskve.
 - EXTERIÉR BYTU: Ki-jung bere broskvi při odchodu z bytu. Ki-woo v ulici před bytem seškrabává chmýří z broskve.
 - DŮM: Při odchodu Ki-woo vysype chmýří hospodyně za krk.
12. Montáž
- NEMOCNICE: Hospodyně si během telefonátu stěžuje na náhlou alergickou reakci, byť s broskvemi nebyla v kontaktu. Ki-taek se posadí pár míst od ní a pořídí si selfie.
 - OBCHOD: Ki-taek ukazuje Yeon-gyo fotku z nemocnice s hospodyně v pozadí.
 - RETROSPEKTIVA – BYT: Ki-taek doma nacvičuje a navazuje na dialog z obchodu. Ki-woo usměrňuje jeho přednes.
 - AUTO: Ki-taek sděluje Yeon-gyo, že hospodyně diagnostikovali aktivní tuberkulózu. Nemoc je v Koreji nejen rozšířená, ale i nebezpečná pro děti.
 - DŮM: Ki-jung přijde SMS o brzkém návratu domů otce s Yeon-gyo. Nasype prášek hospodyně za krk. Yeon-gyo přijíždí z nákupu, vidí, jak se hospodyně dusí a vyhazuje kapesník do koše.
 - RETROSPEKTIVA – BYT: Sourozenci Ki-taekovi doporučují užít červenou omáčku.
 - DŮM: Ki-taek při kontrole odpadkového koše použije omáčku na kapesník. Ukáže ho vyděšené Yeon-gyo.
13. Dům
- Yeon-gyo pozve Ki-taeka do domácí sauny. Prosí ho, aby manželovi nic neříkal s konstatováním, že hospodyně propustí.
 - Da-song sleduje smutnou hospodyně s matkou na zahradě.
 - Hospodyně v podvečer odchází s kufry z domu Parkových.

14. Auto
- Dong-ik si stěžuje, že doma chybí hospodyně. Ki-taek mu nabízí vizitku falešné firmy, která zajišťuje služby pro VIP rodiny včetně hospodyně (Chung-sook).
15. Byt
- Ki-jung zvedá telefon jako „konzultantka firmy“ a domlouvá s Yeon-gyo spolupráci.
16. Dům
- Chung-sook je zaměstnána jako hospodyně, roznáší po domě jídlo.
 - Dong-ik přichází domů s dárky pro Da-songa. Ten si všímá, že rodina Kimů voní stejně.
17. Byt
- Rodina debatuje o stejném zápachu oblečení. U okna se opět objevuje opilý muž. Ki-woo se ho s otcem snaží odehnat politím vody, Ki-jung s pobavením situaci natáčí na mobil.
18. Dům
- Parkové odjíždí kempovat. Kimové si užívají luxusu, Ki-woo čte deník Da-hye.
 - Večer hodují v obývacím pokoji. Ki-woo přiznává lásku k Da-hye, jakmile dívka nastoupí na univerzitu, požádá ji o vztah. Rodina hodnotí Parkovy. Chung-sook se vysmívá Ki-taekovi, že kdyby se vrátili, schoval by se pod stůl jako šváb. Začíná bouřka.
 - Bývalá hospodyně žádá o vstup. Po vpuštění spěchá do sklepa. Chung-sook ji po chvíli následuje a po odtáhnutí skříně odhaluje skrytý bunkr ve sklepení.
19. Bunkr
- Bývalá hospodyně představuje manžela a důvody skrývání v bunkru. Prosí Chung-sook, aby Parkům pravdu zamlčela. Rozhovoru naslouchá zbytek rodiny.
 - Trojice uklouzne ze schodů. Bývalá hospodyně je natočí na mobil a zjišťuje, že se jedná o rodinu. Vyhrožuje odesláním videa Parkovým.
20. Dům
- Hospodyně masíruje muže na pohovce v obývacím pokoji. Kimovi klečí v koutě jako „rukojmí“. Manželé vzpomínají na dřívější dobu.
 - RETROSPEKTIVA: Dvojice si užívá klidu v prázdném domě před nastěhováním Parků.
 - Rodina Kimů zaútočí na dvojici. Ki-jung vytahuje broskve z lednice a vysype je hospodyně do tváře. Ki-woo smaže záznam a společně pár zpacifikují.
 - Zazvoní telefon. Yeon-gyo se s rodinou kvůli rozvodnění řeky deštěm vrací zpět. Za osm minut budou doma, tak ať připraví večeři.
21. Montáž
- DŮM: Chung-sook připravuje ve spěchu jídlo. Syn s otcem odvádí dvojici zpět do bunkru.
 - BUNKR: Ki-taek odvádí manžela, Ki-woo si stěžuje, že je pro něj bývalá hospodyně těžká.
 - DŮM: Ki-jung odklízí věci z obývacího pokoje.
 - BUNKR: Ki-taek svazuje manžela kabely. Ki-woo předává hospodyně Ki-taekovi, ten ho posílá nahoru, aby pomohl ostatním.
 - DŮM: Ki-jung připomíná Ki-woovi deník Da-hye. Rozsvěcují se světla, Parkovi přichází. Ki-jung se schová pod stůl. Chung-sook vítá rodinu jako by se nic nedělo.
 - Ki-woo vrací deník do pokoje Da-hye. Ukryje se pod postel v okamžiku příchodu dívky.
 - BUNKR: Bývalá hospodyně odkopne Ki-taeka, utíká z bunkru pryč a volá Yeon-gyo.
 - DŮM: Chung-sook slyší hospodyně a při odnášení jídla na stůl ji skopne ze schodů zpátky do sklepa.

- i) SKLEP: Ki-taek vychází z bunkru v okamžiku, když hospodyně padá ze schodů a narazí hlavou o zeď. Odtáhne tělo do bunkru a zavře vchod.
22. Bunkr
- a) Ki-taek je v bunkru se svázaným manželem, který vzdává hold Dong-ikovi zapínáním a zhasínáním světel (děkovná zpráva v Morseovce – toho si všímá Yeon-gyo v kuchyni s konstatováním, že se senzor zbláznil). Muž ví, že Morseovce rozumí Da-song.
23. Dům
- a) Yeon-gyo odhaluje Chung-sook, co se stalo Da-songovi v první třídě.
- b) RETROSPEKTIVA: Da-song vidí „ducha“ (manžela z bunkru) při požívání dortu v kuchyni.
- c) Yeon-gyo připomíná nutnost rychlé pomoci při dětském záchvatu, jinak může dítě zemřít.
24. Bunkr
- a) Ki-taek vede rozhovor se svázaným mužem, ten mu popisuje svůj život.
25. Dům
- a) Yeon-gyo vysvětluje důvod výletů na Da-songovy narozeniny, aby chlapec zapomněl. Podle ní je dobré znamení mít v domě ducha.
26. Bunkr
- a) Ki-taek zavazuje ústa manželovi. Zjišťuje, že bývalá hospodyně po pádu krvácí z hlavy.
27. Dům
- a) Dy-hye si v pokoji všímá psa, který se dívá na Ki-woa skrytého pod postelí.
- b) Ki-taek opouští hospodyně v nevědomí na schodech bunkru. Zavírá vstup a schovává kliku ve sklepech.
- c) Da-hye se chce podívat pod postel, ale na poslední chvíli odejde. Ki-woo se plíží z pokoje pryč, Kimovi se chystají utéct z domu. Když uslyší Da-songa a jeho rodiče, schovávají se pod stůl v obývacím pokoji.
- d) Da-song jde kempovat v dešti na zahradu.
- e) Yeon-gyo s manželem zůstávají v obývacím pokoji a kvůli dohledu na Da-songa přespí na gauči. Manželé kritizují zápach Ki-taeka. Kimovi ukrytí pod stolem naslouchají kritice i jejich následnému milování.
- f) Manželé Parkovi spí. Trojice úspěšně uniká z domu.
28. Ulice
- a) Ki-taek v dešti připomíná, že hospodyně a jejího manžela v bunkru svázal. Ki-jung je vystresovaná vzniklou situací. Průtrž mračen vytápí sousedství Kimových.
29. Montáž
- a) BYT: Rodina přichází vytopeného bytu, do kterého stéká voda otevřeným oknem.
- b) BUNKR: Bývalá hospodyně schází schody. Přichází za svázaným manželem, stěžuje si na závrať.
- c) BYT: Rodina se snaží zachránit nejdůležitější věci.
- d) BUNKR: Hospodyně zvrací.
- e) BYT: Ze záchodu stříkají splašky.
- f) BUNKR: Hospodyně říká manželovi, že má otřes mozku.
- g) BYT: Ki-jung sedí na prkénku záchodu a tím zadržuje splašky.
- h) BUNKR: Hospodyně leží na zemi. Sděluje manželovi, že ji Chung-sook skopla ze schodů. Manžel jí není schopen kvůli svázání pomoci.
- i) BYT: Ki-woo odnáší z domu darovaný kámen od Min-hyuka.
- j) DŮM: Da-song sleduje rozsvěcování světla (kódovanou zprávu o pomoc v Morseovce).
- k) BUNKR: Manžel hlavou vyťukává zprávu se žádostí o pomoc.

- l) BYT: Ki-woo odnáší věci z domu, ohlíží se za vytopeným bytem a odchází.
30. Tělocvična
- a) Ki-taek se v noci Ki-woovi přiznává, že neví, co bude s lidmi v bunkru dělat. Ki-woo bere zodpovědnost na sebe, a zatímco objímá kámen, konstatuje, že všechno vyřeší.
31. Dům / tělocvična
- a) Yeon-gyo zve Ki-jung na oslavu Da-songových narozenin. Da-hye zve Ki-woa.
- b) Kimové si v tělocvičně vybírají oblečení ze sbírky pro lidi bez domova.
32. Obchod / auto
- a) Yeon-gyo nakupuje a telefonuje s kamarády, zve je na oslavu narozenin.
- b) Ki-taek veze Yeon-gyo po nákupech domů, ta si všimá zápachu jeho oblečení.
33. Dům
- a) Venku probíhá oslava, Da-hye a Ki-woo se v pokoji líbají. Ki-woo je nespůj, vybaluje kámen z tašky.
- b) Na zahradě se Dong-ik domlouvá s Ki-taekem, že jako indiáni překvapí Ki-jung s dortem a nechají Da-songa, ať ji zachrání.
- c) Ki-jung s matkou chtějí odnést jídlo do bunkru, ale vyruší je Yeon-gyo s plánem, aby Da-songovi přinesla dort.
- d) Ki-woo směřuje s kamenem do bunkru.
34. Bunkr
- a) Kámen mu při scházení schodů vypadne.
- b) Je překvapen manželem a vybíhá po schodech nahoru zpátky do sklepa.
35. Dům
- a) Ve sklepě je Ki-woo zadržen. Muž ho kamenem udeří po hlavě.
- b) Manžel v kuchyni bere nůž. Vydává se na zahradu, zatímco Da-hye schází schody z pokoje a směřuje do sklepa s cílem nalézt Ki-woa.
- c) Ki-jung přichází k Da-songovi s narozeninovým dortem. Manžel k ní přiběhne a zabodne jí nůž do hrudi.
- d) Na zahradě propuká panika. Da-song dostává při pohledu na zakrváceného muže záchvat. Ki-taek pomáhá dceři, Chung-sook bojuje s manželem hospodyně.
- e) Dong-ik chce zachránit svého syna a požaduje po Ki-taekovi klíče od auta. Ten si všimá, jak Da-hye odnáší nevědomého Ki-woa. Když Ki-taek hodí klíče Parkovi, narazí do Chung-sook bojující s mužem z bunkru. Klíče spadnou na zem.
- f) Chung-sook zaráží muži z bunkru špíz do boku. Utíká ke krvácející dceři.
- g) Dong-ik odsouvá zraněného muže pro zisk klíčů, zacpává si nos. Ki-taek se naštve a zabodne nůž do hrudi Dong-ikovi. Utíká pryč ze zahrady.
36. Závěrečná montáž
- a) NEMOCNICE: Ki-woo je po operaci mozku neúspěšně vyslýchán detektivem.
- b) SOUD: Chung-sook s Ki-woem jsou podmíněčně propuštěni za spáchané zločiny.
- c) KREMATORIUM: Matka se synem navštěvují urnu zemřelého Ki-jung.
- d) BYT: Ki-woo sleduje reportáž o útěku otce. Dopusud ho nikdo nenašel, k dispozici nejsou ani kamerové záznamy kvůli přestřihnutému drátu.
- e) HORA: Ki-woo dalekohledem pozoruje bývalý dům Parkových a všimá si blikajícího světla / zprávy v Morseovce. Nahrává si vzkaz na diktafon.
- f) METRO: Přepisuje zprávu ze záznamníku.
- g) RETROSPEKTIVA – BUNKR: Otec popisuje svůj útěk a ukrytí v bunkru. Parkové se z domu odstěhovali a bývalou hospodyní pohřbil na zahradě. Dům je prodán nové rodině Němců, díky kterým získává jídlo z lednice.
- h) BYT: Ki-woo píše dopis otci.

- i) PŘEDSTAVA – DŮM: Ki-woo má plán. Jakmile bude mít dostatek peněz, koupí dům a vysvobodí otce. Ki-taek vyjde z bunkru a rodina se opět setká.
- j) BYT: Ki-woo dokončí dopis.

Z – noc, pohled na ulici přes okno bytu Kimových, ZÁVĚREČNÉ TITULKY

5.2. Expozice syžetu

Každý film nějak začíná a na vhodnost zohlednění úvodu při analýze poukazují i Thompsonová s Bordwellem. Různé vlastnosti začátků pomáhají divákům konstruovat základní očekávání o příběhu a charakteru postav či nastíní vývoj kauzality fabule, což souhrnně označují termínem *expoziční*.¹¹² Bordwell dodává, že již zde začíná tvorba hypotéz, na jejichž základě divák odhaduje budoucí události.¹¹³ Podobnou funkci lze přiřknout i expoziční *Parazita*. V úvodu představuje prostor a postavy včetně vodítek k vytváření očekávání, jež budou v budoucnu podrývána.

Domov Kimů je v expoziční syžetem prvně představeným místem. Suteréní byt s malými prostory přesouvá pozornost k interakci postav a umožňuje o nich a možném směřování narativu získat základní informace. Divák vidí nejdříve Ki-woa, po němž následuje Ki-jung, zatímco rodiče jsou uvedeni jako poslední. Postupné představení rodiny v jedné sekvenci pomáhá během několika minut čtveřici označit za kolektivního hrdinu, o něhož bude syžet a fabule jevit největší zájem. V pořadí výskytu však dochází i k hierarchizaci jejich významnosti. Prvotní místo zastává Ki-woo a již v tomto momentu umožňuje divákovi ho považovat za nejdůležitější postavu, což potvrdí prvotní setkání s Parkovými.

Charakterizace pokračuje i následujícími segmenty (1.a a 1.b). V nich se rodina snaží přežít na jiných, zatímco náklonost (1.c) a tvorba plagiátu (3.a) umožňuje utvářet hypotézy o absenci pevných morálních zásad. Tyto drobné události nejsou z kauzálního hlediska důležité, ale pomáhají definovat jednání postav a již v úvodu poskytnout vodítka pro realistickou motivaci hlavní dějové linie. Jejich sobectví (pokud lze vlastnost takto pojmenovat) a touha po lepším životě je zároveň dostává do nepříjemných (1.b) i humorných (1.a) situací ustavující atmosféru narativu.

S příchodem epizodní postavy Min-hyuka vzniká ústřední vývojový vzorec syžetu. Divák ale už v tomto moment ví, že Kimové řeší odlišné problémy než lépe situovaná společenská třída a může při protnutí chudé a bohaté vrstvy očekávat vtipné události. Dosvědčuje to i reakce Ki-woa při převzetí daru (1.d), když říká: „To

¹¹² BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 124.

¹¹³ BORDWELL, cit. 21, s. 37–38.

je tak metaforický“, byť je patrné, že pouze naivně věří v nečekaný zisk rodinného bohatství. Stejná událost se odehraje znovu (4.e) a špatným odhadnutím autoportrétu opakovaně potvrdí své nepochopení umění. Charakter rekvizity ale předznamenává směřování narativu a dočasně k zisku povede. Spojitost Ki-woa s darem bude ještě důležitá, přesto mu nehledě na výklad kamene¹¹⁴ nyní není přiřknut větší význam. Nelze proto očekávat, že bude kompozičně motivován a ve vyvrcholení se stane zbraní, kterou bude protagonista zraněn.

Interakce však slouží i pro pojmenování rodinných vztahů. Spolupráce sourozenců při připojení k nové síti a touha urychlit skládání krabic dokládá, že ať už rodina činí jakákoliv rozhodnutí, koná výhradně společně. Rada Ki-taeka synovi, jak správně držet mobil či chvála dcery za plagiát, svědčí o snaze dětem pomáhat a velebit jejich sebemenší úspěchy, což syžet napříč příběhem potvrzuje. Vzájemná podpora je následně doplněna prohaností, díky které se Kimové snaží řešit vzniklé problémy. Když se Ki-jung a Ki-woo spojí při přemlouvání manažerky pizzerie, neexistuje mezi nimi nevraživost. Souhra a spojení sil naopak upomíná na jejich úmysl pro rodinu zajistit to nejlepší, byť tomu výsledek práce neodpovídá. Snaha Ki-woa zapůsobit a využít situaci (1.c) exponuje další z jeho prvenství se ziskem práce: nejdříve pokus v pizzerii, poté úspěšně u Parků. Matka jednání dětí akceptuje a slavnostní oběd (1.d) s chválou otce rozšiřuje vlastní pojetí morálky s realistickou motivací na všechny členy kolektivního hrdiny.

Většina událostí se zároveň vztahuje výhradně ke Ki-woovi a podporuje tak prvotní predikci jeho důležitosti. Zdráhání při nabídce práce (2.b) vychází z konfrontace s opilcem (1.d) a definuje ho spíše jako neochotného zakročit a vzít na sebe zodpovědnost. Zatímco Ki-woo odmítá, Min-hyuk jej přesvědčí, a tím spouští kauzální řetězec událostí, jimiž se budu zabývat v další podkapitole. Nelze však opomenout podobnost jeho motivace variující tradici klasických hollywoodských filmů, v nichž touha protagonisty udává směr budoucím událostem.¹¹⁵ V tomto případě prvotní impulz přichází od epizodické postavy Min-hyuka, která mění osud

¹¹⁴ Pong vyjasnil význam kamene spojeného s korejskou historií. Jedná se o symbol konfuciánských učenců, označený termínem *suseok*, který umísťovali na své stoly. Režisér však připouští různé metaforické výklady kritiků a diváků a zároveň pokládá řečnickou otázku, zda se ještě jedná o symbol, když na něj postava v dialogu záměrně poukáže. Více: BRZESKI, Patrick. Bong Joon Ho Reveals the Significance of 'Parasite's' Scholar Stone. In: *The Hollywood Reporter* [online]. 07. 01. 2020 [cit. 08. 03. 2021]. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/news/bong-joon-ho-reveals-significance-parasites-scholar-stone-1265811>.

¹¹⁵ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 138.

protagonistů.¹¹⁶ Kombinace negativních vlastností a překračování zásad se zdůrazněním rodinných hodnot narušuje taxonomii dobra a zla. Na rozdíl od střetu tříd¹¹⁷ lze podle Prášila hledat rozdělení i u obou rodin.¹¹⁸ Kimové mají negativní i pozitivní stránky a vybalancování obou vlastností umožňuje dobro a zlo hledat i u protagonistů.¹¹⁹ Jejich chování se proto stává méně předvídatelné s nejistotou, jaká rozhodnutí budou volit.

Každý ze tří segmentů v expozici plní odlišné, a přesto spojitě funkce na narativní úrovni s přehledným představením časoprostoru, postav a atmosféry nadcházejícího protnutí rodin. Úvod (1) interakcí členů rodiny představuje jejich charakterové vlastnosti (ať už negativní či pozitivní) a vytváří realistické motivace pro budoucí události, jež jsou následujícím segmentem (2) potvrzeny. Vývojový vzorec se drží striktně lineárního vyprávění, a již od druhého segmentu tihne k cíli zisku pozice lektora, jak dokládá montáž (3). Centralizace narativu kolem Kimových odmítá epizodické linie a expozice povahou rodiny naznačuje možné varianty budoucích událostí. Plán na infiltraci k Parkům prozatím zůstává nepotvrzeným očekáváním. Vývojový vzorec je ustanoven až návštěvou domu, a utváří poskytnutými vodítky motiv syžetu směřujícího k cíli.

5.3. Vývoj syžetu

Ki-woo nastupuje na pozici lektora. Postupně se setkává se Parkovými a mimo jiné otevírá očekávání vztahu s Da-hye. V tento moment jsou divákovi již známi všichni Kimové, ale po představení nové lokace domu dochází k expozici dalších postav. Pokud se v prvním případě jednalo o ustanovení kolektivního protagonisty s různou hierarchií, nyní postup ve stejném prostředí kopíruje již jednou aplikovaný vzorec. Průchod domem mapuje prostory a respektuje postupné představování postav dle interakce s Kimovými. Ki-woa nejdříve uvítá hospodyně (4.a), která ho představí Yeon-gyo (4.c). Následuje hodina angličtiny v pokoji Da-hye (4.d). Při odchodu se seznamuje s Da-songem (4.e) a až poté se sourozenci setkávají s Dong-ikem (5.e). Přítomnost v prvním záběru umožnila Ki-woa považovat za nejdůležitějšího

¹¹⁶ PRÁŠIL, cit. 29, s. 30.

¹¹⁷ LEE, cit. 26, s. 139.

¹¹⁸ PRÁŠIL, cit. 33, s. 97.

¹¹⁹ „Obecně se dá říct, že všechny postavy v tomto filmu se nachází v šedé zóně. Jsou dobří i špatní. [...] I ta chudá rodina se samozřejmě chová špatně, jsou to v podstatě podvodníci. Ale na konci jsou za to, co udělali, potrestáni.“ SLADKÝ, cit. 28, s. 217.

z protagonistů a stejnou pozici v opačné hierarchii zastává prvenství služebné, která se stane překážkou k dosažení stanoveného cíle. Syžet poukazuje na její domnělou marginální roli v narativu a nevěnuje jí větší pozornost: nejdůležitější je zapůsobit na Parkovy, nikoliv na vedlejší postavy.

Z již známého postupu je ale možné odhadnout, že se pro rodinu stane překážkou. Na zjištění poukazuje i Ki-jung konstatováním: „Může vypadat jako ovce, ale uvnitř dřímá liška“, čímž potvrdí dřívější hypotézy. Její důležitost a ohrožení pro Kimovy zároveň potvrzuje i příprava doposud nejnáročnějšího plánu na obsazení poslední pozice, rozšiřující uplatněné praktiky.¹²⁰ Třetí repetice se následně odkazuje zpět k protagonistům, kdy postupná infiltrace kopíruje jejich dřívější pořadí z expozice: po Ki-woovi nastupuje nejdříve jeho sestra (5.a), poté Ki-taek (10.c), a jako poslední Chung-sook (16.a). Příchod všech příbuzných opakuje přehledný a známý postup, což doplňuje i syžet, který se po nástupu Ki-jung zabývá i jejím hlediskem. Rozšíření rozsahu informací na zbytek rodiny potvrzuje centralizovanost a zájem výhradně o kolektiv hrdinů.

Když se rodina zbaví hospodyně, zůstává otázkou, co bude následovat. Její propuštění je finálním krokem k završení syžetu směřujícího k cíli, čímž vzniká dojem naplnění očekávání. Na základě dřívějších odchodů členů domácnosti nelze očekávat jejich opětovný návrat.¹²¹ Překonání poslední překážky se zároveň nachází v polovině filmu, kterou Thompsonová s Bordwellem označují za místo k pozdržení dosažení cíle.¹²² V *Parazitovi* k naplnění cíle ale proti očekávání dochází. Doposud ustanovené vývojové vzorce byly dovršeny a rodina si užívá blahobytu a dobře placené práce. Pohodový večer a Ki-taekova chvála Ki-jung za schopnost vydávat se za falešnou družičku na cizích svatbách (18.b) potvrzuje již dříve ustanovenou hypotézu o rodinném poutě. Štěstí záhy naruší kluzká struktura napětí jeho touhy udeřit manželku, čímž syžet odkazuje k hromadící se frustraci směřující k vyvrcholení (35.g). Stejně jako v expozici, budoucí vývoj v tomto bodě naznačují pouze hypotézy a očekávání, kdy dojde k odhalení identity rodiny.

¹²⁰ Ki-woo se na místo lektora dostal nejjednodušeji, jelikož vysokoškolský diplom sestra vytvořila bez obtíží. Nástraha kalhotek se jeví jako výsledek souhry náhod a impulzivního jednání, přesto vyžadující přípravu a načasování. Ze segmentů 11 a 12 je patrné, že správné načasování (fotografie v nemocnici, chmýří z broskví, užití červené omáčky) byly výsledkem promyšlenějšího plánu.

¹²¹ Min-hyuk odejde jako první, po něm následuje řidič – ani jeden se již nevrátí.

¹²² BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 126.

S čím ale Kimovi ani divák nepočítají, je netušený noční návrat hospodyně. Postupu si všímá i Leeová, když konstatuje, že narativ nečekaně odvrací pozornost od otázky odhalení postav, k překážce, kterou s manželem začnou představovat.¹²³ Zjištění existence bunkru vypovídá o náhlé změně ve vědění, ale na rozdíl od pozice v závěru¹²⁴ k zisku důležité informace dochází již v polovině syžetu s ustanovením nového vývojového vzorce. Narušení konvenčních postupů společně s kluzkou strukturou přichází v okamžiku naplnění dosavadního motivu cíle. Místo hlavní a vedlejší dějové linie klasické narace¹²⁵ vzniká další ústřední vzorec.

Veškerá doposud ustanovená očekávání jsou na úrovni narativu zbořena, což dokládá i kontrastní charakter hospodyně. V první polovině vystupovala jako racionální a věrná žena, zatímco nyní pološíleným smíchem nutí diváka přehodnotit vše, co se o ní doposud dozvěděl. Vývojový vzorec infiltrace se znalostí, že do domu její manžel pronikl již dávno, znásobuje a dává prostor střetu rodiny s dvojicí. Nově ustanovený a znovu se opakující motiv překážky v nutnosti se zbavit hospodyně s manželem na okamžik přerušuje osmiminutový deadline příjezdu Parkových. Krátké časové rozmezí zintenzivňuje napětí při sklizení stop a zároveň potvrzuje dřívější hypotézu utvořenou posměškem Chung-sook (18.b). Kimové se musí rychle vypořádat hned se dvěma problémy, zatímco kombinace několika narativních postupů neustále mění diváckou pozici.

Ve vypjatém okamžiku se proto může skopnutí hospodyně (21.h) a její pád zdát odkazem na slapstick komedii¹²⁶ vtipné. Přítomná nadsázka se objevila ve zdánlivě nehumorné chvíli, a byť přinesla odlehčení situace,¹²⁷ záhy je doplněna následkem zranění. Úraz přepóluje dosavadní vývoj a změna v rámci scény mění vyznění fabule, která se stává po zbytek filmu vážnější. Podrytí doposud ustanovené narativní výstavby kluzkou strukturou a nečekaný výskyt takovýchto okamžiků potvrzuje Utinovy teze o dvojjakosti přístupu.¹²⁸ Tři rozdílné momenty, kdy se napětí střídá s vtipem a vážností, zdůrazňuje důležitost závazného motivu a zavdávají příčiny vedoucí k vyvrcholení. Polovinu filmu proto společně s kluzkou strukturou považují

¹²³ LEE, cit. 26, s. 145.

¹²⁴ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 124.

¹²⁵ BORDWELL, cit. 21, s. 157.

¹²⁶ Slapstick komedie se často pojí s tělesností. Více: ALDREDGE, Jourdan. Genre Breakdown: The Different Types of Comedy Films. In: *The Beat* [online]. 03. 03. 2020 [cit. 28. 03. 2021]. Dostupné z: <https://www.premiumbeat.com/blog/genre-breakdown-comedy-film/>.

¹²⁷ LEE, cit. 26, s. 69.

¹²⁸ UTIN, cit. 36, s. 49–50.

za jeden z nejdůležitějších zlomových bodů ovlivňující postavy, vývojové vzorce a otevření nových možností pro narativ.

Jednotlivé příčiny a následky byly doposud vytvářeny primárně protagonisty, tedy členy Ki-taekovy rodiny, dle konvence klasického módu narace.¹²⁹ Diegetický svět se řídí kauzalitou jednání a motivací postav,¹³⁰ doložené i zoufalým okamžikem manžela hospodyně dovolat se pomoci. Kvůli svázání nemá možnost manželku zachránit. Činy Kimových zapříčiňují její úmrtí a zároveň vytváří bezvýchodnost a neřešitelnost situace. Temné a špinavé prostředí bunkru se bez dřívějších náznaků stává místem lidské smrti¹³¹ a společně s počasím komentuje tragické události. Průtrž mračen ústící v bouřku ale zabírá význačnou část (18.b–30.a), a byť se zpočátku jeví jako nedůležitý detail, její přítomnost ovlivňuje narativ.

Děšť má ve snímcích Ponga významovou pozici. Je často předzvěstí problémů,¹³² na což poukazuje i režisér: „Voda teče odshora dolů, do sousedství bohatých i chudých, a postavy nad tím nemají žádnou kontrolu.“¹³³ Bouře v tomto případě nastolí výchozí situaci, a staví Ki-taeka před další překážku při rozhodnutí, co zachrání z domu. Události podtrhují atmosféru, a byť počasí ovlivnit nelze, vytopení bytu rozvine vyprávění¹³⁴ a vzniká dřívější příčinou otevření okna. Původně humorný moment se kompoziční motivací stává důvodem tragédie. V druhé polovině snímku se s nově ustanoveným vývojovým vzorcem setkávají tři činy: zločin ústící v smrt hospodyně, pohroma deště po dosažení infiltrace, a sociální problém, kvůli kterému situace vznikla, což jsou charakteristiky podporující atmosféru hororu.¹³⁵ Motiv vody¹³⁶ a děšť v narativní funkci prohlubují zoufalství a predikují pád rodiny.

Vývojové vzorce ale nenechávají postavy statické a s nutností se spojit proti společnému nebezpečí dochází k jejich proměně. Ki-woo se na začátku zdráhal převzít iniciativu, s doporučením sestry a zajištěním pozice zbytku rodiny ale přijímá

¹²⁹ BORDWELL, cit. 21, s. 157.

¹³⁰ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 116.

¹³¹ Podle Jungové jsou sklepní byty a temné prostory místy smrti nejen lidí (*Vzpomínky na vraždu*), ale i psů (*Pes, který štěká, nekouše*) a monster (*Mutant*). JUNG, cit. 27, s. 21.

¹³² COLLINS, McKegg. It All Flows Down. In: *McKegg Collins* [online]. 15. 07. 2020 [cit. 08. 03. 2021]. Dostupné z: <https://mckeggcollins.medium.com/it-all-flows-down-d04c16e9c8fa>.

¹³³ O'FALT, Chris. Building the 'Parasite' House: How Bong Joon Ho and His Team Made the Year's Best Set [online]. 29. 10. 2019 [cit. 08. 03. 2021]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2019/10/parasite-house-set-design-bong-joon-ho-1202185829/>.

¹³⁴ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 117.

¹³⁵ LEE, cit. 26, s. 46.

¹³⁶ Leeová charakterizuje motiv vody pouze ve snímcích *Vzpomínky na vraždu* a *Mutant*, ale užití elementu pojmenovává jako obecnou praxi při konstrukci narativu. Více: Tamtéž, s. 46.

zodpovědnost a započíná svůj přerod. Kromě přebírání názorů a dialogů jiných¹³⁷ se učí jednat. Když popadne kámen při snaze odehnat opilce (17.a), akce symbolizuje novou vůli sáhnout po násilí, což sám potvrdí v tělocvičně (30.a) i touhou předmět použít jako zbraň (33.d). Realizace plánu v následujících segmentech připomíná proměnlivost hypotéz a jejich podryvání. Paralelu se synem zastávali i Ki-taek a jeho narůstající hněv, který je průběžně naznačován útržky rozhovorů kritizujících oblečení či zápach. Leeová tyto momenty při zmínce levných kalhotek (27.e) pokládá za zostuzení spojené s nižším třídním původem,¹³⁸ realisticky motivovaný pocit ale potvrzuje hypotézy o roli ochránce svých dětí.

Dřívější humornost od poloviny snímku vystřídala témata třídních rozdílů, strachu z odhalení, napětí, nečekaného zjištění pro thrillerový žánr¹³⁹ a osobní katastrofy spjaté s dramaty.¹⁴⁰ Syžet před návratem hospodyně naznačoval příběh o kontrastech bohatých a chudých a kreativní způsob zisku práce u Parkových. Původní atmosféra se ale vytratila. Zůstává nástraha plánů a kooperace při zneškodnění hospodyně s jejím manželem následovaných útekem z domu a utužením vztahů mezi protagonisty. Nehledě na charakterové rysy, nově podpořené násilím, je divák pořád utvrzován v prvotních hypotézách o soudržné rodině Kimů. Konkretizace jednání a kauzalita umožňuje tyto vlastnosti lépe pojmenovat¹⁴¹ a soucítit s nimi.

5.4. Klimax a závěr

Následující den Yeon-gyo organizuje oslavu a zavdává další příčinu ke hromadění Ki-taekova hněvu, když jí neunikne silný zápach zapůjčeného oblečení. Zatímco se k Parkům sjíždějí známí, uvnitř domu se Ki-woo líbá s Da-hye, a potvrzuje hypotézy o jejich vztahu, který syžet naznačoval (4.d), Ki-woo ho potvrdil (18.b), a nyní byl explicitně zobrazen (33.a). Proces vývoje jeho postavy s odvahou navštívit bunkr a vyřešit problém se završuje – mimo jiné má s sebou i kámen, u něž jsem zmínil, že

¹³⁷ LEE, cit. 26, s. 146.

¹³⁸ Tamtéž, s. 144.

¹³⁹ Jedná se o jeden ze znaků thrillerů. HELLERMAN, Jason. Defining The Thriller Genre in Movies and TV. In: *nofilmschool* [online]. 05. 11. 2020 [cit. 06. 04. 2021]. Dostupné z: <https://nofilmschool.com/thriller-genre-in-movies-and-tv-shows>.

¹⁴⁰ Drama Films. In: *filmsite* [online] [cit. 05. 04. 2021]. Dostupné z: <https://www.filmsite.org/dramafilms.html>.

¹⁴¹ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 116–117.

kromě symbolu štěstí představuje zbraň. Dřívější plány dle dialogu v tělocvičně dostávají přesnější podobu a vytvářejí očekávání dalšího střetu.

Během plánování překvapení pro Da-songa se v domě Ki-jung s matkou rozhodnou zanést jídlo dvojici se strachem, co vše tam na ně po včerejším dění čeká. Po vyrušení Yeon-gyo se do bunkru jako první ale dostává Ki-woo s kamenem a jeho upuštění při scházení schodů představuje kluzkou strukturu narušující napjatý okamžik. Události příběhu směřují k hypotézám o tragičnosti naznačenými v předešlých segmentech. Nečekané zranění Ki-woa (35.a) dosavadní dojem nedotknutelnosti a schopnosti Kimů zvládnout situaci podryvá reálná porážka s ublížením na zdraví. Pro zdůraznění obrácení hypotéz proti divákovi zjištění přichází v momentě, kdy je nucen sledovat násilí páchané na protagonistovi. S otevřením východu z bunkru narace nabízí omezené možnosti vyřešení sporu: buď vítězství, nebo odhalení Kimových. Maximalizuje míru emocí a napětí s očekáváním uzavření ústředního vývojového vzorce a dosažení vyvrcholení.¹⁴²

Od této chvíle se události kumulují a směřují k očekávanému konfliktu. Jakmile manžel vezme nůž a pokračuje na zahradu, jeho pomsta je divákovi známá dřív než postavám. V násilném střetu tří rodin se hypotézy vytvořené vyvrcholením v dřívějších segmentech potvrzují. Ústřední konflikt hlavního vývojového vzorce byl vyřešen a předzvěst krvavého násilí dosáhlo naplnění smrtí Ki-jung a zraněním Chung-sook i Dong-ika. Nehledě na události je pořád přítomna síla rodinného pouta Kimů, která i přes vzájemnou starost vede k jejich rozdělení. Na rozdíl od nenadálého útoku nožem syžet hromadění emocí v Ki-taekovi naznačoval a s blížícím se vyvrcholením explicitně akcentoval, což vyústilo v nutnost se ptát, v jaké podobě budou uvolněny. Následek roztržité rodiny je spjat s manželem hospodyně i hněvem otce, čímž divák i v závěru přehodnocuje nejdéle potvrzována očekávání.

Závěrečná montáž po útěku Ki-taeka poskytuje odpovědi na některé stěžejní otázky a užitím voiceoveru s parafrází pohybu kamery z expozice uzavírá vyprávění. Řád, který kolektiv svým jednáním narušil, je s potrestáním protagonistů opět navrácen, byť rodinnou atmosféru vystřídala samota a ztráta. Uzavření příběhu na rozdíl od dřívějších segmentů kromě jednoho krátkodobého oddálení nepředstavuje postupy, jež by divák neznal nebo se s nimi nesešel. Úsměv Ki-woa v kluzké struktuře podryvá vážnost situace, zatímco užití morseovky je známo z dřívější

¹⁴² BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 126.

komunikace manžela hospodyně. Epilog se tak může zdát být „ideálně symetrický“.¹⁴³ Reportáž (36.d) sice jako krátkodobý odklad narušil přímočarou kauzalitu (příčina a vzápětí nastupující následek) proairetické linie, pořád ale akcentuje reakce na základě jednání postav. Veškeré události, ať už nutnost Ki-taeka se skrývat, nebo smrt Ki-jung, jsou následky dřívějších příčin. Platí, že vývojový vzorec spuštěn příchodem Ki-woa do rezidence Parků je jím taktéž uzavřen, a dle konvencí hollywoodského vyprávění se navrácí do původního stavu.¹⁴⁴ I nyní jsou prostory domova hlavními místy děje: zde dosáhl svého vývoje, našel lásku, přišel o sestru a dočasně i otce. Zájem syžetu ukázat jeho plán potvrzuje, že je Ki-woo nejdůležitější postavou, zatímco zahrnutí do představy i Chung-sook odkazuje na prvně stanovené hypotézy o rodinném poutě.

I když je vyprávění uzavřeno, zůstává otázkou, zda lze stejně chápat i závěr. Vzhledem ke kauzalitě dochází dle klasické narace k rozřešení ústředních vývojových vzorců. Neukončenost těch vedlejších je sice přijatelná,¹⁴⁵ události ale vyprodukovaly otázky, na něž syžet již odpovědi neposkytuje. Co se stalo s Parkovými? Přežil Da-song záchvat? Postupným kladením otázek tohoto typu se pozornost přesouvá k nyní dvoučlenné rodině Kimových s dotazy, jak dopadl vztah s Da-hye nebo jestli dosáhne Ki-woo svého plánu. Ambivalentnost je spojena i se zájmem o Ki-taeka, a jelikož syžet nevyvrací ani nepotvrzuje, zda se stal vrahem, opětovně rozostřuje dobro a zlo, na které poukázal Prášil.¹⁴⁶ Existence neurčité budoucnosti dosvědčuje neukončenost divácké aktivity s nutností si domýšlet, jaký osud čeká rodinu v budoucích událostech nedořečené fabule.

5.5. Vlastnosti narace

Představené vývojové vzorce jsou spjaty i s vlastnostmi narace. V *Parazitovi* jakožto narativním filmu existuje několik způsobů, jak vyprávění realizovat a zároveň jej ovlivňovat s cílem divákovi informace o příběhu distribuovat. Analytické nástroje určené k popisu těchto postupů jsou komunikativnost, rozsah a hloubka informací.¹⁴⁷

¹⁴³ HAMPTON, Howard. CUL DE SACKED. In: *ArtForum* [online]. 10. 10. 2019 [cit. 09. 03. 2021]. Dostupné z: <https://www.artforum.com/film/howard-hampton-on-bong-joon-ho-s-parasite-2019-80997>.

¹⁴⁴ PRÁŠIL, cit. 33, s. 97.

¹⁴⁵ BORDWELL, cit. 21, s. 159.

¹⁴⁶ PRÁŠIL, cit. 33, s. 97.

¹⁴⁷ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 127.

5.5.1. Komunikativnost

Bordwell doporučuje se při analýze komunikativnosti ptát, jak a v jaké míře narace sděluje divákovi informace, přičemž některé z nich mu může záměrně zatajit.¹⁴⁸ Již v úvodu filmu vznikají očekávání o tendenci je spíše sdílet, což je napříč snímkem potvrzováno. Když syžet v expozici demonstruje ocenění a fotografie Chung-sook při hodu koulí (1.a), kompozičně motivuje budování fabule její historie. Pro vývojové vzorce informace není důležitá, záliba ale později vysvětluje tutéž činnost na pozemku Parků (18.a) a zavdává jí realistickou motivaci. Předměty v bunkru naopak zobrazením jídla, fotky páru, knih a prezervativů (24.a) shrnují život v podzemí.

Jelikož ale informace přichází až po představení postav, nevytváří očekávání jako u rodinných fotografiích a úspěších Dong-ika s diplomem (4.b). Konstrukce fabule o jeho zaměstnání i bez znalosti kontextu anglických jmen Korejců¹⁴⁹ potvrzuje úspěšný život Parkových, což v tento moment posiluje nadcházející střet tříd. Divák se o rodině dovídá stejně jako Ki-woo, čímž je míra komunikativnosti spjata s protagonistou. Zájem o každodenní předměty pomáhají vytvářet konkrétní představy o postavách a jejich živobytí dle aktuální důležitosti (nejdříve Parkové, poté hospodyně), a naraci tak lze označit spíše za komunikativní. Ojedinele syžet používá i opačného postupu a předznamenáním postav usměrňuje diváckou pozornost. Min-hyuk považuje Yeon-gyo za jednoduchou (2.b), přičemž pořadím zisku informace ji definuje dřív, než se s ní Ki-woo setká. I proto se její činy zdají směšné,¹⁵⁰ jelikož očekávání vznikla na základě vysoké míry informovanosti a určují, jak by na postavu mělo být nahlíženo.

S tím souvisí i naznačována vodítka. Scéna s manažerkou se stává předzvěstí infiltrace a stejně jako záběr přestříhnutého kabelu u kamery je kompozičně motivován. Připomíná, že informace mohou být kauzálně odloženy, případně užity opakovaně.¹⁵¹ Zmínka o nutnosti rychlého zásahu při dětském záchvatu (23.c) zaznívá ledabyle, později však sází na diváckou znalost a poslouží během vyvrcholení k vybudování napětí. S rozvíjením vývojových vzorců divák

¹⁴⁸ BORDWELL, cit. 21, s. 59.

¹⁴⁹ Korejci, kteří studují nebo pracují v zahraničí, se prezentují anglickými jmény. Více: ZenKimchi. Cultural Details You Missed in "Parasite". In: *ZenKimchi* [online]. 08. 02. 2020 [cit. 17. 04. 2021]. Dostupné z: <https://zenkimchi.com/featured/cultural-details-you-missed-in-parasite/>.

¹⁵⁰ LIU, Rebecca. A Hellish Commons: Bong Joon-Ho's 'Parasite'. In: *Another Gaze* [online]. 13. 02. 2020 [cit. 09. 03. 2021]. Dostupné z: <https://www.anothergaze.com/hellish-commons-bong-joon-hos-parasite/>.

¹⁵¹ Nefunkční kamera souvisí s příchodem hospodyně (18.c) i následnou neschopností dohledat záznam útěku Ki-taeka (36.d).

samozřejmě nemůže žádnou z těchto událostí s jistotou předvídat. Syžet ale poskytuje dostatek informací, aby o nich mohl vytvářet hypotézy a očekávat je, nebo jimi být překvapen.

Doposud byla míra komunikativnosti spíše vysoká, přesto se objevují momenty zamlčení informací, a stejně jako u vývojových vzorců jsou použity proti očekávání. Odmítnutí obsahu šeptaného sdělení Dong-ika (9.a) vytváří napětí a humor a je prvním kompozičním náznakem objektivnosti vyprávění. I když se divák záhy to nejdůležitější dozví z reakce postav, informace byla zatajena a předznamenává proměnlivost a hravost narace napínat diváčkou zvědavost. Smrt hospodyně (29.h) a útěk Ki-taeka (35.g) vytváří akcentovanou dočasnou narativní mezeru s nutností zjistit, co se stalo. V obou případech je vyprávění vytvořením otázek naopak nekomunikativní. Žádná z těchto výpusťek přesto není trvalá, a je v určitý moment zodpovězena. K tomu slouží mimo jiné i montážní sekvencí shrnující události, čímž umožní příběhu dosáhnout naplnění v módu klasické narace.¹⁵² Přesto je narace pořád spjatá s rodinou protagonistů, což nejlépe dokládá rozsah informací.

5.5.2. Rozsah informací

Rozsah informací lze při analýze zobecnit na otázku „Kdo co kdy ví?“,¹⁵³ a protože narativ akcentuje kolektivního hrdinu, vyprávění je s ním spjata nejvíce. Když Ki-woo prochází domovem Parkových, divák může být stejně jako on ohromen, jelikož vidí prostory v daný moment společně. Obdiv vzniká omezeností narace na jednu postavu, což dokládá zmíněné představování členů domácnosti až v okamžiku, kdy se s nimi protagonista setkává.

Takováto omezenost ale není trvalá a s příchodem rodiny završeného nástupem Chung-sook se postupně přetváří do narace neomezené.¹⁵⁴ Díky tomu se divák stává informovaným a má přehled o chystaných plánech, jak dokládá montážní sekvence 11 a 12. Z toho důvodu nemůže domnělou diagnostiku tuberkulózy hospodyně brát vážně, jelikož ví (na rozdíl od Yeon-gyo), že se nejedná o skutečnou krev. Vyznění humorné situace se proto blíží k subžánru černé komedie.¹⁵⁵ Obdobný přístup

¹⁵² BORDWELL, cit. 21, s. 160.

¹⁵³ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, str. 128.

¹⁵⁴ Ať už se jedná o zanechání kalhotek pod sedadlem v autě, nebo plán na propouštění hospodyně, syžet vždy zobrazuje příčiny i následky. Nenechává prostor pro otázky či iniciativu aplikovat vlastní hypotézy, jak byli členové Parkovy domácnosti propuštěni.

¹⁵⁵ Typickým prvkem černých komedií je zlehčování a smích nad jindy vážnými tématy. ALDREDGE, cit 126.

k informacím je napříč fabulí vyzdvihován, například když Ki-woo po Da-hye chce, aby třikrát v anglické větě zmínila slovo „pretend“. I nyní divák opět ví víc než druhá rodina. Narážka odkazuje na vzorce očekávání,¹⁵⁶ způsob komunikativní narace, identifikace s Kimovými a jejich požitkem z nadřazenosti nad Parkovými.

Kromě humoru se ale pozice informovaného diváka využívá i pro napětí, a to nejvíce ve spojitosti s okamžiky možného odhalení. Dong-ik při vyhodnocení kalhotek zmiňuje následující: „Víš, co je ze všeho nejpodivnější? Většinou, když jsi v autě, necháš tam pramen vlasů nebo náušnici. Ale jak můžeš zapomenout vlastní kalhotky? Takže si říkám, co to mohlo být za ženskou.“ Divák přihlíží postupnému spojování vodítek a ohrožení identity Ki-jung. Situaci umocňuje ticho pro doznění získaných informací, odepření šepotu syžetem a měnící se mimika Yeon-gyo. Kluzká struktura sice napětí naruší humorem špatného vyhodnocení a navrátí se k pozici informovaného diváka, syžet ale naznačil, jak blízko se Parkové přiblížili pravdě.

Pravděpodobně největší hrozbu představuje dle očekávání video (19.b), kdy je odhalení vzdálené jedním stisknutím tlačítka na mobilu. Od tohoto okamžiku se obdobné situace kumulují, a neustále znejišťují diváckou pozici, ať už běžící hospodyni (21.g), Ki-woem schovávajícím se pod postelí (27.a), nebo skrývajícím se Ki-taekem ve stínu (27.f). Z kauzálního hlediska tyto události neovlivňují vývojové vzorce, jelikož se na ně postavy již neodkazují a pravda se odhalí až v závěru. Nehledě na narušení momenty přesto plní účel napětí. Rozsah informací a zájem o skupinu postav tak dává divákovi možnost si i strachem o protagonisty ke kolektivnímu hrdinovi nalézt sympatie.

Dojem neomezenosti vyprávění je podpořen rozšířením o události, u kterých Kimové být nemohli. Thompsonová s Bordwellem k takovým situacím dodávají, že filmy samozřejmě mezi omezenou a neomezenou narací kolísají. „I když je syžet vystavěn okolo jediné postavy, obvykle obsahuje několik scén, v nichž tato postava není přítomna.“¹⁵⁷ Tyto okamžiky ale nejsou v *Parazitovi* časté. Většinou jsou motivovány kompozičně a vysvětlují kauzalitu, například u nalezení kalhotek (8.a), nebo příchodu Kimů na oslavu (31.a). Když Yeon-gyo odebere pár bankovek ze zamýšlené výplaty (součást 4.e), neomezenost informací kompozičně motivovaným záběrem naopak vyvolává pocit křivdy. S následujícím dialogem o „vyšší“ částce ví divák víc než Kimové, čímž může vytvářet hypotézy o osobnosti Yeon-gyo a nalézt

¹⁵⁶ SLADKÝ, cit. 28, s. 211.

¹⁵⁷ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 128.

sympatie ke Ki-woovi. Způsoby distribuce informací se tedy i přes zdánlivou neomezenost pořád motivací pojí s protagonisty a poskytují vodítka k jejich oblíbě či porozumění činů. Zcela minimálně syžet zohledňuje hospodyně s manželem, a i když bude následek její smrti zamlčen, postup se využívá pouze pro jednu montáž (29). I nyní kompoziční motivací vytváří napětí a paralelu tragédie obou rodin.

První vývojový vzorec infiltrace a způsob distribuce informací vytvořil očekávání, že je prostor domu přechodem k neomezené naraci zcela zmapován a postavy navštívily snad všechna místa, nehledě na jejich důležitost.¹⁵⁸ Z toho důvodu se divácká pozice změní ve vědění o existenci bunkru znejišťuje. Stejně jako dřívější ohromení domem s Ki-woem, i nyní je informace získána společně se zbytkem rodiny. Jelikož hospodyně věděla víc než ostatní, dojem neomezenosti se i s rozšířením na všechny protagonisty pořád vztahuje ke kolektivnímu hrdinovi. Umožňuje tedy budovat nečekané zvraty, které by v opačném případě nebyly stejně účinné. Naraci proto nelze označit za neomezenou, a jelikož se zabývá pouze tím, co vědí Kimové, zavádá další možnosti se s nimi identifikovat.

5.5.3. Hloubka informací

Informovanost umožňuje zohlednit nejen rozsah vědění, ale i způsob napojení na subjektivitu postav.¹⁵⁹ Hloubka informací je ve snímku výhradně objektivní, a pokud má divák reflektovat konání postav,¹⁶⁰ je odkázán pouze na jednání a dialogy prezentované kamerou. Vyprávění probíhá lineárně, a výjimečně je narušeno flashbaky a představou. Potlačení subjektivity je dle Prášila výsledkem nezájmu postav o své nitro,¹⁶¹ o čemž vypovídají například momenty narůstajícího hněvu Ki-taeka. Frustraci signalizuje jeho mimika a činy, přičemž vysvětlení příčin útoku nezmíní ani ve svém dopise. S neposkytnutím interních důvodů jednání postav mimo zmíněné realistické motivace syžet vyzdvihuje nutnost divácké aktivity. Vyprávění vyžaduje informace interpretovat, nehledě na jejich podrývání.

Stejně jako u rozsahu informací ani objektivita není trvalá a vyskytují se momenty, kdy subjektivita umožňuje nahlédnout na svět hlediskem Kimových i ostatních postav. První případ lze nejlépe znázornit při vyzvednutí kamene

¹⁵⁸ Například sauna, kterou syžet již víckrát neukazuje.

¹⁵⁹ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 129.

¹⁶⁰ LEE, cit. 26, s. 95.

¹⁶¹ PRÁŠIL, cit. 33, s. 97.

Ki-woem z vody (29.i). Podle poznámek v obrázkovém scénáři měl vzniknout dojem samovolného vyplutí,¹⁶² zpřístupněním pohledu z první osoby se však divák opět identifikuje s protagonistou. Zjevení rekvizity zažívá přímo jeho očima, čímž se podporuje její domnělá osudovost. Vzhledem k ostatním postavám se percepční subjektivita využívá například během snahy přivolat pomoc (29.j). Narativ zpřístupňuje hlediskovými záběry Da-songův pohled a zprostředkováním překladu zprávy buduje vypjatost okamžiku a neschopnost jednat. V ojedinělých případech syžet hlediska parafrázuje, kdy čelní pohled na psa naznačoval Ki-woovo hledisko. Ani po návaznosti pohledu (27.a) se pozice kamery nemění, byť odvrátí zrak. Variace takového typu jsou ale minimální a bez vlivu na ustanovenou objektivitu vypovídají o narušení očekávání.

Výraznější je naopak mentální subjektivita všech tří rodin ve formě retrospektiv a představ. Vzpomínka hospodyně s manželem (20.b) vizualizuje prostor a vyzdvihuje hudbu připomínající jejich ztracený šťastný život. Na subjektivitu odkazuje i pohled do kamery, jelikož narušuje čtvrtou stěnu a interpunkčně navrácí narativ zpět do přítomnosti. Retrospektiva ale neobsahuje informace důležité pro narativ, proto ji lze kromě volných motivů označit i za odklady. Opačně je tomu u Ki-taeka (36.g), kdy dochází k zaplnění vzniklých narativních mezer. Percepční subjektivita při pohledu na zakrvácené ruce v první osobě společně se selektivností zvuků zároveň umožňuje identifikaci, což stylisticky odpovídá subjektivní vizualizaci událostí postavami.¹⁶³ U představy Ki-woa (36.i) se postup odlišuje, a i když Pong jeho závěrečný plán považuje za nenaplnitelný,¹⁶⁴ na základě dřívějších vývojových vzorců a zisku schopnosti jednat se může jednat i o flashforward.

Každá z představ nahlíží do nitra postav nehledě na jejich důležitost a umožňuje s nimi prožít krásné chvíle, či naopak okamžiky děsu (23.b). Užití interpunkce zároveň minimalizuje zmatení diváka a stylisticky odlišuje, co se odehrává v myslí postav a mimo ní.¹⁶⁵ Oproti rozsahu se selektivní mírou komunikativnosti hloubka informací ustupuje do pozadí a snaží se držet objektivitu. Narušení linearitu času je

¹⁶² BONG, Joon Ho. *Parasite: A Graphic Novel in Storyboards*. New York: Grand Central Publishing, 2020, s. 168. ISBN: 978-1-5387-5.

¹⁶³ LEE, cit. 26, s. 149–150.

¹⁶⁴ JUNG, Alex E. Bong Joon Ho on Why He Wanted Parasite to End With a ‘Surefire Kill’. In: *Vulture* [online]. 14. 01. 2020 [cit. 01. 04. 2021]. Dostupné z: <https://www.vulture.com/article/parasite-ending-explained-by-bong-joon-ho.html>.

¹⁶⁵ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 130.

kompozičně motivováno a letmé náznaky o vnitřním dění vypovídá o tendenci narativu dodržovat konvenční vyprávění jednotného chronologického řádu.¹⁶⁶

5.6. Shrnutí

Analýza narativu dokazuje, že vyprávění upřednostňuje přehledně lineární řazení informací v syžetu. Expozice představuje základní typ prostředí a hierarchizace v kolektivním hrdinovi označuje Ki-woa za nejdůležitějšího. Jednání postav umožňuje pojmenovat charakterové vlastnosti protagonistů a již v úvodu předpovídá realisticky motivované téma infiltrace. Očekávání humorných momentů doplňuje impuls pro otevření prvního vývojového vzorce, k čemuž se záhy přidává i milostný vztah protagonisty. Společně s rozmístěním vodítek může divák vytvářet hypotézy o postupné proměně postav včetně událostí; ty však nemusí být využity hned, naopak odloženy či opakovány. V závěru je hlavní vývojový vzorec uzavřen a dle klasického módu narace nechává sekundární otázky otevřené pro interpretaci diváka.

Tuto domněnku podporuje i proměnlivá míra komunikativnosti. Rozsah informací se postupně rozšiřuje na celou rodinu, a byť sleduje činy Kimových odděleně, svázáním s kolektivním hrdinou je ke zbytku diegetického světa pořád omezená. Nic na tom nemění ani výjimky, které kompoziční motivací ulehčují chápat kauzalitu. Tendence se přiklánět k objektivnosti zároveň znemožňuje explicitně porozumět jednání postav, a i přes občasnou mentální a percepční subjektivitu je vyžadována divácká aktivita při jejich interpretaci.

Do analýzy jsem vstupoval s přesvědčením, že dle módu klasické narace je vyprávění přehledné a ulehčuje konstrukci fabule. Konvenčnost vyprávěcích postupů v linearitě se sice potvrdila, ale podryvání kluzkou strukturou narušuje ustanovená očekávání. Obrací hypotézy proti divákovi, a dokonce i v závěrečné čtvrtině jej nutí přehodnotit dosavadní nedotknutelnost Kimových za skutečnou možnost jejich ohrožení. Proto je vhodné původní teze doplnit.

Na začátku byl ustanoven vývojový vzorec infiltrace, v polovině filmu došlo proti očekávání k jeho završení, a kvůli omezené naraci mohl vzniknout další. Příchod hospodyně narušil doposud platné zákonitosti a vytvořil další vzorec narativu, v němž střídá různé vyprávěcí postupy. S tím se pojí i změna atmosféry, která se od humornosti přesunula k tragičnosti, a dokonce i neustále přítomná víra

¹⁶⁶ BORDWELL, cit. 21, s. 77.

v rodinnou soudržnost se stala příčinou její zkázy. Na základě těchto výsledků konstatuji, že Pong sice pracuje s klasickým módem narace, ale jelikož se jedná o nejčastěji používané postupy, pohrává si s nimi a dle potřeby je narušuje. Jednoduchou konstrukcí fabule vybízí diváka k aktivitě při skládání vodítek, čímž přesouvá pozornost k nestálé a proměnlivé divácké pozici.

6. STYLOVÁ ANALÝZA

Po vyhodnocení narativu přistupuji v druhé polovině analytické části ke stylu *Parazita*. I ten jako vyprávění upoutává divákovu pozornost, vytváří významy a podílí se na výstavbě filmové formy.¹⁶⁷ Ve stylové analýze se postupně zaměřím na práci s mizanscénou, kamerou, střihem a zvukem i se zohledněním jejich vlivu na vytvoření či podpoření hypotéz při sledování. V závěru dosažené výsledky shrnu a vyhodnotím.

6.1. Mizanscéna

Termín mizanscéna byl původně spjat s divadlem a s nástupem kinematografie se pojem ujal i ve filmovém médiu. Souhrnně označuje veškerý předkamerový prostor, v němž se lze zaměřit na prostředí, kostýmy, rekvizity či inscenaci postav. Jako plánovaný výtvar závisí na rozhodnutí tvůrců, kteří určují, co vše má divák vidět, ale i přesto může dění před kamerou podléhat improvizaci. Selektivnost zároveň připomíná, že mizanscéna nemusí odpovídat realismu, jelikož se proměňuje s kulturou, časem, a dokonce i preferencemi diváka. Proto se může s každým filmem lišit. Z toho důvodu je vhodnější se zaměřit na její funkce v díle a zohlednit její motivaci, proměnlivost a vývoj.¹⁶⁸

6.1.1. Prostor

V narativní analýze jsem poukázal, že prostředí domova je klíčové pro expozici postav i jako dějiště událostí. Všechny tři prostory byly pro potřeby filmu navrženy Lee Ha-Junem,¹⁶⁹ a i když se přibližně od poloviny přesouvá pozornost k domu Parkových,¹⁷⁰ byt Kimů je výchozím bodem příběhu. Sem na začátku přichází Min-hyuk, a po událostech fabule zde příběh končí. Sociální status Kimových není explicitně potvrzen a veškerá očekávání nevznikají pouze jednáním a dialogy postav, ale i vzhledem jejich domova.

Rodina žije v malém sklepním bytě a stejně, jako syžet nejdříve představil Ki-woa, pozice kamery v interiéru již v úvodu předznamenává, s kým by se měl

¹⁶⁷ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 86.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 159–160.

¹⁶⁹ JUNG, Alex E. The House That Parasite Built (From Scratch). In: *Vulture* [online]. 02. 02. 2020 [cit. 01. 04. 2021]. Dostupné z: <https://www.vulture.com/2020/02/how-bong-joon-ho-built-the-houses-in-parasite.html>.

¹⁷⁰ Autor článku množství prostředí ustanovuje na přibližně 60 % příběhu. O'FALT, cit. 133.

divák identifikovat, a vytváří očekávání o nejdůležitějších protagonistech fabule. Průhled malým oknem (Obr. 1) i přes transfokaci potlačuje okolní prostředí, pořád ale propojuje byt s venkovním světem (1.d nebo 17.a). Hluboký prostor¹⁷¹ s lineární perspektivou umožňuje pochopit prostorové vztahy sousedství i bez znalosti spojitosti korejských bytů s nižším třídním původem.¹⁷² Doposud vzniklé hypotézy budou zobrazením uličky v druhé polovině snímku (28.a) potvrzeny.

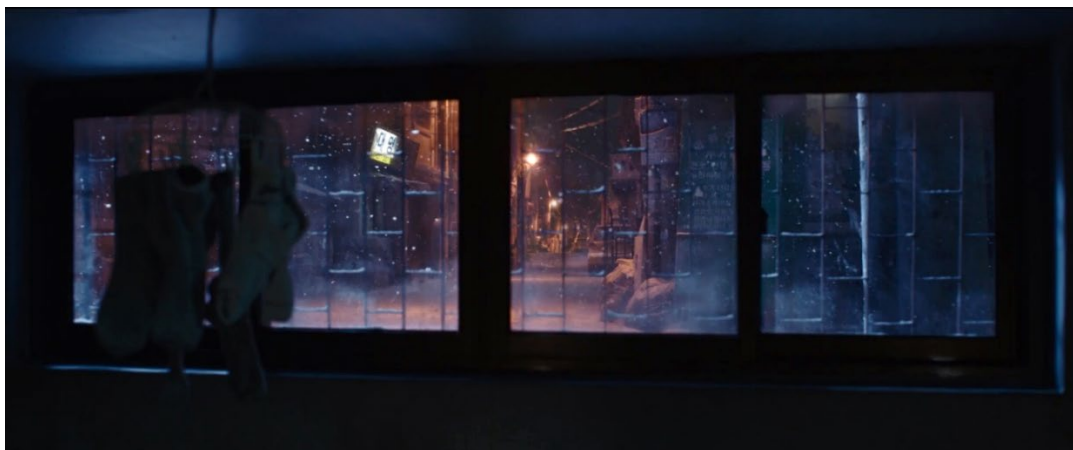
Při pohledu přes zamřížované okno na ulici s projíždějícími auty a cyklisty lze odhadnout, že se rodina nachází ve frekventované části města. Množství budov s výraznými poutači v korejštině, spousta drátů a předmětů včetně odložených igelitových tašek po okrajích ulice naopak informuje o chudší čtvrti Koreje. Vizuální kódy divákovi i bez doprovodného komentáře určují místo dění a třídní status rodiny v několika málo vteřinách. Stejný pohled plní obdobný záměr i v závěru (Obr. 2), kdy snímek naznačuje změnu ročního období, tentokrát vzhledem k dřívějším událostem vyprávění uzavírá. Kimové jsou opět chudí, pořád suší ponožky na stropním věšáku a jejich status se nezměnil. Opakovaným pohledem se příběh navrácí na začátek. I když má Ki-woo plán na zlepšení situace, tragičnost podtrhuje výhled spjatý s jeho původem, kterého se v blízké budoucnosti nezřekne.



Obr. 1

¹⁷¹ „Pojem *hluboký prostor* označuje způsob, jímž filmař inscenuje akci v několika různých plánech, bez ohledu na to, zda jsou všechny tyto plány ostré.“ (kurzíva v původním textu) BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 234.

¹⁷² Sklepní byt je v Koreji typický a dle Leeové se jedná o produkt globálnosti. LEE, cit. 26, s. 146–147.



Obr. 2

O nevyhovujícím zázemí vypovídá i koncepce prostoru. Ki-woo při průchodu chodbou (1.a) nahlédne do každého z pokojů a zmapuje celý interiér. Divák má možnost si opět potvrdit nespokojenost postav s místem, jelikož pocit stísněnosti podporují i nízké stropy a zemité barvy. Různorodé předměty u zdí vizuálně chodbu ještě více zmenšují a zároveň dokládají materialismus rodiny. S otevřenými dveřmi symbolizují absenci vzájemných tajemství s možností nahlédnout do osobního života protagonistů. K vidění je spodní prádlo, předměty denní potřeby a problémy se škůdci, což u Parkových nelze nalézt v žádném ze záběrů. Zároveň se i přes veškeré nedostatky byt stává útočištěm, ve kterém je rodina sama sebou a chystá budoucí kroky. Návštěva manažerky (1.c) následně zdůrazňuje linearitu a Pongem často užívanou vertikálnost prostoru.¹⁷³ Umožňuje vidět všechny postavy v jednotlivých plánech a opět potvrdit, že v bytě neexistuje skryté místo.

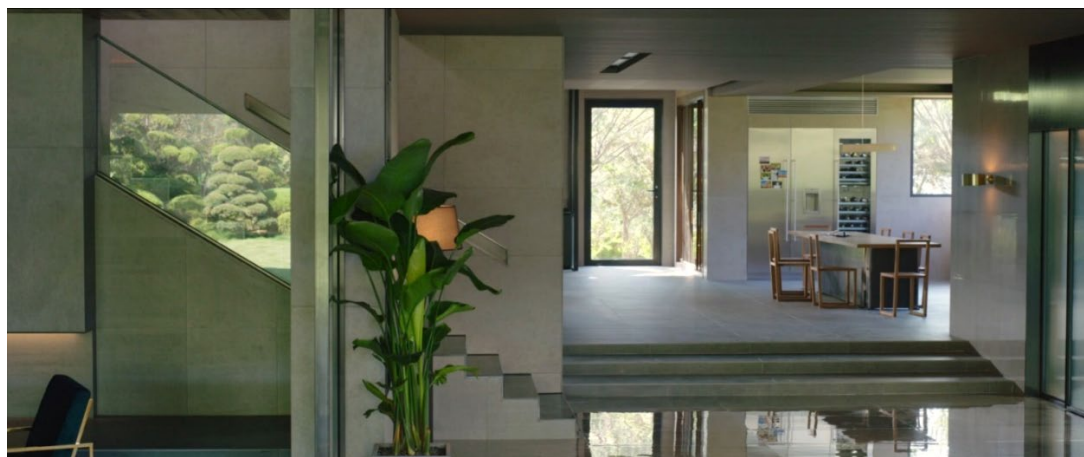
Dům Parkových naopak vyměňuje těsné sousedství za širokou a uklizenou příjezdovou cestu bez provozu. Prostředí je nyní konkrétní, a na rozdíl od bytu Kimových má ustavující záběr. O lepší třídní úrovni vypovídá umístění na kopcích¹⁷⁴ i představení druhého dějiště jako rozlehlou vícepatrovou rezidenci obklopenou přírodou. Více pater zároveň předznamenává, že dům bude obsahovat spoustu pokojů neumožňujících okamžitou orientaci, jako u vertikální chodby ve sklepním bytě. Expozice nového prostoru tedy vytváří další kontrast rodin. Uklizený interiér charakterizuje schodiště spojující podlaží, přičemž nejdůležitější je propojená kuchyň s obývacím pokojem (Obr. 3). Betonové zdi nyní prostor ale nezmenšují, naopak

¹⁷³ LEE, cit. 26, s. 147.

¹⁷⁴ VEIDENBAUMA, Paula. Verticality in Bong Joon-Ho's "Parasite". In: *Leitmotiv* [online]. 21. 07. 2020 [cit. 31. 03. 2021]. Dostupné z: <https://www.leitmotivcollective.com/post/verticality-in-bong-joon-ho-s-parasite>.

s předměty s pestrými barvami kytek vyzdvihují barevnost, zatímco materiál dřeva a odrazy na skle vytváří dojem jednoty prostoru i přírody. Společně s odlišnými světlenými podmínkami má každá část obrazu své vlastní místo. Minimalismus s užitím barevné perspektivy s drahým, na zakázku tvořeným nábytkem,¹⁷⁵ odráží majetnost rodiny a vše, co Kimům schází.

Vzdušnosti a rozlehlosti prostoru se přizpůsobuje i inscenování postav včetně na ně zaměřené pozornosti.¹⁷⁶ Charakteristickým rysem prostředí je množství zástěn a zdí, které umožňují divákovi přístup k většímu rozsahu informací, zatímco postavám znemožňují mít přehled o celém prostoru najednou. Právě z toho důvodu se dům Parkových stává ideálním místem pro úkony Kimů, jejich vyváznutí ze střetu s hospodyní a útěk. Příkladem může být Ki-jung naslouchající rozhovoru o chystaném propuštění řidiče (Obr. 4). Nachází se v prvním plánu a s měkkým světlem, černými vlasy, kalhotami a kabelkou připoutává pozornost diváka. Druhý vyplňuje volný prostor, a teprve až do zadního je umístěn pár u stolu. Takto vrstvená kompozice vyzdvihuje informovanost a umožňuje sledovat dvě akce souběžně, zatímco postavy si toho nejsou vědomy. Původní výhoda volnosti pohybu napříč místnostmi ústí v jejich neustálé míjení a umožňuje vytvářet vizuální kompozice umocněné pozicí kamery.



Obr. 3

¹⁷⁵ JUNG, cit. 169.

¹⁷⁶ WALLACE, Rachel. Inside the House From Bong Joon Ho's Parasite. In: *Architectural Digest* [online]. 31. 10. 2019 [cit. 31. 03. 2021]. Dostupné z: <https://www.architecturaldigest.com/story/bong-joon-ho-parasite-movie-set-design-interview>.



Obr. 4

Posledním významným místem je bunkr. Absenci oken nahrazuje umělé zářivkové světlo a s neschopností určit denní dobu vyvolává klaustrofobický pocit, podtrhující nucenou izolovanost a „vězení“ svých obyvatel. Množstvím předmětů v přední části u postele s oranžovým světlem vytváří domnělé pohodlí, ale zatímco u Kimových byl prostor obydlen celý, zde ve zbytku převládá chlad a odosobnělost. Divákovi je vizuálně sdělováno, že pokud přežila místa definovala své obyvatele, bunkr slouží komukoli. Potvrdí to i Ki-taek, pro kterého se zděděním věcí svého předchůdce stane domovem. Stejně jako ve sklepním bytě, i zde linearita prostoru kopíruje známý postup, kdy kamera s chůzí postavy vizualizuje prostorové vztahy (19.a).

Vertikálnost dříve umožňovala obydlí označit za jednoduché a vyžadovala přítomnost postav na chodbě, aby spolu mohly vést dialog. V případě smrti hospodyně je ale hluboký prostor užít proti přehlednosti a ustanoveným očekáváním (Obr. 5). Zatímco se manžel nachází v nejbližším plánu a umírající manželka v tom nejvzdálenějším, krátká vzdálenost mezi nimi zdůrazňuje vzájemnou neschopnost si pomoci. Divák je nucen přehodnotit dosavadní užití lineárního prostoru pouze pro dialog, a kvůli přímému pohledu společně s postavou sledovat pomalou ženinu smrt. V každém ze tří domovů se tedy interiér odkazuje k povaze rodin: stísněnost u finančně nezajištěných, volnost u bohatých a izolovanost v podzemí. Zároveň se stanou i dějištěm katastrofy, buď kvůli pozici okna (vytopení), existencí bunkru (manžel a vražda Ki-jung), nebo vertikálností prostoru (nemožnost pomoci).



Obr. 5

6.1.2. Kostýmy a masky

Rozdílnost rodin zdůrazňují i kostýmy. Společně s maskami doplňují a napomáhají odlišovat sociální status postav. Minimalisticky laděná domácnost Parkových se odráží i ve formálním oblečení. Pravděpodobně nejméně výrazná se jeví hospodyně v kostýmcích v tlumených či šedých barvách, které zakrývají její proporce. Nutnost elegance je spojena s upraveným vzhledem, zejména vyčesanými vlasy a přirozeným líčením. S častou absencí během přítomnosti Parkových i vzhledem přispívá k upozadění a zdánlivé nedůležitosti. Změna přichází s jejím opětovným příchodem, kdy naopak tmavými barvami vytváří třídní paralelu ke Kimovým.

Yeon-gyo se oproti ní prezentuje v elegantních halenkách tlumených barev a jednoduchými střihy se odkazuje k estetice rezidence. Například při prvním setkáním s Ki-woem je oblečena v minimalisticky bílé halence, zatímco dlouhá sukně s vysokým pasem zvýrazňuje její štíhlou linii. Neustálá přítomnost v domě vypovídá o ženě v domácnosti, a jelikož volba oblečení nemá spojitost se zaměstnáním, je motivována realisticky, a i vzhledem vyjadřuje společenskou pozici. Důraz na vkus se nemění ani v noci, kdy má s manželem saténové pyžamo a s tezí, že dvojice pamatuje život ve střední třídě,¹⁷⁷ podporuje její touhu být neustále reprezentativní. I ona využívá spíše neviditelné a bezpříznakové líčení. Podobnou eleganci naplňuje i Da-hye s halenkami, kostýmky či tričky. Dong-ika naopak charakterizuje sako s košilí, odkazující se formálností k pozici ve firmě. Ta jej umožňuje zařadit jako pracovníka korporátní společnosti, což je později potvrzeno (10.b).

¹⁷⁷ LEE, cit. 26, s. 142.

Z dosavadní kategorizace vystupuje Da-song, který vzorce indiánskými kostýmy a pastelovými či šedými barvami narušuje. Jako jediné dítě ve filmu je osamocen, odlišuje se od zbytku rodiny a prožité trauma ho vzdálilo od ostatních. K výjimečné změně kostýmů Parkových dochází při chystaném výletu (18.a). Volba džínů a svršků v zemitých barvách se sice jeví neformálně, ale kostkovanými či jednobarevnými košilemi si rodina pořád udržuje eleganci. I v tomto případě se Da-song vymezuje a v pastelově azurové košili je vzhledem k zelené barvě ostatních opět v kontrastu.

Oproti tomu Ki-taekova rodina tíhne k domácímu, nadrozměrnému a sepranému oděvu kraťasů, triček a tílek s motivy. Barevnost oblečení doplňuje zbytek prostředí a společně s prostorem způsob oblékání připomíná jejich původ, jelikož si dražší oblečení nemohou dovolit. I zde se narušují ustálené postupy (Obr. 6), které ale mají návaznost s prostředím. Při telefonátu s Yeon-gyo se Ki-jung nachází v pokoji, který se odlišuje barevností a zdá se, že do sklepního bytu téměř nepatří. Bílá a růžová oblečků a předmětů vytváří s tričkem a kraťasy Ki-jung vyváženou barevnou paletu a nepůsobí v prostoru neobvykle. Společně s Ki-taekem na chodbě v tmavých barvách zadního plánu splývají s aktuálně obývaným prostorem, jak dokládá i Obr. 4. Volba oblečení definuje třídní status, a i když žádná z barev nevystupuje do popředí,¹⁷⁸ barevnost připomíná realisticky motivovanou schopnost rodiny se přizpůsobit jakémukoliv prostředí.



Obr. 6

Z toho důvodu, když začnou navštěvovat Parkovy, mění oblečení a prezentují se formálním vzhledem. Prvním příkladem je Ki-woo, který dřívější šedou košili

¹⁷⁸ O'FALT, cit. 133.

vyměňuje za bílou s černým sakem. Obdobnou proměnou projdou další členové rodiny s volbou spíše jednobarevného oblečení vystihující minimalismus nové domácnosti. Jelikož ve stejných kostýmech nejsou doma, jejich upravenost zjednodušuje odlišovat okamžiky, kdy vystupují pod falešnými identitami. Masky u Ki-woa a Ki-taeka zůstávají stálé, na změnu osobnosti ale upozorňuje Ki-jung, která si vlasy s matkou zkrátila. Jelikož je nikdo z Parkových doposud nepotkal, změna je opět motivována realisticky s touhou se stát „skutečnou“ Jessicou z Illinois a hospodyní bohatých klientů. Bez reakce postav se proměna jeví jako nedůležitá. Výjimku tvoří Ki-woova představa, v níž zrzavou barvou vlasů napodobuje vzhled Ki-jung (5.a). Uplynutím neurčitěho času a vědomí sestřiny smrti tak odkazuje na prolomené rodinné pouto.

Teprve až s přenosem domácího oblečení do rezidence mohou domácnost považovat za vlastní (Obr. 7). Sladění barevnosti a zbavení se dřívější elegance jim umožňuje odhalit pravou identitu, byť pouze sobě navzájem. Jejich soudržnost je opět vyjádřena šedými barvami, které v kompoziční motivaci později umožní splynout s prostředím a utéct z domu, jak dokládá Ki-taek ve stínu (27.f). Následující den na oslavě narozenin ale dochází ke smazání rozdílnosti identit a příchod do světa bohatých v zapůjčeném oblečení je předzvěstí zmaření dosažených úspěchů.



Obr. 7

Akcentace barvy je naopak užita ve spojitosti s bunkrem. Manžel hospodyně je oděn pouze v černé, a v pozdější souvislosti se zakrváceným obličejem vytváří dojem, že do prosvětlených prostor rezidence nepatří. Potvrzuje to i útok na zahradě, kdy oproti pastelovým a světlým kostýmům hostů přináší zmatek. Upoutává na sebe pozornost a zjednodušuje orientaci při závěrečném střetu. V Ki-woově představě

barvu přebírá Ki-taek, a jelikož černá je v korejské kultuře spjata i se smrtí,¹⁷⁹ s temnými prostory bunkru označuje ztrátu obou mužů. Vytváří mezi jejich životy spojitost s nutností se stát neviditelným, aby mohli být jednou vysvobozeni.

6.1.3. Osvětlení

Na tvorbě mizanscény se v neposlední řadě podílí i osvětlení, jež může vytvářet významy a kompozice.¹⁸⁰ V *Parazitovi* se střídá přirozené i umělé svícení. První případ je nejvýraznější u exteriérů s ostrým slunečním světlem, které ladí prostory do bílých barev. Pozice slunce se bezprostředně akcentuje přímým pohledem do kamery během návštěvy u Parkových (Obr. 8). Nalomením slunečních paprsků v čočce z Ki-woa vytváří siluetu, a oddaluje odhalení domu. Pozice kamery zároveň simuluje stejný pocit z nadbytku světla, které u Kimových schází.

Při přemlouvání manažerky (1.c) je zdrojem svícení naopak slunce v mimoobrazovém prostoru. O jeho přítomnosti v levém horním rohu vypovídá směr a modulace vlastních stínů prostředí včetně rysů přítomných postav. Přejechy mezi osvětlenou a neosvětlenou plochou jsou kontrastní, u manažerky ale přesto lze určit měkké stíny zvýrazňující plasticitu a detaily jejího obličeje. Okolní budovy či předměty představují pro světlo překážku, a skrze vržené stíny zvětšují prostor ulice komponované do hloubky.

Stejně užití je patrné při závěrečném střetu (Obr. 9), kde polední slunce stíny budov potlačuje, což dle kameramana Hong Kyung-pyoa vyzdvihlo realitu činu a emoce postav.¹⁸¹ Potlačením okolních stínů pouze s vlastními stíny objektů mimo jiné zpřehledňuje dění v prostoru. Odraz bílého světla od světlých barev oblečení hostů umocňuje kontrastní zelenou barvu okolní přírody a rudou krev, čímž zintenzivňuje probíhající tragédii. Podle Prášila je příroda u Ponga místem katarze,¹⁸² což lze vztáhnout v tento moment i ke Ki-taekovi. Stejně je na tom i divák, který volbou svícení nemůže odvrátit zrak a je opět nucen sledovat smrt.

¹⁷⁹ JANG, Soo-hyun. Korean Traditional Colors. In: *H-News* [online]. 10. 10. 2016 [cit. 02. 04. 2021]. Dostupné z: <http://www.newshyu.com/news/articleView.html?idxno=32143>.

¹⁸⁰ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 172.

¹⁸¹ DESOWITZ, Bill. 'Parasite': Shooting Bong Joon Ho's Social Thriller Through the Lens of Class Divide. In: *IndieWire* [online]. 15. 11. 2019 [cit. 01. 04. 2021]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2019/11/parasite-cinematographer-hong-kyung-pyo-1202189824/>.

¹⁸² PRÁŠIL, cit. 29, s. 30.



Obr. 8



Obr. 9

Přirozené světlo demonstruje i změnu denní doby. Při vysoké oblačnosti či stmívání se proměňuje barevnost a kontrastnost obrazu. U odchodu hospodyně (Obr. 10) dřívější vržené stíny zvýrazňující sytost barev nahrazuje rozptýlené světlo změkčující prostor i postavu. S chladně modrou tonalitou vyjadřuje její smutek z opuštění domácnosti a manžela v bunkru. Nebe ale není plně zobrazeno, a proto se sází spíše na referenční význam z divákovy vlastní reality. Při pobytu Kimových na zahradě (18.a) je užito obdobného měkkého světla s potlačenými stíny. Kamera nyní snímá i zatažené nebe se zapadajícím sluncem, čímž tonalita místa odpovídá barevné paletě oblaků a potvrzuje dřívější význam. S příchodem noci bez zdrojů světla (36.e) je obraz naopak ponořen do tmavě modrých, téměř až černých odstínů.

S tím se pojí i světelné podmínky v exteriérech ulice (Obr. 11). Lamy v zadních plánech jako hlavní zdroje světla zaměňují měkké svícení za výraznější přechody mezi tmavými plochami obrazu. Modrou tonalitu nahrazují teplé oranžové tóny, které i v noci vytvářejí dojem hlubokého prostoru. Jejich intenzita vytváří hluboké vržené stíny budov a s kontrasty jednotlivých plánů umožňují sledovat postavy. Vyzdvihují

i materiál okolních předmětů, například odlesky na mokřém asfaltu s kalužemi či plastovém barevném deštníku odpovídající deštivé noci.



Obr. 10



Obr. 11

Druhou kategorií pro analýzu osvětlení jsou interiéry. Dům Kimových osvětluje jedno malé okno v kuchyni a s vertikálním prostorem se stává hlavním zdrojem svícení. Minimalizuje stíny v místnosti a vytváří měkké bílé světlo. Jelikož ale neosvětí vše, ve zbytku bytu funkci přebírají nazelenalé a wolframové žárovky, které jsou z tohoto důvodu rozsvícené celý den.¹⁸³ Denní světlo se proto v dalších místnostech stává doplňkovým, na což upozorňuje i pohyb postav osvětlenými i neosvětlenými místy a změna stínů na jejich tvářích. Odstín podporuje zemitou barvu prostředí, která v nočních scénách tvoří chladné tóny. Během vytopení bytu zároveň odpovídá i barevnosti vody, čímž se prostor více zmenší (Obr. 12). Zde hlavní horní stropní světlo zářivek vytváří kontrastní low key svícení s vlastními a vrženými stíny, které prohlubují zoufalost postav. Chladné a nazelenalé tóny

¹⁸³ DESOWITZ, cit. 181.

narušuje pouze oranžová lampa v pozadí odkazující k jedinému východu a zatopenému sousedství vybudovaného kvůli scéně na vodní nádrži.¹⁸⁴



Obr. 12

V domě Parkových lampy a stropní světlo naopak dotváří vzdušnost prostoru. Cílem Honga bylo všechny místnosti snímat s přirozeným svícením a zaměřit se na estetické světlo,¹⁸⁵ jež intenzitou vyjadřuje i třídní rozdíly.¹⁸⁶ Nejvýznačnějším zdrojem světla je zejména prosklené okno do zahrady napodobující formát širokoúhlého filmu,¹⁸⁷ které propouští nejvíce slunečního svitu a bílou barvou vytváří v interiérech chladnější tonalitu. V tomto případě lampy prostor doplňují a stíny zjemňují. Francouzské okno zároveň v každém záběru připoutává pozornost, jelikož je přes den přeexponované, nebo během noci utopené v tmavě modré barvě. Neustále připomíná chybějící volnost, kterou si Kimové užívají i v okamžicích, když nic nevidí (18.b).

S příchodem noci se doplňkové světlo lamp stává hlavním. High key svícení vytváří teplo symbolizující útulnost rozlehlého domu. Umělé zdroje světla v přízemí člení prostor na samostatné části a nahrazují dřívější jednotnost. V případě kuchyně se stůl s oranžovým světlem a kuchyňskou linkou v chladných tónech odlišují. Rozdílnými světelnými podmínkami stíny vznikají mnohem častěji a proměňují se společně s chůzí postav, zejména při vzdálení se od zdroje (Obr. 13). Vstup hospodyně do sklepa splývá oblečením s temnotou, a jelikož se jedná o neosvětlené místo, působí nepřírozeně a vyvolává strach. Zvláště, když syžet sklep představil (5.d) a neodhalil nic neobvyklého. Jako černý obdélník je s prostorem v kontrastu

¹⁸⁴ JUNG, cit. 169.

¹⁸⁵ DESOWITZ, cit. 181.

¹⁸⁶ VEIDENBAUMA, cit. 174.

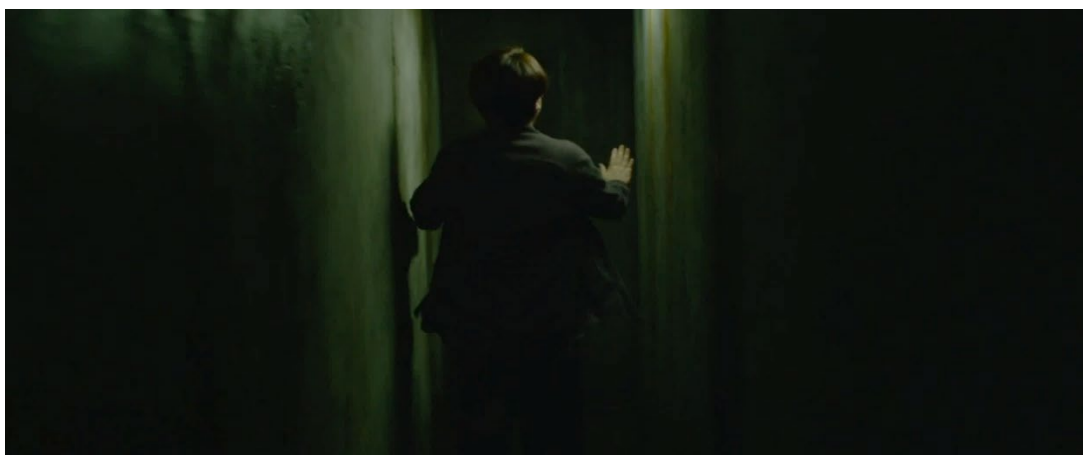
¹⁸⁷ O'FALT, cit. 133.

a geometrickou kompozicí s diagonálními a horizontálními liniemi vitríny usměrňuje divákův pohled a naznačuje nebezpečí.

Když se za ní vydává Chung-sook, na přechod z oranžového světla do bunkru upozorňuje i změna barevnosti (Obr. 14). Teplé barvy vystřídaly zářivky se studeným světlem zplošťující prostor. Úzká chodba se stíny v dále umocňuje klaustrofobický dojem a napětí se strachem o protagonistku, jelikož zakrývá cíl její cesty.¹⁸⁸ Se zjištěním nového prostoru tíhnou emočním účinkem strachu,¹⁸⁹ kluzkou strukturou a low key svícením spíše k hororu.¹⁹⁰ Pocit je záhy obrácen, jelikož následující záběry představí bunkr (19.a) a ztrátou tajemnosti se narušuje ustanovené očekávání. Způsob svícení a obrat v jindy vysoké komunikativnosti se podílí na tvorbě atmosféry a vytváří nové významy.



Obr. 13



Obr. 14

¹⁸⁸ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 172.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 436.

¹⁹⁰ LEE, cit. 26, s. 46.

6.2. Kamera

Při analýze filmového díla nestačí zohledňovat pouze zaznamenaný objekt, ale i způsob realizace snímání.¹⁹¹ V této podkapitole se proto zaměřím na práci s kamerou, konkrétně na velikost rámování a její pohyb. Jméno Honga jsem zmínil již v části o mizanscéně ve spojitosti s osvětlením, ale prosazováním hollywoodského přístupu s pozicí osvětlovače zastával i místo hlavního kameramana.¹⁹² Snímek byl natáčen digitální kamerou ALEXA 65¹⁹³ a s využitím širokoúhlého formátu byla využita možnost komponovat akci do hlubokého prostoru.

6.2.1. Rámování

Pro *Parazita* je příznačné vrstvení akce do plánů s rozdílnými typy záběrů od celků v ustavujících záběrech po detaily zdůrazňující předměty a mimiku.¹⁹⁴ Velké celky jsou použity minimálně. Velikosti se odlišují dle aktuálních situací, a i v případech statické kamery se mění stříhem, pohybem, nebo inscenováním akce v prostoru. Nejčastěji užívané jsou polocelky a polodetaily spojené s dialogy či interakcí postav. I když platí, že se akce odehrává nejbližše kameře, s možností sledovat simultánní děje v jednom obraze se postup obměňuje. Tyto varianty jsou ale selektivní, jelikož zaostření usměrňuje pozornost a zbytek obrazu potlačuje.

Příklad postupu demonstruji na rozhovoru Ki-woa s Yeon-gyo (4.e). Na přítomnost Da-songa upozorní čelní pohled na schodiště, a poté zaostření. Jakmile je objasněn původ vystřeleného šípu, transfokace se vrátí na polocelek dvojice a přerušovaný dialog, zatímco si v celku chlapec v pozadí hraje s hospodyní. Jeden rám snímá oba děje a prostor rozděluje na jednotlivé plány. Kamera ze čtveřice zaostří pouze na Yeon-gyo, obrysy Ki-woa jsou mírně rozostřeny, zatímco je pár v zadní části potlačen nejvíce. Divák má v širokoúhlém formátu přehled o pozici postav, ale rozostřením ostatních plánů vyzdvihuje pouze Yeon-gyo. Důraz na její osobu je motivován kompozičně, jelikož replikami představuje Da-songa, vysvětluje jeho záliby a poskytuje informace pro budoucí příchod Ki-jung.

¹⁹¹ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 243.

¹⁹² PARK, Hyong-ki. 'Parasite' photographer Hong draws attention. In: *The Korea Times* [online]. 06. 06. 2019 [cit. 09. 04. 2021]. Dostupné z: http://www.koreatimes.co.kr/www/art/2021/03/689_270149.html.

¹⁹³ Cannes winners rely on ARRI equipment. In: *ARRI* [online] [cit. 08. 04. 2021]. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/news-stories-2019/cannes-winners-rely-on-arri-equipment>.

¹⁹⁴ LEE, cit. 26, s. 49.

Výraznější příklad určování pozornosti je u rozhovoru Dong-ika s Yeon-gyo (Obr. 15.a). Transfokace se mezi oběma při chůzi kuchyní střídá, než se dvojice usadí ke stolu. Kamera kopíruje již zmíněný postup o důležitosti mluveného slova a kompozicí dvou postav do jednoho rámu minimalizuje střih. Tentokrát ale velikost záběru souvisí s mimikou. V polodetailu je zaostřen manžel hledící do mimoobrazového prostoru, zatímco manželka napjatě naslouchá. Jakmile dozní řečnická otázka o spodním prádle, otočí se z profilu zády ke kameře a podívá se na Yeon-gyo (Obr. 15.b). Změně se přizpůsobí i transfokace, která kopírováním pohledu Dong-ika přesouvá pozornost na druhou postavu. Ostrost překročila do druhého plánu a byť do něj později vstoupí i Dong-ik, stylově předznamenala důležitost Yeon-gyo a její následné zděšení.



Obr. 15.a



Obr. 15.b

Uspořádáním v rámu se vyzdvihují i fotografické aspekty záběrů v geometrických kompozicích a snímáním z různých úhlů. Do první skupiny lze kromě zmíněného černého obdélníku vstupu do sklepa zařadit i stanování Da-songa

(27.f). Při pohledu oknem vzniká dvojité rámování, v němž na noční zahradě světelným i barevným kontrastem upoutává pozornost osvětlený trojúhelník stanu. Uměleckou motivací liniemi vytváří geometrickou kompozici a vyzdvihuje stylizaci a estetiku obrazu, čímž parafrázuje minimalismus domu Parkových.

Důraz na geometrii plní odlišnou funkci při Ki-woově návštěvě bunkru (Obr. 16). Čelní pohled s vycentrovanou postavou umožňuje sledovat kruhový drát, který předznamenává budoucí čin a sděluje divákovi víc než protagonistovi. Vzniklá „svatozář“ je ironickým komentářem narušujícím v kluzké struktuře probíhající událost. V obou případech se jedná o umělecky a kompozičně motivované záběry, které mění estetické hodnoty dle kontextu. Poprvé kompozice s akcentací romantického deště¹⁹⁵ vyjadřuje pocit klidu, zatímco později je spojena s napětím. Oproti dřívější předvídatelnosti se obdobné stylové postupy varíují a nelze s jistotou určit, pro jaké emoce budou použity příště.

Fotografické aspekty se týkají proměnlivosti úhlů kamery. Během dialogů se využívají mírné podhledy a nadhledy, které se přizpůsobují prostředí (4.f, 5.d), případně parafrázuji pohled postav (33.a). Výrazná změna úhlů je spojena s hlediskovými záběry (23.a, nebo 24.a), anebo pro sledování akcí bez stříhu (Obr. 17). Kompoziční motivace v druhém případě podporuje napětí a zprostředkovává ležící Da-hye a ukrývajícího se Ki-woa pod postelí, který schovává deník. Během vyvrcholení obdobný úhel zobrazuje zraněného Dong-ika, a zpomalením záběru následuje Ki-taekův útěk. Změna plynutí času byla pro humornost a nadsázku užita dříve (17.a nebo 20.c), tentokrát vyzdvihuje dramaticčnost a tragičnost¹⁹⁶ spojenou se subjektivitou.

¹⁹⁵ DESOWITZ, cit. 181.

¹⁹⁶ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 228.



Obr. 16



Obr. 17

6.2.2. Pohyb kamery

Absence pohybu je patrná již v poslední sekvenci expozice (3.b). Otec i syn mají pozici kamery na středové ose během dialogu vlastní rám, pohybující se od celku až k polocelku. Když Ki-woo následně projde kolem kamery, na okamžik rámuje starostlivý pohled rodičů, než se panoramou přesune za synem. Zády ke kameře se protagonista vzdaluje. Bez střihu vytváří soudržný prostor a jednotný čas, přičemž se velikost postavy perspektivně zmenšuje.

Pro snímek je ale příznačnější pohyb kamery, zejména pomalé nájezdy. Lze je identifikovat u dialogů, přičemž čelním pohledem minimalizují užití záběru a protizáběru. Při rozhovoru s manažerkou (1.c) se v polocelku kamera nepatrným nájezdem přibližuje, a zatímco z mimoobrazového prostoru vystupují Ki-jung s Chung-sook, záběr končí v polodetailu. Změnou velikosti a příchodem postav je manažerka Kimovými obklíčena. Kompoziční motivací zaplněním rámu těly se zdůrazňuje realistická motivace rodiny, zatímco nervózní mimika a gesta vystihují

bezmocnost postavy. Obdobně se s přibližováním kamery pracuje i při rozhovoru s Yeon-gyo (9.b). Jelikož obě stojí v předním plánu v polodetailu nejbližše kameře, konkretizace mluvčího nevyvstává přeostřením, ale pohybem na detail tváře Ki-jung. Přemístění Yeon-gyo do mimoobrazového prostoru vyzdvihuje mimiku Ki-jung a informaci o otci jakožto zkušeném řidiči. V obou případech postup konverzaci dynamizuje a změnou o jeden typ velikosti poukazuje na objekt zájmu v obraze s motivem infiltrace.

S tím souvisí opakující se horizontální a vertikální pohyby. Směr na liniích os kopíruje chůzi postav, jako u příchodu Ki-taeka do kanceláře (10.b), kdy se první dva záběry skládají pouze z těchto pohybů. Obdobnou variaci lze nalézt i u Dong-ika vzdalujícího se od stolu (9.a). Zde se ale kamera s postavou nevrací zpět k Yeon-gyo, naopak pokračuje dále doleva a odhaluje poslouchající Ki-jung. Pro zdůraznění dvou dějů se užívá i vertikální pohyb odhalující trojici schovávající se pod stolem (27.f). Absence střihu podporuje vysokou komunikativnost, zatímco následování linií, nejčastěji spjaté s pohybem postav, zvýrazňuje geometrii.

Dalším pohybem je panoráma v horizontální linii v obou směrech. V sekvenci rozhovoru Dong-ika s Da-songem (18.a) je snímán nejdříve otec v detailu, a teprve až při zmínce o Da-hye se podívá doleva mimo rám. Kamera následuje směr jeho pohledu, a odhalí dceru na druhé straně stolu, jež byla velikostí obrazu skryta. Když se postup užije pro pozdější příchod Yeon-gyo, obraz přerámuje na manžele a mluvící postavu zvýrazňuje transfokací. Její odchod do sklepa následuje stejná panoráma jako předtím jednotlivé postavy.

Stejný pohyb je výjimečně interpunkčně použit pro naznačení změny času, jako u flashbacku Da-songova traumatu (23.a). Nájezd v polodetailu se odkloní na levou stranu a pomalá transfokace na rekvizitu dortu představuje myšlenku Yeon-gyo. Postup ale na základě dialogu naznačuje interpunkci přítomnosti a minulosti, čímž je jeho užití v kontextu spíše ozvláštněno.

Výrazný příklad ruční kamery naznačuje závěrečný střet rodin (35.d–35.f). S narůstající panikou se zrychluje i její pohyb, snímající jednání postav panorámováním zleva doprava, či naopak. Kamera je přítomna na statickém bodě, a jelikož pozici mění střihem, v nejvypjatějším okamžiku se jeví jako nezávislý pozorovatel událostí. Pohyblivostí v jednom záběru sleduje několik akcí zároveň: nejdříve Dong-ika odnášejícího bezvědomého Da-songa, následně krvácející Ki-jung a Ki-taeka snažícího se pomoci dceři. Pohybem se mění i velikost postav v rámu,

příčemž převládají polodetaily a polocelky pro důraz mimiky protagonistů. Rychlá přerámování a třes odpovídají událostem a stejný zážitek demonstrují i divákovi.

Pro mobilitu v prostoru se používají sledovací záběry steadicamu, lišící se pozicí na ose. Snímání postav za zády kopíruje jejich pohyb, jako u příchodu k Parkovým (4.a). Následováním Ki-woa v polocelku vstupuje kamera do prostoru společně s ním a půlkruhem okolo něj představí pozemek. Po střihu se přesune do interiéru chodby, a po panoramě se ke Ki-woovi připojuje. Střídáním polocelku s americkým plánem nenabízí víc, než co vidí on sám. Sledovací záběr při vstupu do bunkru (18.c) ve spojitosti s Kimovými opět představuje nový prostor a jak již bylo demonstrováno, zároveň i zprostředkovává pocit děsu.

V případě čelního sledovacího záběru naopak předznamenává směr pohybu. Pokud se vrátím k prvnímu segmentu, záběr v polodetailu snímá Ki-woovův průchod chodbou. Při přítomnosti Ki-jung se kamera od bratra odpoutává. Jakmile ale zajde do další místnosti, přerámuje zpět na Ki-wooa, a přes rameno zabírá oba rodiče. Bez střihu v délce šestatřiceti vteřin představuje s náhledem do pokojů celý prostor a kolektivního hrdinu. Vertikální pohyb kamery při čelním sledovacím záběru je použit i v dalších scénách nejčastěji během dialogu (4.f) a se střihem umocňuje napětí (34.b). Hongova kamera tedy již v úvodních segmentech předznamenává postupy, které budou rozpracovány a variovány.

6.3. Střih

Pong klade důraz na preprodukcí,¹⁹⁷ a proto byla střihová skladba pro vyjádření časoprostorových vztahů a podpoření dynamiky¹⁹⁸ naznačená již ve storyboardu. I přes jeho detailnost se jím střihač Yang Jin-mo postupně přestal řídit, jelikož se chtěl rozhodovat natočeným materiálem a vlastním úsudkem.¹⁹⁹ Z toho důvodu lze očekávat, že některé scény se původním rozvržením řídí, jiné jsou pro podpoření atmosféry upraveny, či dle Yanga záměrně chybné pro pozorné diváky.²⁰⁰

¹⁹⁷ LEE, cit. 26, s. 55.

¹⁹⁸ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 289.

¹⁹⁹ RYANS, Tony. Class Act. In: *Sight & Sound*, vol. 30, no. 3. 2020, s. 28. ISSN 0037-4806.

²⁰⁰ Segment 1.a s hledáním wi-fi signálu je téměř identický, ale u příchodu hospodyně a jejího rozhovoru s Chung-sook přes interkom schází více prostřihů na exteriér. Když jí Ki-jung sušené maso (18.b), nejdříve jej drží v pravé ruce, po střihu v levé. Více: TANGCAY, Jazz. 'Parasite' Editor on Cutting One of the Most Talked-About Films of Awards Season. In: *Variety* [online]. 06. 12. 2019 [cit. 07. 04. 2021]. Dostupné z: <https://variety.com/2020/artisans/awards/parasite-editing-jinmo-yang-bong-joon-ho-1203456077/>.

Pro *Parazita* je příznačná kontinuální stříhová skladba s dodržováním linie osy ustanovené pozicí postav. Někdy dojde k její úpravě, jako u rozhovoru s Yeon-gyo o Da-songovi (5.e), kdy kamera půlkruhem za zády Ki-jung vytvoří pohybem zleva doprava osu novou. Film se celkem skládá z 960 záběrů,²⁰¹ přičemž jejich délka může bez stříhu výjimečně třeba u segmentu 5.b dosáhnout téměř čtyř minut.²⁰² Délka se variuje dle událostí prezentovaných syžetem a nejkratší je zejména v montážních sekvencích, například u střetu na zahradě záběry trvají průměrně dvě a půl vteřiny.²⁰³ Rytmické vztahy rychlého stříhu scénu dynamizují a s prostřihy člení akci do samostatných rámců. Bez ustavujícího záběru nutí diváka každý ze záběrů vyhodnocovat a dodržováním pravidla osy a směrů pohledů konstruovat prostor a dění v něm.

Pokud nejsou postavy v rámu současně, snímá se konverzace v záběru a protizáběru spojeného s návazností pohledů.²⁰⁴ Jako příklad zmíním první setkání s Da-hye (4.d) charakterizující Yangovu práci s kontinuální stříhovou skladbou. Obě postavy se v detailu dívají do mimoobrazového prostoru. Směr jejich pohledů určuje, že se Ki-woo nachází na pravé, dívka na levé straně. Střih na Yeon-gyo čelním snímáním vyznačuje její pozici kdesi vzadu místnosti s výhledem na obě postavy. Během preprodukce se s ustavujícím záběrem počítalo,²⁰⁵ dodržení osy při stříhu i bez něj vytvořilo konkrétní představu o prostoru. Velikost rámování podporuje intimitu a Ki-woovův kontakt s dívkou ustanovuje očekávání jejich vztahu.

Segment končí detailem na prst krčící stránku učebnice. Eliptický stříh na Yeon-gyo přepočítávající peníze se změnou svícení vypovídá o posunu v čase a snímání akce ve zlatém středu záběry sjednocuje. Obdobná návaznost se opakuje, například u rozhovoru Ki-woa s otcem na chodbě (3.b) nebo ve středové kompozici sedícího Ki-taeka (10.b) a hrnkem kávy (10.c). Kompoziční vztahy navazují na dřívější předmět pozornosti a zjednodušují orientaci při změně časoprostoru.

Jelikož se syžet odehrává v opakujících se domovech obou rodin, ustavující záběry jsou minimální a buď absentují (3.a), nebo narušují očekávání. Návštěva

²⁰¹ TANGCAY, cit. 200.

²⁰² NASRIN, Mohsen. Parasite (2019, Korea, Republic of). In: *Cinematics* [online]. 04. 11. 2019 [cit. 09. 04. 2021]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=25564#nogo197.

²⁰³ Tamtéž.

²⁰⁴ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 308.

²⁰⁵ Publikace mimo jiné potvrzuje dřívější tvrzení Yanga o úpravách oproti storyboardu, jelikož scéna měla obsahovat více záběrů a doplňující dialogy, které vyzdvihují Ki-woa za vzor Da-hye. BONG, cit. 162, s. 24–25.

prodejny aut (10.a) po dialogu v jídelně ostrým stříhem dle dřívějších zkušeností (1.a a 1.b) naznačuje Ki-taekův zisk pozice. V polodetailu záběru vozidla se zdá, že se již jedná o vůz Parkových. Teprve až celek a příchod prodejce prostor definuje jako autosalón. Prohozené pořadí záběrů a dřívější elipsy vytváří nenaplněné hypotézy a pohrávají si s diváckým očekáváním.

Návaznost pohledů a kompoziční vztahy mohou být použity i pro narušení pravidel, jak dokládá závěrečná část segmentu 29, kdy křížový stříh zprostředkovává dvě simultánní akce. Manžel hospodyně se při vysílání zprávy vyděšeně podívá doleva (Obr. 18.a). Dle klasické kontinuity by v hlediskovém záběru následoval předmět jeho zájmu,²⁰⁶ místo toho po stříhu záběr zachycuje Ki-taeka hledícího doprava (Obr. 18.b). Směry pohledů jsou zrcadlově obrácené a vytváří dojem, že na sebe postavy skrze čas a prostor hledí. Dodržení linie osy snímáním z profilu a opozice v kompoziční návaznosti ale nevypovídá o dřívější nevraživosti. Naopak, vychýlení kontinuální stříhové skladby podtrhuje paralelu jejich vzájemné tragédie.



Obr. 18.a

²⁰⁶ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 308.



Obr. 18.b

I když je linearita vyprávění narušena, odklon od přítomnosti k retrospektivě či představě odlišují vizuální informace. Ostrý střih často doprovází změna osvětlení a narušení čtvrté stěny (20.b), případně pohyb kamery (23.b) či voiceover (36.g. a 36.i). V kombinaci se stylovými postupy opět vzniká přehledné odlišení objektivnosti vyprávění.

Eliptický střih kondenzuje čas a vypouští okamžiky v rozmezí částí dne či větších celků. Při výměně členů domácnosti Parkových lze odhadovat, že infiltrace neprobíhá ze dne na den a do segmentu 18 je elipsa větší. Po příchodu hospodyně se události však odehrávají během dvou dní, jak dosvědčuje návaznost akcí (30.a a 31.b). Po útěku Ki-taeka naznačují zatmívačka s roztmívačkou výpustku delšího času, zatímco následující montážní sekvence stručně sumarizuje nejdůležitější události.²⁰⁷ Navracím se tak k tezi o uplatnění známých postupů, jelikož se s eliptickými střihy a montážemi divák setkal již v segmentech 11 a 21.

Konvence zatmívačky a roztmívačky po reakci Yeon-gyo na zakrvácený kapesník (12.g) či při příchodu Ki-taeka (36.i) odkazuje ke kontextu a komentuje jej. V prvním případě se o rozsáhlou elipsu nejedná, jelikož světlo lamp a stejné kostýmy postav vypovídají o uplynutí několika hodin. Interpunkce podpořila humornost mimiky Yeon-gyo a společně s hudbou završila motiv infiltrace. V závěru naopak se zatmívačkou vzniká dojem, že se jedná o konec filmu, a tedy budoucnost. Jelikož ale po roztmívačce přichází dovětek sekvence 36.j, stylově se podtrhuje bezvýchodnost situace. Interpunkce v obou případech podrývá konvenční očekávání a komentuje vzniklé situace.

²⁰⁷ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 323.

6.4. Zvuk

Poslední analyzovanou složkou je zvuk. Thompsonová s Bordwellem připomínají, že se na něj mnohdy zapomíná, i když se podílí na filmové formě a zintenzivňuje zážitek.²⁰⁸ Zvuk rozdělují na tři kategorie: ruchy, hudbu a mluvené slovo, které se mnohdy variují.²⁰⁹ *Parazit* využívá všechny zmíněné druhy, přičemž jsou stereofonní a upravené pro Dolby Atmos při projekcích v kinech.²¹⁰ Podrobnější analýze prvků se budu věnovat v následující podkapitole.

6.4.1. Ruchy

Diegetické ruchy ve snímku souvisí se zdroji ve světě příběhu, přičemž jejich umístění nemusí být vždy v obraze. Někdy vlastní trvalou pozici v mimoobrazovém prostoru, jindy vyčleněním z rámu předznamenávají vizuální prvky.²¹¹ Jako příklad poslouží expozice, kdy pohled na ulici doprovází mixování ruchů projíždějících aut, procházejících lidí a tekoucí vody v bytě. Kamera přesune pozornost k protagonistovi, ale tlumené ruchy ve zvukové perspektivě připomínají, že dění venku pokračuje. Při průchodu vychází z jedné z místností Ki-jung s mokřými vlasy, a byť syžet neukázal její činnost, hypotézy o ruchu vody zkratkou vyjádřily akci v koupelně.

Sekvence skládání krabic naopak zvukově vyjadřuje činnost postav. Záběru dezinfektora předchází hučení motoru, které se s jeho přibližováním stává intenzivnější. Jakmile kouř zaplní obraz, zakašlání je realisticky motivováno a umožňuje si představit jednání postav, byť nejsou viditelné. Obdobný postup využívá i následující segment (1.c) se zvukovou perspektivou tlumených ruchů okolí. Projíždějící auta a štěkot psa jsou externí diegetické zvuky, které vytváří hluboký prostor, a stejně jako u jídelny či počítačové místnosti charakterizují prostředí.

Společně s ostatními stylovými prvky i zvuk odlišuje obě domácnosti. Ruchy ulice jsou spojené s Kimovými a sklepním bytem, zatímco v kontrastu stojí klid, šumění listí a zpěv ptáků charakterizující život Parkových. Ticho domu zároveň jako ironická poznámka vyplňuje zvuk papučí. Oproti tomu se bunkr neustálým hučením generátoru a absencí venkovních zvuků jeví odosobněle. Porovnání prostorů

²⁰⁸ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 347.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 352.

²¹⁰ ASBJOERN, Andersen. Perfecting Parasite's Award-Winning Sound. In: *A Sound Effect* [online]. 19. 02. 2020 [cit. 08. 04. 2021]. Dostupné z: <https://www.asoundeffect.com/parasite-sound/>.

²¹¹ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 348.

vyjadřuje třídní hierarchii,²¹² zatímco zvuková odlišnost se stává rozpoznávacím znamením zjednodušujícím orientaci při změně prostředí.

Rozdílnost bunkru a bytu je patrná i při vytopení (29), kdy s křížovým stříhem vzniká zvukový kontrast. I v dramatickém okamžiku první prostředí charakterizuje řídká zvuková stopa, mixující ruchy hučení a tlumených výkřiků manžela. U Ki-taeka je kombinace hlasitých a různorodých zvuků naopak hutná, doplněná proudící vodou a tryskající toaletou. Spojení zvukově minimalistických i bohatých scén podporuje napětí a umocňuje atmosféru.

Tímto se dotýkám i tématu hlasitosti. Nejčastější změna souvisí s přerámováním nebo vzdáleností kamery od postav, přičemž platí, že s menšími velikostmi záběrů se intenzita zvyšuje. Zmínit mohu rozhovor Ki-woa s Min-hyukem, kdy je v polodetailu dešť výraznější oproti předešlému celku. Stejný postup dokládá i stříkání omáčky, seškrábání chmýří či jeho cvrknutí z ampulky, které jsou v detailech nejhlasitější a vyzdvihují důležitost pro budoucí plán. Naturalistický kašel hospodyně přehlušuje hudbu a ruch ocelové trubky během útěku Ki-woa nepodléhá zvukové perspektivě. Přítomnost cinkání naopak v kluzké struktuře vypjatou situaci odlehčuje a působí nesourodě. Je tedy patrné, že kompoziční motivace ustanovené zákonitosti v dramatických momentech porušuje.

Intenzita ruchů taktéž vyjadřuje subjektivitu postav. Při útoku Ki-taeka se syžet propojuje s hloubkou informací, byť kamera zůstává objektivní. Zvuky okolí se potlačují, zatímco jsou ruchy hozených a padajících klíčů nebo zaboření nože do Dong-ika vyzdviženy. S bzučením mouchy hlasitost znázorňuje selektivní vnímání protagonisty, a snad i šok z činu. Jeho následný útek doprovází pouze šumění listí. V emočně laděných scénách tedy vybrané zvuky v popředí vyjadřují stejně jako u flashbacků prožitý zážitek. U retrospektivy Da-songova setkání s manželem hospodyně naopak vzpomínku charakterizuje hučení deště, které s polovinou tváře vyhlížející ze schodiště vizualizuje chlapečovo trauma.

²¹² Zvukař Choi Tae-Young říká, že různé zvukové podmínky domů slouží pro odlišení tříd. Více: ASBJOERN, cit. 210.

6.4.2. Hudba

Skladatelem soundtracku pro *Parazita* je Jung Jael Il, který s Pongem spolupracoval již na předešlém filmu *Okja*.²¹³ Hudba je až na pár výjimek nediegetická bez zdroje ve světě příběhu a její funkce se průběžně mění. Nejčastěji vytváří atmosféru nebo sjednocuje záběry, jindy buduje napětí, předznamenává budoucí události nebo komentuje děj.

Na první způsob upozorňuje skladba začínající během úvodních titulků. Klavírní kompozice v mírném tempu vyvolává dojem odlehčenosti a vytváří atmosféru budoucích humorných situací. Oproti hluku z ulice je v prvním zvukovém plánu nejhlasitější. Intenzita se při dialogu Ki-woa ztišuje, ale doprovází pohyb po bytě až do konce první sekvence segmentu. Skladba vyprávění otevírá, přičemž jako další stylový prvek představuje kolektivního hrdinu. Potvrzení nabízí i absence hudby u setkání s Parkovými či rodinou v bunkru. Obdobnou funkci lze nalézt i při odchodu Ki-woa na lekci (3.c). Čtyři klavírní tóny zaznívají během opuštění bytu a následující dva záběry. Bez dialogu je jejich intenzita mnohem vyšší. Tentokrát ale změna rytmu s dlouhými pauzami a vyprázdněným susedstvím vytváří dojem tajemnosti a nepřístupnosti. Jako vodítko předznamenává soukromí domů, což potvrdí existence bunkru.

Pro demonstraci funkce hudby vytvářející napětí je nejuhodnější zmínit segmenty 11 a 12 s nejdelší skladbou filmu „The Bell of Faith“. První tóny zaznívají v segmentu 10 a vytvářejí zvukový můstek montáží, v níž skladba sekvence sjednocuje a kopíruje završení plánu Kimových. Smyčcové nástroje jsou během dialogů potlačeny a intenzivnější se stávají pouze bez nich. Jakmile Ki-jung dostane zprávu o brzkém příchodu Ki-taeka s Yeon-gyo, dřívější ruchy se minimalizují, a skladba je s přidáním bubnů nejdominantnější. Pozornost usměrňuje i gradace při užití červené omáčky a čelního pohledu na vyděšenou Yeon-gyo. Společně s odhalením krve na kapesníku poslední tóny houslí zakončují událost a vyjadřují úspěch rodiny.

Kluzká struktura při sestupu Chung-sook do bunkru je vyjádřena nejen odlišným svícením a barevností, ale i stupňující se elektrickou hudbou a smyčcovými nástroji. Skladba graduje, dynamikou přechází z pianissima do forte, čímž nabývá na tempu.

²¹³ Myalkm. Unravelling the details behind Parasite's original soundtrack & music. In: *MoinNet* [online]. 03. 04. 2021 [cit. 10. 04. 2021]. Dostupné z: <https://www.moinnet.com/en/unfamiliar-korea/parasite-original-soundtrack-music/>.

Svou elektroakustickou úpravou stojí oproti dřívějším příkladům v kontrastu, a tím přispívá k domnělé děsivosti místa. Všechny případy spojuje cíl vytvořit atmosféru, a proto nelze opomenout ani závěrečnou scénu. S klavírní skladbou se divák setkal již na začátku, její pomalé tempo ale s noční zasněženou ulicí ztratilo prvotní odlehčenost. Působí tíživě a smutně, navozuje melancholický pocit minulých událostí a vyvolává soucit s osudem rodiny.

Opačný postup, kdy hudba předpovídá budoucí události, je patrný u hlavního vývojového vzorce. Rozhovory o infiltraci (2.b, 4.f, 9.b) charakterizuje skladba obsahující zejména kontrabas, cembalo a xylofon. U scény s Min-hyukem lze motiv spojit s očekáváním, zda Ki-woo místo získá. Jakmile se objeví znova s dalšími smyčcovými nástroji, prostředek vyznačuje důležité body vývojového vzorce a jejich brzké naplnění. Potenciál hypotéz se s dalším užitím zmenšuje, a již při nástupu Ki-jung je patrné, že místo obsadí i Ki-taek. Absence skladby u Chung-sook naopak narušuje konvence a vytváří otázku, zda se jí pozici podaří taktéž získat. Tuto hypotézu ale záhy vyvrátí převzatá skladba.

Právě eklekticismus je poslední kategorií, jelikož *Parazit* obsahuje dvě cizí skladby: jedna odkazuje na barokní hudbu, druhá na italský film. Nejdříve zmíním tematicky laděnou árii nastupující po završení plánu (16.a), která textem odlehčuje předešlé jednání Kimových.²¹⁴ I bez znalosti překladu volba klasické hudby slibuje lepší život na vyšší úrovni a snad i vkus, který by se s ním mohl pojit. Píseň „In Ginocchio Da Te“ naopak komentuje aktuální situaci klečících Kimů před hospodyní (20.a).²¹⁵ Nejdříve je skladba zdrojem z gramofonu diegetická a v zadní pozici podléhá zvukové perspektivě. Ve flashbacku se intenzita zvyšuje, přičemž se nediegetickou stává při navrácení do přítomnosti. Potlačením zvuků souboje přebírá pozornost, načež samovolně ztišením skončí. Ve zpomaleném záběru zdůrazňuje komičnost střetu. Oproti tomu vyvrcholení využívá ambientní hudbu doplněnou táhlými tóny smyčcových nástrojů a se subjektivitou vyjadřují tragičnost.

²¹⁴ Dle autora článku Rodelinda přísaha pomstu těm, kteří jí chtějí ublížit. Více: SALAZAR, David. Opera Meets Film: How Joon-Ho Bong's 'Parasite' Develops Ironic Narrative Through Handel's 'Rodelinda'. In: *OperaWire* [online]. 31. 10. 2019 [cit. 08. 04. 2021]. Dostupné z: <https://operawire.com/opera-meets-film-how-joon-ho-bongs-parasite-develops-ironic-narrative-through-handels-rodelinda/>.

²¹⁵ Skladba byla použita ve stejnojmennému italskému filmu z roku 1964 (r. Ettore Maria Fizzarotti). Titul v překladu znamená „Klečím před tebou“. Více: Myalkm, cit. 213.

6.4.3. Dialogy

V podkapitole věnující se vlastnostem narace jsem zmínil, že dialog je hlavním zdrojem informací včetně vodítek budoucích událostí. Se zvukovou perspektivou vyjadřuje vzdálenost postav a stereofonicky jim přisuzuje místo v prostoru. Rozhovor rodiny v exteriéru během deště (28.a) potvrzuje nadřazenost dialogu. I když se trojice nachází vedle zdroje ruchu, jejich slovo je nejzřetelnější. Dokládá to i následující záběr s dominantním zvukem vody stékající na plech, který byl dříve potlačen.

Jelikož je syžet vyprávěn zejména objektivně, divák je pro pochopení mentality postav závislý pouze na to, jakým způsobem mu informace sdělí. Při debatě o drogách (9.a) Cho Yeo-jeong jako Yeon-gyo zděšením vyjádří expresí rychlého temporytmu, vysoce postaveného hlasu a nerespektování interpunkce vět, svědčícím o jejím aktuálním rozpoložení. Stejně reaguje Ki-taek ztvárněný Song Kang-hoem během konfrontace s hospodyní (19.b), kdy křikem a kratšími pauzami zprostředkovává hněv a touhu chránit rodinu. Oba příklady jsou samozřejmě reprezentativní, ale i způsob intonace naznačuje jejich vnitřní dění. Naopak Park So-dam (Ki-jung) jakožto Jessica odosobnělou komunikací bez exprese vyjadřuje zdánlivou profesionalitu a odlišuje ji od jemnějšího hlasu, když je doma „sama sebou“. Třetí polohou je modulace tónu během telefonátu (15.a), kdy mluví hlubším hlasem a s protažením posledních hlásek vět vystupuje jako zcela cizí osoba.

Dialog přesto není vždy simultánní. Dialogové háčky při debatě o brigádě (1.a) si pohrávají s očekáváním, jelikož jejich práce je skládání krabic, a zvukové můstky předznamenávají obraz, třeba když Yeon-gyo popisuje Da-songův zážitek (23.a). Nejvíce patrný je postup u montážních sekvencí (11 a 12). V tomto případě se mění časoprostor, zatímco střídající se monolog Ki-jung a Ki-woa vysvětluje jejich plán. Voiceover zůstává externí diegetický, jelikož pochází z přítomnosti a nehledě na střídání časového zasazení záběry dialogem sjednocuje. Potlačení hudby zdůrazňuje důležitost řečených informací. Prázdný rám s fotografií architekta následuje po Ki-woově zmínce a obraz podřízením voiceoveru vizualizuje vyřčené.

Závěrečná montáž (36) využívá interní diegetický zvuk, tedy takový, který ostatní postavy nemohou slyšet.²¹⁶ Když Ki-woo shrnuje události, nebo Ki-taek čte dopis, monologem zaplňují vzniklé narativní mezery. Ve spojitosti s flashbaky či

²¹⁶ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 22, s. 370.

fantazií zároveň odlišují změnu času, podílejí se na vytvoření přehledného a lehce čitelného stylu a vysvětlují jednání postav.

6.5. Shrnutí

Jako vstupní hypotézu pro analýzu stylu jsem stanovil, že kamera v parametrické naraci v určitých momentech doplňuje klasický mód vyprávění. Stylistické prvky mi umožňují tvrzení potvrdit, jelikož mají podíl na charakterizaci prostředí a postav i umocnění kluzké struktury. V analýze jsem několikrát zdůrazňoval kompoziční motivaci ve spojitosti s komunikativností, zatímco umělecká motivace výjimečně poukazovala na stylizaci postupů. S parametrickou narací vytváří stylové vzorce včetně jejich opakování.

První vzorec je spojen s prostředky odlišujícími tři domovy, přičemž každý z nich je představen variantou či kontrastem postupů. Byt Kimových charakterizuje sklepní umístění, umělé svícení a barevnost, což doplňují ruchy okolní ulice a domácí oblečení rodiny. Sídlo Parkových naopak vystihuje vyvýšená pozice domu s přístupem k přírodě, velkým francouzským oknem a přirozeným světlem, přičemž estetické prostředí se odráží i na kostýmech členů domácnosti. Vzdušnost prostoru se zástěnami stává pro postavy nevýhodou, zatímco divák může sledovat více akcí zároveň. Teplé barvy s příchodem noci a přístup k přírodě představují kontrast k třetímu obydlí, a to bunkru. Umělým studeným světlem, nepřístupností ruchů z okolí a pozicí ve sklepě s úzkými chodbami představuje asketičnost prostoru. S tím se pojí i užití zvuku, který opakovanými motivy vyjadřuje nejdůležitější vývojový vzorec infiltrace. Společně s převzatými skladbami zvuková složka komentuje, naturalizuje ruchy, nebo naopak dění ironizuje. Stylizace prostředí se sice odlišuje, ale jak je doloženo, postupy jsou neustále opakovány a mají mezi sebou spojitost.

Zde vyvstává i pravděpodobně nejdůležitější vzorec užití kamery, která je objektivním pozorovatelem událostí a pohrává si s očekáváním diváků. Její umístění umožňuje inscenaci do hlubokého prostoru sledovat více dějů zároveň, i když zaostřením určuje konkrétní předmět pozornosti. Způsob rámování je naopak ozvláštňující minimalizací stříhu, čímž v záběrech podporuje kontinuálnost akce. V dialozích se pro jednotu časoprostoru využívá přerámování panoramou nebo pomalý nájezd, který je téměř neviditelný, a přesto statické situace dynamizuje. Vertikální a horizontální pohyby jsou dalšími opakujícími se postupy napříč

snímkem. Ne vždy kopírují pohyb postav, někdy se od nich odpoutávají a samovolně pokračují dál, aby podpořily komunikativnost narace. Umělecká motivace zároveň klade důraz na geometrické linie a vzorce, které vytvářejí estetické záběry. Jelikož ale v *Parazitovi* nepřevládají, v parametrické naraci vyprávění spíše doplňují.

S kamerou se následně pojí i střih s vlastním vzorcem opakování. Kompoziční návaznost je přítomná napříč snímkem a zjednodušuje čtení syžetu. Využití kontinuální střihové skladby buduje prostor i bez ustavujících záběrů a aktivizuje diváckou participaci. Postup je sice typický pro rozhovory, naopak pro segmenty vyvrcholení zprostředkovává napětí. Při útoku na Ki-woa s podrytím očekávání schází a nutí diváka sledovat ublížení protagonistovi. V klasickém módu narace tedy ulehčuje orientaci v časoprostoru, a pouze ojediněle je střihová skladba příznaková a vytváří vlastní významy.

Nelze opomenout ani mísení žánrů, které ovlivňuje nejen styl, ale i narativ. Ve vyprávění se mění prvotní humornost na thriller stavící protagonisty před těžká rozhodnutí a nebezpečí tragédie. Jindy se lze díky komunikativnosti smát vážným tématům nebo přesunout pozornost ke vztahům mezi postavami. Střídající se žánry ovlivňují i styl. Zatímco nadsázku při pádu hospodyně lze důrazem na tělesnost zařadit spíše do slapstick komedie, děsivé prostředí bunkru asociující horor vytváří kombinace svícení, hudby a rámování kamerou. Steadicam je sice použit pro představení důležitých prostor (rezidence a bunkr), ve spojitosti s bunkrem a odlišnými světelnými podmínkami umocňuje napětí a pocit děsu. Segmenty zatopení sousedství se naopak přibližují katastrofickým filmům, které doplňují hluboké stíny prostředí zdůrazňující katastrofu. Ruchy a hudba vytvářejí napětí, nebo jej jako kluzká struktura při útěku Ki-woa narušují. Vyprávění je nadřazené žánrům, které naraci ozvláštňují, a místo iniciace situací se podřizují jednání postav. Toho si všiml u předchozích Pongových filmů již Flígl, když poukazuje na sociální či společenský původ korejských postav v tamějších reáliích. Žánr se přizpůsobuje jejich životu, nemusí naplňovat konvence a často slouží spíše k sociální kritice.²¹⁷

²¹⁷ FLÍGL, Jiří. Kombinatorika žánrů a postav / Principy jihokorejské komerční a žánrové produkce na příkladu tvorby Kima Ji-woona a Bonga Joon-hoa. In: *Cinepur* [online] [cit. 21. 04. 2021]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=1439>.

ZÁVĚR

Po dokončení obou částí analýzy *Parazita* bakalářskou prací zakončuji kapitolou, v níž shrnu výsledky svého zkoumání. V jejím první úseku vyhodnotím ozvláštňující prostředky, a poté na jejich základě určím dominantu snímku.

Při analýze narativu se potvrdily dřívější domněnky, že vyprávění pracuje s konvenčními způsoby narace nenáročné na konstrukci fabule. I když se ústřední vývojový vzorec řídí realisticky motivovanou kauzalitou protagonistů, je vytvořen epizodickou a kompozičně motivovanou postavou Mih-hyuka. Centralizace kolem rodiny Kimových nabízí komunikativní naraci, rozsah informací je však ozvláštěn proměnlivostí. I přes očekávání se v závěru navrácí do výchozího bodu, tedy svázáním s kolektivním hrdinou, zejména pak Ki-woem. Objektivnost zároveň znemožňuje nahlédnout do nitra postav, čímž jsou informace o jejich prožívání diegetického světa na základě interpretace předkládaných vodítek pouze odhady diváka.

Zmíněná vodítka jsou různorodě rozmístěna v narativu i stylu, přičemž se neustále obměňují s proměnlivými odklady či přímou kauzálností. Podporují vznik očekávaných i neavizovaných okamžiků, které pramení z povahy postav, nebo výjimečně z vnějších vlivů. Mohou tak ovlivnit směřování narativu včetně otevření nového a nečekávaného vývojového vzorce, který již zmapovaný domov Parkových doplňuje o další místnost, a tím i překážku pro Kimovy. S tím souvisí kluzká struktura, jež se jako ozvláštňující prostředek podílí na změnách atmosféry příběhu. Vkládá do vážných či jinak emočně laděných scén kontrastní aspekty a mění jejich vyznění. Zintenzivňuje diváckou aktivitu a společně s vypůjčením žánrových prvků, pohybujících se od komediálních žánrů přes horor až k dramatu, ozvláštňuje narativní strukturu a činí ji těžce odhadnutelnou.

Téma rodinné soudržnosti je následně spojeno s každou z přítomných rodin, nejvíce však Kimovými. Naplňují vývojový vzorec infiltrace, zatímco ustanovení toho nového kolektiv protagonistů více scelí, což dokládají montážní sekvence a společná snaha překonat další překážky. S narušením vzájemného pouta dochází k negaci nejdéle potvrzované hypotézy a obrácením proti divákovi jej nutí přehodnotit dosavadní směřování narativu. Dle upravené teze syžet vyprávěcími i stylovými postupy ulehčuje budování fabule a přesouvá pozornost k divácké pozici.

Následná část analýzy doložila, že ozvláštňující prostředky jsou podpořeny i stylem. Při retrospektivách či fantazii Ki-woa je představována subjektivita hloubky

informací, která umožňuje prožívat situace společně s postavami. Narušení linearity vyprávění o to více vyzdvihuje důležitost takovýchto momentů, což dokládá i selektivnost okolních ruchů. Nečekaná změna barevnosti v bunkru a užití stříhové skladby pro zdůraznění paralely s oběma rodinami ozvláštňením podporuje vzniklou situaci a prohlubuje emocionální reakci během percepce. Nelze opomenout ani přítomnost zvuku, který nejčastěji umocňuje atmosféru. V ojedinělých okamžicích vystupuje do popředí jako naturalistický ruch vytvářející humor, nebo s přejatými skladbami komentuje či opakováním předznamenává děj.

Práce kamery ozvláštňuje výslednou podobu a dynamiku díla. Rámováním komponuje postavy do hlubokého prostoru, a v takových případech sjednocuje čas projekce a probíhající akce. Jelikož se inscenují napříč plány, v perspektivě se mění jejich velikost v rámu i bez užití stříhu. Nasvědčuje tomu i dodržování vertikálních a horizontálních linií. Souměrností dotváří dojem plynulosti a usměrňují pozornost nejčastěji na mluvčího, jenž dialogem rozšiřuje fabuli o další informace. Funkci plní i úhly kamery spojené snímáním z nadhledu, vyzdvihující kompozice rámu. Střih se naopak podílí na vytváření kompozičních návazností, zatímco geometrické tvary jako parametry doplňují vyprávění ozvláštňením záběrů a poukazují na jejich prokomponovanost.

Ozvláštňení je tedy přítomné jak na narativní, tak i stylové úrovni. V prvním případě se jedná o otevření či odklad vývojových vzorců a proměnlivý rozsah informací. Nelze opomenout ani kluzkou strukturu, která klasický mód narace ozvláštňuje nepředvídatelností a přejímáním postupů z jiných žánrů, čímž ovlivňuje očekávání i linearitu vyprávění. Ve stylové složce se naopak ozvláštňení uplatňuje v pohybech kamery jako interpunkce pro retrospektivy, nebo barevností, jež podle kontextu a aktuální situace mění významy a dotváří atmosféru. Kompozice obrazů je spojená s komunikativností a umožňuje sledovat dvě akce současně. S dodržováním horizontálních a vertikálních linií i odpoutaného pohybu kamery od postav následně poukazuje na svou stylizaci. Střih je ozvláštňen buď svou absencí, nedodržováním konvenčních postupů, nebo záměrným obrácením pořadí záběrů.

Dle předložených argumentů tedy přistupuji k určení dominanty *Parazita*, kterou spatřuji v motivu parazitismu prostupujícím všechny roviny díla. Již na začátku je nutné zmínit, že pojem nepoužívám pejorativně, naopak vyzdvihuji jeho spojitost s čerpáním konvenčních a divácky znalých postupů. První a pravděpodobně nejvýraznější souvislost vztahuji k názvu filmu a tematické rovině spojené

s vzájemným přiživováním jednotlivých rodin – Kimové pro zisk peněz, Parkové pro pohodlný život a hospodyně pro ochranu manžela. Souvisí s tím i vyprávění, v němž motiv vytváří ústřední vývojový vzorec, který i při odhalení bunkru vychází z vědomí, že se na rodině přižíval již někdo jiný. Následné dění se odvíjí od touhy si udržet danou pozici, nehledě na zničení svých protivníků. Realisticky motivované postavy vytvářejí činy vedoucí k zbavení se svého „hostitele“ a tragédii, jež jejich dosavadní stav naruší.

Stylově se motiv nachází ve formální podobě díla, který ve spojitosti s Kimovými vizualizuje jejich motivace a čerpá primárně z klasického módu narace, kterou výjimečně doplňuje ten parametrický. V mizanscéně se jedná o postupnou proměnu vzhledu postav, zatímco vzdušnost rezidence Parkových vyjadřuje vše, po čem rodina touží. Činům Kimových se přizpůsobila i koncepce prostoru, která s množstvím zástěn napomáhá dosažení jejich cíle. Pomalý nájezd kamery je naopak použit pro vyjádření jejich úlisnosti a touhy využít náklonosti, ať už manažerky nebo Parkových. Změnou velikostí záběrů vizualizuje postupné přibližování ke svým hostitelům s důrazem na každé slovo, které mohou následně při správné příležitosti využít. Zvuková složka hudbou vyzdvihuje vzorec infiltrace akcentující zlomové momenty příběhu. Přejaté skladby naopak film používá kvůli textu, jenž buď děj komentuje, nebo zdůrazňuje ironii.

Nelze opomenout ani kluzkou strukturu, která „parazituje“ na jiných žánrech, narušuje očekávání a proměňuje aktivitu při percepci. Jelikož žánry pramení z konvenčně ustanovených a divácky znalých postupů, tvůrci je na narativní úrovni využívají pro změnu vyznění scén a obrat od humornosti k vážným tématům. Aplikace ale přichází postupně a v první polovině si příběh udržuje nadlehčený tón, zatímco později dochází k mísení hororových, thrillerových a katastrofických prvků. Využívá se z nich však pouze určitá část, a to buď nálada, nebo postup, který se přizpůsobuje aktuálnímu stavu postav.

Pro vyjádření změn kluzká struktura těží i ze stylu. Může se jednat jak o složku zvuku, ve které ruchy narušují aktuální napětí, nebo i mizanscénu a kameru asociující v bunkru pocit děsu. Spojitost s postavami stojícími nadřazeně nad žánry zároveň v kluzké struktuře stylově přebírá postupy, které umocňují jejich niterné dění, a i přes občasné kontrapunky ozvláštňují vyprávění. Zde vyvstává i spojitost s pozicí diváka, z jehož očekávání vyprávění čerpá, zatímco je nucen interpretovat prezentované informace a být závislý na tom, co a jak mu postavy sdělí. Skrze vlastnosti narace si

může s Kimovými užívat nadřazenost nad Parkovými a smát se jejich nevědomosti. Na základě analýzy a předložených argumentů tedy lze shrnout, že motiv parazitismu sjednocuje film na tematické i formální úrovni a poukazuje, jak tento aspekt svým způsobem dělá „parazita“ i ze samotného diváka.

SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

Prameny:

1. *Parazit* [Gisaengchung] [film]. Režie: PONG, Čun-ho. Jižní Korea, 2019. [Blu-ray]. Curzon Artificial Eye, červen 2020.

Literatura:

1. ALDREDGE, Jourdan. Genre Breakdown: The Different Types of Comedy Films. In: *The Beat* [online]. 03. 03. 2020 [cit. 28. 03. 2021]. Dostupné z: <https://www.premiumbeat.com/blog/genre-breakdown-comedy-film/>.
2. ASBJOERN, Andersen. Perfecting Parasite's Award-Winning Sound. In: *A Sound Effect* [online]. 19. 02. 2020 [cit. 08. 04. 2021]. Dostupné z: <https://www.asoundeffect.com/parasite-sound/>.
3. BARTŮŠEK, Josef, VÁHALA, František. Jak v češtině zacházet se jmény z východoasijských jazyků. In: *Naše řeč* [online] [cit. 29. 01. 2021]. Dostupné z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4697>.
4. Bong Joon-ho. In: *Aerovod* [online] [cit. 03. 10. 2020]. Dostupné z: <https://aerovod.cz/vyhledavani?q=Bong%20Joon-ho>.
5. BONG, Joon Ho. *Parasite: A Graphic Novel in Storyboards*. New York: Grand Central Publishing, 2020. ISBN: 978-1-5387-5.
6. BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN: 978-80-7331-217-6.
7. BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 978-0299101749.
8. BRZESKI, Patrick. Bong Joon Ho Reveals the Significance of 'Parasite's' Scholar Stone. In: *The Hollywood Reporter* [online]. 07. 01. 2020 [cit. 08. 03. 2021]. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/news/bong-joon-ho-reveals-significance-parasites-scholar-stone-1265811>.
9. Cannes winners rely on ARRI equipment. In: *ARRI* [online] [cit. 08. 04. 2021]. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/news-stories-2019/cannes-winners-rely-on-arri-equipment>.
10. COLLINS, McKegg. It All Flows Down. In: *McKegg Collins* [online]. 15. 07. 2020 [cit. 08. 03. 2021]. Dostupné z: <https://mckeggcollins.medium.com/it-all-flows-down-d04c16e9c8fa>.
11. COYLE, Jake. Making Oscar history, 'Parasite' wins best picture. In: *ABC News* [online]. 10. 02. 2020 [cit. 03. 10. 2020]. Dostupné z: <https://abcnews.go.com/Entertainment/wireStory/rain-soaked-oscar-parasite-hopes-upset-1917-68866999>.
12. Černobílý Parazit od února ve vybraných kinech. In: *Aerofilms* [online]. 16. 01. 2020 [cit. 03. 10. 2020]. Dostupné z: <https://www.aerofilms.cz/magazin/cernobily-parazit-od-unora-ve-vybranych-kinech/>.
13. DESOWITZ, Bill. 'Parasite': Shooting Bong Joon Ho's Social Thriller Through the Lens of Class Divide. In: *IndieWire* [online]. 15. 11. 2019 [cit. 01. 04. 2021]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2019/11/parasite-cinematographer-hong-kyung-pyo-1202189824/>.
14. Drama Films. In: *filmsite* [online] [cit. 05. 04. 2021]. Dostupné z: <https://www.filmsite.org/dramafilms.html>.

15. FLÍGL, Jiří. Čím je člověk v systému? In: *Cinepur*, vol. 125, no. 28. 2019, s. 28. ISSN: 1213-516X.
16. FLÍGL, Jiří. Kombinatorika žánrů a postav / Principy jihokorejské komerční a žánrové produkce na příkladu tvorby Kima Ji-woona a Bonga Joon-hoa. In: *Cinepur* [online] [cit. 21. 04. 2021]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=1439>.
17. Gisaengchung Awards. In: *IMDb* [online] [cit. 03. 10. 2020]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt6751668/awards?ref_=tt_awd.
18. Gisaengchung. In: *IMDb* [online] [cit. 21. 10. 2020]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt6751668/?ref_=nv_sr_srsrg_0.
19. HAMPTON, Howard. CUL DE SACKED. In: *ArtForum* [online]. 10. 10. 2019 [cit. 09. 03. 2021]. Dostupné z: <https://www.artforum.com/film/howard-hampton-on-bong-joon-ho-s-parasite-2019-80997>.
20. HELLERMAN, Jason. Defining The Thriller Genre in Movies and TV. In: *nofilmschool* [online]. 05. 11. 2020 [cit. 06. 04. 2021]. Dostupné z: <https://nofilmschool.com/thriller-genre-in-movies-and-tv-shows>.
21. JAGERNAUTH, Kevin. Bong Joon-Ho Unveiling Black & White Version Of 'Mother' At Mar Del Plata Film Festival. In: *IndieWire* [online]. 19. 12. 2013 [cit. 04. 10. 2020]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2013/11/bong-joon-ho-unveiling-black-white-version-of-mother-at-mar-del-plata-film-festival-91501/>.
22. JANG, Soo-hyun. Korean Traditional Colors. In: *H-News* [online]. 10. 10. 2016 [cit. 02. 04. 2021]. Dostupné z: <http://www.newshyu.com/news/articleView.html?idxno=32143>.
23. JOHNSTON, Trevor. Parasite. In: *Sight & Sound*, vol. 30, no. 3. 2020, s. 58. ISSN 0037-4806.
24. JUNG, Alex E. Bong Joon Ho on Why He Wanted Parasite to End With a 'Surefire Kill'. In: *Vulture* [online]. 14. 01. 2020 [cit. 01. 04. 2021]. Dostupné z: <https://www.vulture.com/article/parasite-ending-explained-by-bong-joon-ho.html>.
25. JUNG, Alex E. The House That Parasite Built (From Scratch). In: *Vulture* [online]. 02. 02. 2020 [cit. 01. 04. 2021]. Dostupné z: <https://www.vulture.com/2020/02/how-bong-joon-ho-built-the-houses-in-parasite.html>.
26. JUNG, Ji-youn. *Bong Joon-ho*. Soul: Seoul Selection, 2008. ISBN: 978-89-91913-53-0.
27. KIANG, Jessica. Film Review: 'Parasite'. In: *Variety* [online]. 21. 05. 2019 [cit. 30. 01. 2021]. Dostupné z: <https://variety.com/2019/film/markets-festivals/parasite-review-1203221435/>.
28. KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN: 978-80-210-7756-0.
29. KVIFF. *Závěrečná tisková zpráva* [online]. 14. 07. 2001 [cit. 22. 04. 2021]. Praha: KVIFF, 2001. Dostupné z: <https://www.kviff.com/img/history/2001/zaverecna-tiskova-zprava-36-rocnik.pdf>.
30. LANKOV, Andrei. Fiasco of 386 Generation. In: *The Korea Times* [online] 05. 02. 2008 [cit. 29. 12. 2020]. Dostupné z: https://www.koreatimes.co.kr/www/news/special/2008/04/180_18529.html.
31. LEE, Nam. *The Films of Bong Joon Ho*. New Jersey: Rutgers University Press, 2020. ISBN: 978-19-788-1890-3.

32. LIU, Rebecca. A Hellish Commons: Bong Joon-Ho's 'Parasite'. In: *Another Gaze* [online]. 13. 02. 2020 [cit. 09. 03. 2021]. Dostupné z: <https://www.anothergaze.com/hellish-commons-bong-joon-hos-parasite/>.
33. Memories of... Nostalgia. In: *Sight & Sound*, vol 30., no. 3. 2020, s. 30. ISSN 0037-4806.
34. Myalkm. Unravelling the details behind Parasite's original soundtrack & music. In: *MoinNet* [online]. 03. 04. 2021 [cit. 10. 04. 2021]. Dostupné z: <https://www.moinnet.com/en/unfamiliar-korea/parasite-original-soundtrack-music/>.
35. NASRIN, Mohsen. Parasite (2019, Korea, Republic of). In: *Cinematics* [online]. 04. 11. 2019 [cit. 09. 04. 2021]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=25564#nogo197.
36. O'FALT, Chris. Building the 'Parasite' House: How Bong Joon Ho and His Team Made the Year's Best Set [online]. 29. 10. 2019 [cit. 08. 03. 2021]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2019/10/parasite-house-set-design-bong-joon-ho-1202185829/>.
37. PAQUET, Darcy. *New Korean Cinema: Breaking the Waves*. New York: Columbia University Press, 2009. ISBN: 978-0-231-85012-4.
38. Parasite. In: *Metacritic* [online] [cit. 01. 01. 2021]. Dostupné z: <https://www.metacritic.com/movie/parasite>.
39. Parasite. In: *Rotten Tomatoes* [online] [cit. 21. 10. 2020]. Dostupné z: https://www.rottentomatoes.com/m/parasite_2019.
40. Parazit. In: *Aerofilms* [online] [cit. 03. 10. 2020]. Dostupné z: <https://www.aerofilms.cz/parazit/>.
41. Parazit. In: *ČSFD* [online] [cit. 21. 10. 2020]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/505790-parazit/komentare/>.
42. PARK, Hyong-ki. 'Parasite' photographer Hong draws attention. In: *The Korea Times* [online]. 06. 06. 2019 [cit. 09. 04. 2021]. Dostupné z: http://www.koreatimes.co.kr/www/art/2021/03/689_270149.html.
43. PRÁŠIL, Janis. Bong Joon-ho: Syntéza autorské invence a principů globálního trhu. In: *Film a doba*, vol. 64., no. 3. 2018, 26–31. ISSN: 0015-1068.
44. PRÁŠIL, Janis. Kritika: Parazit. In: *Film a doba*, vol. 65., no. 3. 2019, s. 96–97. ISSN: 0015-1068.
45. PULVER, Andrew. Bong Joon-ho's Parasite wins Palme d'Or at Cannes film festival. In: *The Guardian* [online]. 25. 05. 2019 [cit. 03. 10. 2020]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2019/may/25/bong-joon-hos-parasite-wins-palme-dor-at-cannes-film-festival>.
46. RITMAN, Alex. Bong Joon Ho Talks Genesis of New Black-and-White 'Parasite' Cut. In: *The Hollywood Reporter* [online]. 30. 01. 2020 [cit. 03. 10. 2020]. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/news/bong-joon-ho-black-white-parasite-cut-1274862>.
47. RUIZ, Michelle. Everything We Know About the Parasite HBO Series. In: *Vogue* [online]. 10. 02. 2020 [cit. 03. 10. 2020]. Dostupné z: <https://www.vogue.com/article/parasite-tv-show-hbo-news-cast-date-trailer>.
48. RYANS, Tony. Class Act. In: *Sight & Sound*, vol. 30, no. 3. 2020, s. 28. ISSN 0037-4806.
49. SALAZAR, David. Opera Meets Film: How Joon-Ho Bong's 'Parasite' Develops Ironic Narrative Through Handel's 'Rodelinda'. In: *OperaWire* [online]. 31. 10.

- 2019 [cit. 08. 04. 2021]. Dostupné z: <https://operawire.com/opera-meets-film-how-joon-ho-bongs-parasite-develops-ironic-narrative-through-handels-rodelinda/>.
50. SHERIDAN, Peter. Parasite: Real-life 'orgy of blood' murders that inspired brutal Oscar winner. In: *Mirror* [online] 22. 02. 2020 [cit. 30. 12. 2020]. Dostupné z: <https://www.mirror.co.uk/news/world-news/parasite-real-life-orgy-blood-21554419>.
51. SIMS, David. How Bong Joon Ho Invented the Weird World of Parasite. In: *The Atlantic* [online] 15. 10. 2019 [cit. 30. 12. 2020]. Dostupné z: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2019/10/bong-joon-ho-parasite-interview/600007/>.
52. SLADKÝ, Pavel. *Film jsou tajné dveře do reality: 10 zásadních režisérů a režisérů současnosti – portréty a rozhovory*. Praha: Euromedia Group, 2020. ISBN: 978-80-242-6959-7.
53. ŠRAJER, Martin. Vítejte v Hallyuwoodu. In: *Film a doba*, vol. 64., no. 3. 2018, s. 20–24. ISSN: 0015-1068.
54. TANGCAY, Jazz. 'Parasite' Editor on Cutting One of the Most Talked-About Films of Awards Season. In: *Variety* [online]. 06. 12. 2019 [cit. 07. 04. 2021]. Dostupné z: <https://variety.com/2020/artisans/awards/parasite-editing-jinmo-yang-bong-joon-ho-1203456077/>.
55. THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor*. New Jersey: Princeton University Press, 1988. ISBN: 978-0691014531.
56. THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. In: *Illuminace*, vol. 10, č. 1. 1998, s. 5–36. ISSN 0862-397X.
57. UTIN, Pablo. Sliding through genres: The Slippery Structure in South Korean films. In: *Journal of Japanese and Korean Cinema*, vol. 8., no. 1. 2016, s. 45–58. ISSN: 1756-4913.
58. VEIDENBAUMA, Paula. Verticality in Bong Joon-Ho's "Parasite". In: *Leitmotiv* [online]. 21. 07. 2020 [cit. 31. 03. 2021]. Dostupné z: <https://www.leitmotivcollective.com/post/verticality-in-bong-joon-ho-s-parasite>.
59. WALLACE, Rachel. Inside the House From Bong Joon Ho's Parasite. In: *Architectural Digest* [online]. 31. 10. 2019 [cit. 31. 03. 2021]. Dostupné z: <https://www.architecturaldigest.com/story/bong-joon-ho-parasite-movie-set-design-interview>.
60. ZenKimchi. Cultural Details You Missed in "Parasite". In: *ZenKimchi* [online]. 08. 02. 2020 [cit. 17. 04. 2021]. Dostupné z: <https://zenkimchi.com/featured/cultural-details-you-missed-in-parasite/>.

Seznam obrázků:

Obr. 1–18 jsou mé vlastní screenshoty pořízené z barevné verze filmu *Parazit* (2019). *Parazit* [Parasite] [film]. Režie: PONG, Čun-ho. Jižní Korea, 2019. [Blu-ray]. Curzon Artificial Eye, červen 2020.

NÁZEV:

Jeden hostitel nestačí: Neoformalistická analýza snímku *Parazit* (2019)

AUTOR:

Filip Faja

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce představila komplexní neoformalistickou analýzu barevné verze filmu *Parazit* (2019). Cílem bylo dle neoformalistického přístupu, představeného Kristin Thompsonovou v knize *Breaking the Glass Armor*, určit dominantu snímku. Publikace *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* dvojice autorů Kristin Thompsonové a Davida Bordwella byla oporou při analýze narativu a dílčích stylových prvků. Práce přihlédla i ke konceptu kluzké struktury Pabla Utina představeném ve spisu „Sliding Through Genres: The Slippery Structure in South Korean Films“ o specifickém užití žánrů ve snímcích nového korejského filmu. Na základě analýzy byl za dominantu určen motiv parazitismu, patrný již ve spojitosti s názvem a tematickou rovinou filmu. V narativu s kluzkou strukturou čerpá z konvenčních postupů a žánrů pro podryvání očekávání. V dílčích stylových složkách vizualizuje motiv infiltrace i za užití nájezdů kamery, přejímáním hudby a koncepcí prostoru.

KLÍČOVÁ SLOVA:

neoformalismus, analýza, Pong Čun-ho, kluzká struktura, parazitismus

TITLE:

One Host Is Not Enough: Neoformalist Analysis of *Parasite* (2019)

AUTHOR:

Filip Faja

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelor thesis presented the complex neoformalistic analysis of the colour version of the film *Parasite* (2019). Based on the neoformalism approach, presented by Kristin Thompson in her book *Breaking the Glass Armor*, the aim was to identify a dominant element in the film. Publication *Film Art: An Introduction* by the pair of authors Kristin Thompson and David Bordwell was used as a support for the analysis of narrative and style. Thesis has taken into account Pablo Utino's theory concept of slippery structure in "Sliding Through Genres: The Slippery Structure in South Korean Films" about specific usage of genres in the New Korean Cinema. The analysis determined the dominant element, which is the motif of parasitism, apparent in the film's title and thematic level. In the narrative it uses slippery structure to undermine expectations of conventional techniques, and genres. In partial formal elements of the style it visualises the motif of infiltration also with camera's movement, assuming music, and conception of the setting.

KEYWORDS:

neoformalism, analysis, Bong Joon-ho, slippery structure, parasitism