

Univerzita Hradec Králové
Pedagogická fakulta
Katedra kulturních a náboženských studií

Filosoficko – antropologická interpretace filmu Parazit

Bakalářská práce

Autor: Varvara Fišer

Studijní program: B 6107 Humanitní studia

Studijní obor: Transkulturní komunikace

Vedoucí práce: Mgr. Jan Hojda, Th.D.

Hořice

2022

Zadání bakalářské práce

Autor: Varvara Fišer

Studium: P18P0916

Studijní program: B6107 Humanitní studia

Studijní obor: Transkulturní komunikace

Název bakalářské práce: **Filosoficko-antropologická interpretace filmu Parazit**

Název bakalářské práce AJ: Philosophical-anthropological interpretation of the film Parasite

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Práce se věnuje filosoficko-antropologické interpretaci korejského filmu *Parazit* (2019). Snaží se postihnout některé odkazovací možnosti díla vzhledem ke specifickému způsobu lidského bytí. Interpretace se pokusí zhodnotit významové dění filmu, které je výrazně charakterizováno polaritou těchto momentů: vzestupu a pádu, nadřazenosti a ponížení, soudržnosti a využívání ostatních či přejícnosti a sebeprosazení. Poukáže přitom na potenciál filmu reprezentovat tematiku lidské důstojnosti, personální svébytnosti i vztahovosti člověka a možností jejich uskutečnění. Prostřednictvím toho budou zároveň nastíněny některé otázky týkající se východisek překračování kulturních a sociálních hranic. Metodologicky se práce opírá o pojetí uměleckého díla jakožto celku vytvářejícího svůj vlastní imanentní svět, ve kterém se člověku mohou vyjevovat důležité rysy jeho vlastního bytí.

BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

BURDA, František. Za hranice kultur. Transkulturní perspektiva. Brno: CDK, 2016.

CLARKE, W. Norris. Osoba a bytí. Praha: Krystal OP: Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2007.

CORETH, Emerich. Co je člověk? Praha: Zvon, 1996. GUARDINI, Romano. O podstatě uměleckého díla. Praha: Centrum teologie a umění: Triáda, 2009.

GUARDINI, Romano. Svět a osoba. Svitavy: Trinitas, 2005.

HOJDA, Jan. Obrazy člověka ve vybraných dílech literatury a filmu 20. století. Teologicko-antropologické interpretace. Ostrava: Moravapress, 2013.

HOJDA, Jan. "Kladivo na člověka". Teologicko-antropologická interpretace uměleckého ztvárnění inkvizice ve filmu Kladivo na čarodějnice. Salve. Revue pro teologii a duchovní život, 2011.

HOŠEK, Pavel. Kouzlo vyprávění. Praha: Návrat domů, 2013.

CHATMAN, Seymour Benjamin. Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu. Brno: Host, 2008.

THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. Iluminace, 10, 1998.

Zadávací pracoviště: Katedra kulturních a náboženských studií,
Pedagogická fakulta

Vedoucí práce: doc. Mgr. Jan Hojda, Th.D.

Oponent: Mgr. Bc. Miloš Zapletal, Ph.D.

Datum zadání závěrečné práce: 29.3.2017

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala pod vedením vedoucího práce Mgr. Jana Hojdy, Th.D. samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hořicích dne 14. 6. 2022

Varvara Fišer

Poděkování

Ráda bych tímto poděkovala vedoucímu své bakalářské práce panu doc. Mgr. Janu Hojdovi, ThD. za jeho trpělivost, čas a cenné poznámky pro tuto práci.

Anotace

FIŠER, Varvara. *interpretace filmu Parazit*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2022. s. 37. Bakalářská závěrečná práce.

Bakalářská práce se zabývá filosoficko-antropologickou interpretací filmu *Parazit*. Práce se bude zaměřovat na symboly, které se ve filmu objevují. Vyskytují se tu otázky lidské důstojnosti, hodnot a vztahovosti. Tato práce se bude řídit metodologickými východisky a dostupnou literaturou.

Klíčová slova:

Filosofická antropologie, symbol, interpretace, hierarchie, důstojnost, hodnota člověka

Annotation

FIŠER, Varvara. *Philosophical – anthropological interpretation of the film Parasite*. Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2022. 37 s. Bachelor thesis.

The bachelor thesis deals with the philosophical-anthropological interpretation of the film Parasite. The work will focus on the symbols that appear in the film. There are questions about human dignity, values and relationships. This work will follow the methodological basis and appropriate literature.

Keywords:

Philosophical anthropology, symbol, interpretation, hierarchy, dignity, human value

Obsah

Úvod	8
Metodologická východiska	10
1. Pojetí interpretace	12
2. O filmu	13
2.1. Režisér filmu Bong Joon Ho	13
2.2. Děj filmu	13
3. Vzestup a marné hledání zbloudilé touhy po důstojnosti	15
3.1 Pospolitost rodiny a paradox společného sestupu od dynamické k tísnivé sounáležitosti.....	15
3.2 Schodiště odlidštění a sklánění jako cesta k lidskému já.....	16
4. Marnost cesty za bohatstvím: „Mít“ anebo „být“	19
4.1 Být na vrcholu a ztratit schopnost vidět druhé pod sebou.....	19
4.2 Instrumentalizace pro udržení statusu	21
4.3 Připodobňování jako otroctví k iluzím o Americe	21
5. Sestupující láska jako jádro personality	24
5.1 Láska v zajetí účelovosti	24
5.2 Darující láska a skrytá důstojnost lidské osoby	25
6. Exodus a krize	27
6.1 Smrt a znamení kalkulu.....	27
6.2 Bláhové ambice a mezi pastí a signály skryté personality	28
7. Motivické sondy k filmu Parazit	30
7.1 Sociální poschodí a aktuální kontext: nerovnost v Jižní Koreji.....	30
7.2 Počasí	31
7.3 Kámen	31
7.4 Sluneční světlo, interiér a okna	32
7.5 Barvy	33
7.6 Zvuk	34
7.7 Vůně	34
Závěr	35
Seznam literatury	36

Úvod

Tuto práci jsem si vybrala, protože měla jsem tu možnost jet na výměnný pobyt do Jižní Koreje. Zaujala mě specifická korejská filmová tvorba. Pro Korejce je to kulturní záležitost koukat na K-drama. K-drama odkazuje na populární televizní dramata produkovaná v Koreji.¹ Mě však zaujala ta druhá strana filmové tvorby, kterou Jižní Korea nabízí. Zaujala mě tvorba známého režiséra jménem Kim Ki-duk. Přemýšlela jsem nad výběrem filmu *Čas nebo 3 – Iron*, ale nakonec se stal mým jasným favoritem právě film *Parazit* od režiséra Bong Joon Ho. Tento snímek měl tu čest vyhrát Oscara za nejlepší film v roce 2019. Ve filmu se nachází mnoho symbolických prvků, které se nabízí k zajímavé interpretaci.

Cílem bakalářské práce je zaměřit se na filosoficko – antropologické aspekty ve filmu. Ve své práci sleduji zejména narativní formu díla a specifický filmový styl, který se snažím do práce také vkládat. Pro úplný rozbor filmového stylu by tato práce potřebovala větší prostor.

Pro pochopení interpretace filmu *Parazit* je důležité orientovat se ve věcné oblasti filozofické antropologie, která se zabývá naukou o člověku.² Vyskytují se tu aspekty, které vybízí k otázkám zabývajícím se lidskou důstojností, hodnotami a mezilidskými vztahy.

Ve filmu jsou tři rodiny a já se především zaměřím na vztahovost mezi nimi a jaké hodnoty jsou pro ně důležité nebo jaký mají přístup k životu. Každá z rodin je na jiném pomyslném stupínku hierarchie. Schodiště se ve filmu objevují často a ukazují nám, kde se postavy nachází.

Ze začátku bakalářské práce se budu snažit ukotvit metodologický přístup, kterého se budu držet a krátce představím jihokorejského režiséra filmu Bong Joon Ho. Následující podkapitolou stručně představím děj filmu.

V první části práce se především zabývám chudou rodinou – Kimovi. V kapitolách se zaměřím na jejich pospolitost a vztahy v rodině, na jejich vzestup k lepšímu životu a následný rychlý pád. Při cestě nahoru se ukáže, kam až schopni jsou zajít a jakých svých hodnot jsou připraveni se vzdát. A zda se jim podaří naleznout svou skrytou důstojnost.

Ve druhé kapitole bakalářské práce se zabývám druhou rodinou – Parkovi, a ti jsou zcela odlišní od chudé rodiny. Jsou bohatí a úspěšní, ale postrádají stránku lidskosti. V kapitolách se zaměřím na jejich hodnoty, které uznávají a ke kterým vzhlížejí. Parkovi se vzdávají své lidskosti a lidi okolo sebe používají jako své pomocné nástroje k udržení svého statusu.

¹ LOWESTEINOVÁ, Miriam a ZEMÁNEK, Marek – *Sborník mladých koreanistů*, Nová vlna 2013, s. 61.

² STÖRING, Hans J. *Malé dějiny filosofie*. Praha: Zvon 1992, s. 450.

Tímto ztrácejí schopnost vidět lidi pod sebou, kteří jsou v nouzi a potřebují pomoc. Pro Parkovi je tu jediná cesta nahoru, a tato cesta míří do Ameriky.

Ve třetí kapitole se podíváme na vztah mezi mladší generací, Kiu a Tahje, jejímž protipólem je starší generace, zastoupená Mugwang a jejím manželem. Zaměřím se na rozbor těchto dvou vztahů, v čem jsou odlišné. Také se ukáže, jakým směrem se jeví lidská důstojnost a láska k druhému.

V poslední kapitole je podkapitola, která se zabývá završením filmového díla a to, jaké východisko našli hlavní hrdinové na konci. Kde se skrývá lidská personalita a naleznou ji?

V poslední části práce se zabývám jednotlivými motivickými sondami ve filmu. Každý symbol, který se ve filmu vyskytuje, si zasluhuje svou podkapitolu. Díky těmto podkapitolám můžeme přijít na skryté významy a posléze je zkoušet vysvětlit.

V závěru bakalářské práce se budu snažit shrnout všechny své poznatky a snažit se napsat odpovědi na otázky, které jsem během práce zkoumala.

V bakalářské práci jsem použila dostupnou literaturu a ostatní zdroje, abych se podrobněji seznámila s dílem *Parazit* především s přihlédnutím k filozoficko – antropologickým aspektům.

Metodologická východiska

V metodologické části se budu snažit sjednotit pravidla, kterými se tato práce bude řídit.

V první části se budu zabývat vybranými scénami z filmu, které jsou důležité k pochopení interpretace a pomohou nám dospět ke smyslu této práce. Především představím všechny tři rodiny, které ve filmu figurují. Ve druhé části jsem se zabývala jednotlivými motivickými sondami k filmu, které jsou důležité k objasnění některých částí k právě vybraným scénám z filmu. V závěru se budu snažit uzavřít a představit teze, na které jsem přišla během práce.

K lepší práci pro filmovou interpretaci potřebujeme podklad, podle kterého se budeme orientovat. Nejdříve potřebujeme souhrn všech částí filmu, což je forma. Tyto části jsou propojovány a utvářeny na základě vzorců jako opakování a variace, dějových linií nebo rysů postav.³ Další podklad je styl. Styl je o natáčecích postupech. Tam patří střih, zvuk, zachycení obrazu apod. Styl nám pomáhá se lépe orientovat ve filmu. Může nám přiblížit emoce, které v nás film vyvolává.⁴

„Ve filmu odvozujeme jeho vysvětlení až do znalosti celku. Teprve zpětně totiž můžeme posoudit, která vodítka a které postupy jsou pro diváka nejdůležitější.“⁵ Celek je pak sestaven z logicky po sobě navazujících kapitol, které jsem se snažila zvolit.

„Všechny tyto výrazy ukazují, že umělecká díla neustále působí na naše smysly, pocity a mysl. Umělecká díla probouzejí a uspokojují lidskou touhu po formě.“⁶ „Filmová tvorba nám nabízí také silní estetické zážitky, vzhled do jiných kultur a pochopení způsobu myšlení.“⁷

„Pro filmovou analýzu nestačí popsat nějaké postupy a objevit nějaké vzorce, ale je také třeba nabídnout předpoklad, hypotézu a nějaké vysvětlení.“⁸

³ BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademií múzických umění, 2011, s. 25.

⁴ BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademií múzických umění, 2011, s. 25.

⁵ KOKES, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, 2015, s. 19

⁶ BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademií múzických umění, 2011, s. 85.

⁷ BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. Praha: Akademií múzických umění, 2007, s. 9.

⁸ KOKES, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, 2015, s. 19.

Práce má za cíl najít odpovědi k jednotlivým scénám, proč to dopadlo, tak jak to dopadlo a co k tomu vedlo nebo jak se jednotlivé postavy ve filmu vyvíjí. Já se držím narativní formy, kde se významně podílí časoprostor jako místo a čas děje.“⁹

„Fikční svět, kde se odehrává děj uměleckého díla, představuje časoprostor utvářený dílem, a sice časoprostor zahrnující v sobě různé soubory podmínek.“¹⁰ „Naše mysl pátrá po vzorcích v záběru nebo po kauzálních vzorcích ve vyprávění.“¹¹

⁹ HOJDA, Jan. *Obrazy člověka ve vybraných dílech literatury a filmu 20. století: teologicko – antropologické interpretace*. 1. vyd. Ostrava: Moravapress, 2013, s. 13.

¹⁰ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, 2015, s. 19.

¹¹BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademii múzických umění, 2011, s. 348.

1. Pojetí interpretace

„Každá interpretace filmu či jiné umělecké dílo se opírá o symbolickou potenci, která vykazuje jméno či vzhled a také pohlaví postav, jejich věk, společenské postavení, nebo národnost, ale i ztvárnění jejich mezilidských vztahů, zejména sociálně nejzávažnějších vztahů k rodičům, k druhému pohlaví a k vlastním dětem.“¹²

Původně slovo interpretace pochází z latinského slova *interperativ*, což znamená vysvětlení. Dále *interpres* znamená vyjednávač, překladatel nebo prostředník.¹³ „Původně byla interpretace pojímána čistě jako verbální proces, ale v současné době může označovat téměř jakýkoliv akt, který dává nebo přináší význam.“¹⁴

Jakákoliv scéna v tomto filmu v sobě ukrývá symboly, které bychom mohli mnoha způsoby interpretovat a které mají určitý úkol, něco přenést divákovi. „Symboly a znaky ve snímku nás nutí objekt vidět skrze jeho význam.“¹⁵

„Svým opakováním, společným referentem nebo svou příslušností ke kulturně významovým slovům, od kterých na základě čtenářské zkušenosti či kulturní znalosti očekáváme potenciální symbolizaci si tyto výrazy či slovní spojení říkají o své zvýznamnění.“¹⁶

„Cílem takového výzkumu není vyslovit určitou parafrázi či shrnující resumé konkrétního díla, ale navrhnout diskurz, teorii, která dávají umělecká díla.“¹⁷ „Interpretace člověka, kterou zachycuje literatura a umění, jenž zachycují člověka nebo alespoň některé stránky jeho podstaty stejně dobře, tak jako filosofie či lépe než ona.“¹⁸ K podstatě uměleckého díla dále patří to, že má smysl, ale nemá účel,¹⁹ proto je tato interpretace pokusem zjistit, co tím chtěl režisér ukázat a jaké se zde skrývají filosoficko – antropologické aspekty. „Interpretace připisuje filmu a jeho světu abstraktní a nedoslovný význam.“²⁰

¹² HOJDA, Jan. *Obrazy člověka ve vybraných dílech literatury a filmu 20. století: teologicko – antropologické interpretace*. 1. vyd. Ostrava: Moravapress, 2013, s.13.

¹³ BORDWELL, David. *Making meaning. Inference a Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press, 1991.s. 1

¹⁴ BORDWELL, David. *Making meaning. Inference a Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press, 1991.s. 1

¹⁵ MONACO, James. *Jak číst film. Svět filmů, medií a multimédií*. 1. vyd. Brno: Albatros plus 2004, s. 423.

¹⁶ HOJDA, Jan. *Muž a žena v próze Jaroslava Durycha: hledání teologicko-antropologického smyslu*. Praha: Dauphin, 2011, s. 35.

¹⁷ TODOROV, Tzevan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000, s. 15.

¹⁸ STÖRING, Hans J. *Malé dějiny filosofie*. Praha: Zvon 1992, s. 451.

¹⁹ GUARDINI, Romano. *O podstatě uměleckého díla*. Praha: Triáda, 2009, s. 40.

²⁰ JOURNAL ARTICLE Film Interpretation Revisited, David Bordwell Dostupné z: [online] <https://www.jstor.org/stable/44075984>

2. O filmu

2.1. Režisér filmu Bong Joon Ho

Je důležité představit režiséra tohoto filmu, a tak lépe porozumět tomuto filmovému dílu. Příběh je zasazen do dnešní doby v Jižní Koreji. Režisér se pokusil vyobrazit dnešní problémy, které se v zemi odehrávají.

Bong Joon Ho (čte se Pong Čun-ho) je jihokorejský režisér, scenárista a producent. Narodil se 14. září 1969 v Daegu. Vystudoval sociologickou fakultu Yonsei University, kde studoval obor sociologie, což se podle mě odráží i ve snímku *Parazit*. Také studoval na Korejské akademii filmových umění, kde natočil více než tucet krátkých filmů.²¹

Typickou je pro něj kombinace žánrového filmu s černým humorem a sociální kritikou.²² Jeho filmy jsou určené pro náročnější diváky. Řadí se k takovým špičkám, jak už je zmíněný v úvodu, jako je režisér Kim – Ki duk. Režisér Bong Joon Ho se v tomto díle chtěl zaměřit na problematiku pokračující a tvrdé hierarchie v dnešní Jižní Koreji. Čeho jsou lidé schopni se zříct, aby se dostali výš v sociálním žebříčku.

Bong Joon Ho nám ve svém snímku představí tři rodiny. Skoro celým filmem nás spíše budou provádět dvě rodiny – chudí Kimovi a protipól bohatí Parkovi.

2.2. Děj filmu

Snímek jihokorejského režiséra Bong Joon Ho *Parazit* je sociální satirou pro moderní společnost, v níž se propast mezi bohatými a chudými podle něho stále prohlubuje. Film vypráví o životě chudé rodiny, která získala práci v bohaté rodině. Na prahu domu chudých se objeví student, přítel nejstaršího syna Kia, a nabídne mu, ať ho zastoupí jako učitel angličtiny pro dceru z velmi bohaté rodiny. Kiu je mladý talentovaný člověk, který měl smůlu a nedostal se na vysokou školu. Nesmělý Kiu s pomocí své sestry podvodně vytvořil na počítači vysokoškolský diplom. S diplomem zamířil do elegantního designového sídla, kde žije rodina Parkových – rovněž sestávající ze čtyř členů. Rodiny jsou si navzájem protipólem. Kiu a Kidžong využívají důvěřivosti zaměstnavatelů a uchylují se k mírně řečeno nepříliš hodnotným metodám intrik a podvodů, aby dosadili

²¹ Wikiwand: Pong Čun-ho. [online]. Dostupné z: https://www.wikiwand.com/cs/Pong_%C4%8Cun-ho

²² Fantom: Speciál současný asijský film. [online] Dostupné z: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=472>

na ostatní pracovní místa pro své rodiče. Postupně eliminují řidiče a hospodyně, která tam léta pracovala.

Režisér Bong Joon Ho si je dobře vědom omezení podobenství a satiry o třídních konfliktech a bojích a ve filmu se objevují spousta přímočarých metafor. Film natočil na popud těmto problémům, které se v Jižní Koreji objevují. „Motiv filmu se upíná k utopickým příslibům štěstí, jež se v základu vážou na ideál rodiny s její pospolitostí i existenční zajištěností. Paradoxně je však tato hodnota právě jedním ze zákeřných nástrojů systému, který skrze ni vede jednotlivce k udržování kořistnické společnosti v chodu.“²³

²³ Cienpur: Čím je člověk v systému? /Parazit. Kritika Jiří Flígl [online]. Dostupné z: <http://cienpur.cz/article.php?article=4726>

3. Vzestup a marné hledání zbloudilé touhy po důstojnosti

V této kapitole představím rodinu, která žije pohromadě a usilovně spolupracuje na plánu, díky kterému může dostat práci u bohaté rodiny. Jak se do bohaté rodiny dostanou? Jak dobře to měli vše naplánované a proč tento plán nevyšel? Kimovi se vidí na místě bohatých a chtějí se za každou cenu se dostat na tento vrcholek stupnice. Čeho všeho jsou schopni se vzdát, aby se dostali k bohatství? Jaké mají hodnoty a jak moc jsou schopni zajít a vzdát se své důstojnosti? Zdá se, že se při vzestupu se rodina ponižuje. Žádná hmotná hodnota jim nemůže stačit, protože skrytě touží po důstojnosti. Ze začátku je jejich aktivita velmi dynamická - i v tak malém prostoru, ve kterém žijí, se děje mnoho událostí. Od společných večerů po velké plány, díky kterým chtějí zbohatnou a dostat se výš. Zjistíme, v čem spočívá jejich paradox společného sestupu, který je vrátil zpátky na místo, odkud původně stoupali. Cesta dolů, tedy sklánění, se ukáže jako jediná cesta k nalezení lidské důstojnosti. Kimovi jsou otroky tohoto schodiště, které ve filmu představuje stupnici hierarchie.

„Každá specifická důstojnost člověka nespočívá v lepší schopnosti úvahy, která z něj činí stroj chytřejší než nižší živočichové, ale právě v jeho schopnosti svobodné morální volby.“²⁴ Uvidíme, jaké personální postoje zaujmou Kimovi ve snímku, protože v personálním postoji člověka se plně uskutečňuje vlastní bytí, které jsou v nás bezprostředně vyvolány druhými lidmi.²⁵

3.1 Pospolitost rodiny a paradox společného sestupu od dynamické k tísnivé sounáležitosti

Snímek pojednává o chudé rodině Kimovi, kteří postupně jako sloužící pronikají do bohaté rodiny. Kimovi žijí ve skromném polosuteréním bytě, do kterého se lze dostat pomocí jednoho schodiště. Nejvyšší bod v jejich domě je symbolicky umístěn na toaletě. V prvních scénách také můžeme vidět podtrhnutí jejich chudoby tím, že jsou dokonce závislí na od svojí sousedky nad sebou.

Jako první vidíme okno, poté se vertikálně dolů posouvá kamera na hlavního hrdinu sedícího na zemi. Prostor je zúžený a tmavý, jako by byli zakopáni v zemi a okno na nim je malé světlo naděje. Naděje na lepší život. Na to pokračuje scéna, kdy vidíme jedovatý

²⁴ FUKUYAMA, Francis. *Konec dějin a poslední člověk*, Praha: Rybka Publishers 2002, s. 155.

²⁵ CORETH, Emerich. *Co je člověk? základy filozofické antropologie*. 2. vyd. Praha: ZVON, české katolické nakladatelství a vydavatelství, 1996, s.165.

dým, kterým deratizátoři zneškodňují parazity. Tento výjev poukazuje na to, jak se rodina řadí do nízké sociální vrstvy, tedy na pomyslný nejnižší schod hierarchie.

Také kamera ve filmu rodinu snímá s nadhledem, což v divákovi evokuje to, že se dívá na ně seshora, a tak je víc vnímá jako ty pod sebou. „Podhled vždycky znamená dominanci, zatímco nadhled podřízenost.“²⁶ Převažujícím prvkem z prostředí, kde rodina bydlí, je studená modrá až jedovatá zelená barva. Tady zelená barva představuje plíseň po zdech, jenž se v jejich obydlí nachází.

Tato rodina i přes svou chudobu drží pospolu. Radí se mezi sebou, balí spolu krabice od pizzy nebo také spolu sedí u jednoho stolu a jí. Všechny problémy a plány spolu sdílí a spoléhají na sebe. V podstatě, po čem touží Kimovi je uznání o hodnoty jejich lidství, aby jiná lidská bytost je uznávala jako sobě rovné.²⁷

Každý člen této rodiny je nějak talentovaný a šikovný ve svém oboru. Otec měl krámk, který ale zkrachoval, ale i práci šoféra dělá dobře. Umí se přizpůsobit každé práci a situaci. Matka byla úspěšná atletka a osvědčila se i jako dobrá hospodyně v domě bohatých. Syn Kiu byl schopný student, který umí anglicky. To podtrhl i jeho kamarád Minhjonk, který mu dohodil práci doučujícího učitele. Nakonec i jeho sestra Kidžong byla výborná v grafice a podobných oborech. Kimovi se snížili na úroveň kriminálních, kteří podvádějí. Otázka je, proč tak schopní lidé neměli štěstí na lepší finanční a sociální život? Odpověď spočívá v tom, že Kimovi se nejdříve ženou za bohatstvím a tím svou důstojnost odsouvají na jiný stupeň důležitosti, ne-li ji úplně zazdívají ve svém polosuteréním bytě. Dívají se stále nahoru a zapomínají se dívat dolů. Přesto skrytě touží po uznání své hodnoty a důstojnosti. Hodnota, jenž je přijímána pro ni samu, má obohacující účinek na toho, kdo dává. Hodnotu však získávám jen tehdy, jestliže při realizaci hodnotového chování tuto hodnotu nepřijímám kvůli sobě, ale kvůli ní.²⁸

3.2 Schodiště odlidštění a sklánění jako cesta k lidskému já

Kimovi nejsou spokojeni tam, kde se nachází. Zvláště Kiu, který se jako jediný z rodiny snaží vymyslet plán, kterého se chce držet. Pro Kimovi je bohatství jediným štěstím a dosažením lepšího postavení ve společnosti. Kiu do svého plánu samozřejmě zahrnuje i svou rodinu. Kimovi vše uskutečňují sice podvodným jednáním, ale jsou velmi

²⁶ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, 2015, s. 25

²⁷ FUKUYAMA, Francis. *Konec dějin a poslední člověk*, Praha: Rybka Publishers 2002, s. 156.

²⁸ CORETH, Emerich. *Co je člověk? základy filozofické antropologie*. 2. vyd. Praha: ZVON, české katolické nakladatelství a vydavatelství, 1996, s. 109.

vynalézaví, že ani Parkovi neprokouknou jejich záměr. V opačném náhledu jsou Parkovi, kteří už stagnují na své povinnosti. Na tyto povinnosti jsou schopni si najít sloužící, kteří za ně vše udělají. Nemají důvod se nějak rozvíjet a jít za nějakým cílem. Pouze v jejich případě chtějí žít v Americe a podobat se Američanům.

Jako první se do bohaté rodiny dostává syn Kiu jako učitel angličtiny, který doučuje dceru Tahje. Tuto práci získal díky svému kamarádovi, který se rozhodl odjet na zahraniční stáž. Kiu postupem času pomáhá zbytku rodiny, aby dostali práci u bohatých zaměstnavatelů. Ti podle svého postupu odstraňují dosavadní sluhy, aby do rodiny dosadili svou dceru Kidžond (Jessicu) jako terapeutku pro syna zaměstnavatelů Tasonga. Otcí pomáhají obsadit místo šoféra a matce pozici hospodyně v domácnosti Parkových. Toto schéma se dá přirovnat k proniknutí švába do domu. Nejdříve jeden šváb objeví dům, kde je dostatek potravin a dobré prostředí k rozmnožování. Takto se podobně po jednom Kimovi objevují ve velkém domě Parkových.

Kimovi se přes všechny odstraněné sluhy dostávají nahoru na lepší žebříček ve společnosti, protože mají práci. Museli zahodit svou lidskost, aby se dostali takto nahoru. Když pomyslíme na ostatní lidi, kteří kvůli nim přišli o práci, je to neomluvitelné a cynické. Cesta nahoru Kimovi oslepuje a ti se už nechtějí dívat dolů. Například se to ukazuje, když se paní Kimová baví o tísnivé situaci staré hospodyně, která ji prosí o pochopení a slitování.

Ze začátku všechno vypadá poměrně komicky. Komičnost odvádí pozornost diváka od podstatných věcí jako je chování rodiny Kimovi vůči původnímu služebnictvu. Jako poslední a původní člen služebnictva v bohaté rodině zbývá hospodyně, která sloužila už předešlému a prvnímu majiteli tohoto domu. Pro Kimovi, kteří toho zvládli už hodně, byla dalším cílem k odstranění. Nakonec se jim podle propracovaného plánu povede se jí zbavit a od té chvíle mění svůj film žánr. Atmosféra filmu začíná být zamračená, ale pro Kimovi je to naopak světlá naděje na lepší časy. Tady můžeme vidět, jak odsunuli svou lidskou tvář a přes to všechno se zbavili poctivých lidí, kteří pro Parkovi pracovali dobře.

Kimovi slaví ve velkém domě své dosavadní a budoucí úspěchy, zatímco Parkovi odleji pryč oslavovat narozeniny syna kempováním. Mezitím Kimovi sní a plánují o tom, jak to všechno jednou bude jejich. Vychutnávají si drahé pití a dobré jídlo svých zaměstnavatelů. V tu chvíli, kdy si plánují bezstarostný a bohatý život se do domu vrací stará hospodyně, která moc prosí, aby ji nová hospodyně, tedy paní Kimová, vpustila dovnitř pod záminkou, že si tam něco zapomněla. Kimovi ji do domu vpustí. A v ten moment začíná sestup rodiny zpátky dolů. Hospodyně vyjevuje pointu sklánění dolů,

jako jedinou možnou cestu za lidstvím. Obětovaní se pro někoho tím, že sejde dolů po tomto pomyslném schodišti dolů proti proudu ostatních, kteří naopak míří slepě nahoru.

Když se z nenadání vracejí Parkovi do svého domu, tak se Kimovi rychle schovávají do tmavých koutů pokoje. Vypadá to přesně tak, jako když se švábi po rozsvícení světla a návratu pána domů rychle rozutečou po tmavých koutech.

Popis Kimových tak silně evokuje podobu hmyzu, a to zejména švábů. Švábi, kteří se lživě a potichu dostávají do domu, kde je všeho dostatek. Těmito činy se tak Kimovi jeví na stejném stupínku jako tento hmyz. Toto přirovnání k hmyzu se ve filmu objevuje skoro na začátku, kdy rodina balí krabice od pizzy. Tehdy se provádí pouliční deratizace kouřem proti hmyzu. Kidžong vstane, aby zavřela okno, ale v tom ji otec řekne, ať si sedne, že budou mít deratizaci zdarma. Kromě otce se všichni kouřem dáví. Pan Kim je natolik odolný, že mu kouř nevadí. Vypadá to, že se z něho stal odolný hmyz. Odolný vůči chudobě a ztrátě důstojnosti. Šváb, který si zvykl na jed, a pan Kim, který si zvykl na chudobu. Tady se ukazuje jejich marné hledání své důstojnosti. Jejich důstojnost nejvíce utrpí, když se nachází pod gaučem schovaní, zatímco si majitelé domu užívají. Poté když se jim povede utéct zpod gauče, tak běží zpátky dolů. Z kopce a po všech schodech dolů do svého zatopeného domu. Tímto způsobem se jim nepodařilo najít žádnou důstojnost.

4. Marnost cesty za bohatstvím: „Mít“ anebo „být“

Tato kapitola se soustředí na bohatou rodinu Parkových. Co za životní cíl mají? Jakého cíle chtějí dosáhnout? Jaké hodnoty zastávají? Lidé, kteří zapomněli na hodnotu lidství u svých sloužících, své rodiny a tímto se tak postupně víc odlidšťují samy sebe. Také tato kapitola odráží to, k čemu vzhlíží Kimovi a jak se chtějí podobat svým pánům.

V první podkapitole vyzdvihují to, jak moc Parkovi přehlížejí věci, které se jim nehodí do jejich dokonalého světa a tím ztrácí schopnost vidět ty druhé. Tedy lidské bytosti, které jsou v jiné sociální skupině, a tak si nezaslouží jejich pozornost a ani projev jakékoliv úcty. Parkovi jejich hodnotu shazují na úroveň vysavače nebo auta.

Vykytuje se tu téma instrumentalizace, kterou tu vedou obě rodiny. Parkovi využívají své sluhy úplně na všechno. Na to, aby se jim starali o domácnost, o vzdělání dětí a také pro své intimní věci. Dalo by se říct, že došli do bodu, kdy už se nepotřebují snažit vykonat něco smysluplného. Zato Kimovi tím, že chtějí získat lepší život, jsou mnohem pracovitější a vynalézavější. Zneužívají bohatou rodinu ke svému prospěchu, ale i přes to svou práci u nich odvádí dobře. Obě tyto rodiny se stávají instrumentem navzájem.

Parkovi a obzvláště pan Park, který si nechává také říkat poangličtěně jménem Nathan, se chtějí napodobovat životní styl, jako mají Američané. Právě proto je pro ně uznání od Američanů důležité, od něj se odvíjejí veškeré jejich životní hodnoty.

Takže koneckonců řetězec je takový, že Kimovi vzhlížejí k Parkovým a Parkovi vzhlížejí k americkému způsobu žití. Jedině Mugwang s manželem mohou být ve skrytosti bunkru spokojeni tam, kde jsou. Jsou tradičně založení a jsou spokojeni, pokud mají pána, který se o ně postará. V případě manžela Mugwang nevědomky.

Kimovi i Parkovi touží po uznání právě od vyšší vrstvy a u každé rodiny je tato vyšší vrstva jiná. Pro Kimovi, jak jsem zmínila jsou Parkovi a pro Parkovi je to Amerika. Chtějí zažít tzv. „americký sen“.

4.1 Být na vrcholu a ztratit schopnost vidět druhé pod sebou

Kontrastem k chudé rodině se tu ve filmu objevuje velmi bohatá rodina – Parkovi, která žije na vrcholku města. Natolik vysoko, že i když hlavní postavy vystoupají kopec, tak musí ještě nahoru po schodech do jejich domu, což potrhuje, jak je tato rodina vysoce postavená. Když budeme zkoumat dům bohaté rodiny, je prostorný a čistý. Vše se zdá být symetrické a perfektní. Z oken vidíme krásnou zeleň trávy a stromů. Rodina je materiálně zajištěna a zdá se, že na ostatní věci mají naivní pohled. Tato naivita je

osvobozuje od určité zodpovědnosti a dělá je slepými. Jejich naivita se ukazuje například při silném dešti. Při dešti přišli Kimovi o veškerý svůj majetek a byli nuceni spát v tělocvičně se všemi, kteří o domov přišli. Za to Parkovi byli šťastní za déšť, který pročistil vzduch a nebrali to jako žádnou hrozbu.

Stoupání na vrchol nám ukazuje Kiu, který jde do domu Parkových. Kiu musí stoupat do velkého kopce a poté ještě vyjít schody do samotného domu. Dům se nám vyjevuje v záři slunce. Jako by Kiu došel ze záhrobí svého obydlí až do ráje.

I samo chování rodiny Parkových ukazuje víc jejich status v tom, že se nikdy nedívají dolů. Kamera je zachycuje na úrovni očí nebo nadhledem. Parkovi se tedy koukají vždy na své podřízené seshora.

Například když je Kiu je schovaný pod postelí v pokoji Tahje. Tahje i přes to, že když štěká pes, se neobtěžuje pod postel podívat. Ona tak pouze kopíruje chování svých rodičů, protože během růstu získává dítě sebedůvěru a chápání vlastní hodnoty v odpovědi na milující péči a starostlivost svých rodičů²⁹ a její rodiče se dívají na svět jen na úrovni svých očí nebo pouze výš, ale nikdy se neobtěžují koukat níž. To ukazuje, že ignorují vše, co se děje s jinými nižšími sociálními třídami v jejich společnosti. Parkovi touží po uznání od jiné lidské bytosti, které je stejně obdařena hodnotami a důstojností jako mají oni.³⁰ Uznání od rodiny, jako jsou Kimovi, je nepřijatelné a pro ně nedůstojné.

Ve filmu Parkovi ani jednou neuvídíme sedět u jednoho stolu, nebo si povídat společně mezi sebou o problémech či radostech. Jediná chvíle, kdy je můžeme vidět pospolu je, když jedou autem kempovat. Ani tehdy spolu rodina nevydrží den a vrací se zpátky domů kvůli silnému dešti. Když se vrací domů, tak si paní Parková poručí, aby ji paní Kimová – hospodyně připravila jídlo. I tehdy se nezeptá žádného člena rodiny, jestli si dají také večeři a už vůbec si nesednou spolu u jednoho stolu jako rodina. Jako to dělají Kimovi, kteří sedí pospolu u jídla pořád.

Parkovi si pořídili obrovský dům i s bunkrem, o kterém nemají tušení i přes to, že tam žijí už čtyři roky. Banálně je to kvůli tomu, že nikdy nešli dolů do sklepa - taky proč, když mají sluhy, kteří tam půjdou místo nich. Parkovi sice jsou materiálně zajištěni, ale tím ztrácejí emoce ke svým sloužícím a ke své rodině.

²⁹ CLARKE, W. Norris. *Osoba a bytí*. Praha: Krystal OP, 2007, s. 73.

³⁰ FUKUYAMA, Francis. *Konec dějin a poslední člověk*, Praha: Rybka Publishers 2002, s. 193.

4.2 Instrumentalizace pro udržení statusu

Rodina žije ve víře materiálního štěstí. Pro Parkovi jsou sluhové pouze materiální položkou v jejich domě. Materialismus vnímá člověka jak hmotnou věc, tak jako všechny ostatní věci.³¹ Bohatí manželé nevyvolávají sebemenší soucit svou nelidskostí, která se netýká pouze zaměstnanců, ale dokonce i těch, kteří jsou jim nejbližší. V jejich egoismu a jejich fyzické lásce se vyskytuje mnohem více hmyzu, než člověka. Jejich láska se zdá být účelová a jen na fyzické stránce použitelnosti. A právě při intimní scéně se ukazuje pravá tvář pana Parka, která dokonce i svou ženu používá nástroj k sebeuspokojení.

Pan Park je majitel firmy, který je finančně dobře zajištěn, a tak se nemusí starat o ostatní práci v domácnosti, protože to za něho obstará sluha a má tak snadný přístup k věcem, které jsou nutné k udržení života.³² Kromě domácích prací přenechává pan Park výchovu svých dětí na sluzích. Svými penězi může ovládat své služebné, ale i svou rodinu.

Tahje si užívá se svým učitelem, Tasong má konečně učitelku neboli kamarádku, která se mu věnuje a hraje si s ním. Tasongovi pouze chybí přítomnost rodičů, kteří by se mu věnovali. Paní Parková má svou hospodyně, která se postará o domácnost, přípravu jídla a vyvenčení jejich psů.

Pan Park se zmiňoval v autě svému řidičovi, tedy panu Kimovi, že po tom, co jeho žena propustila hospodyně, se jejich dům stane smetištěm. Jeho žena není schopná bez pomoci jiných se o domácnost postarat. Tady můžeme vidět, že Kimovi jsou podřízeni Parkovým a samozřejmě jimi nejsou uznáváni za lidské bytosti: vlastně jsou považováni za věc, nástroj k uspokojení svých potřeb.³³ Zaměstnavatelé mění své sluhy jako věci. Ani se nepozastaví nad tím, co těm lidem způsobí a co bude s nimi dál. Myslí pouze na své blaho.

Na druhou stranu tady máme i Kimovi, kteří si z bohaté rodiny udělali instrument k vydělávání peněz a věci, které lze obelstít ke svému prospěchu. Nebo třetí rodina, která žije na samém dnu hierarchie, využívá své hostitele Parkovi.

4.3 Přípodobňování jako otroctví k iluzím o Americe

³¹ CORETH, Emerich. *Co je člověk? základy filozofické antropologie*. 2. vyd. Praha: ZVON, české katolické nakladatelství a vydavatelství, s. 32.

³² FUKUYAMA, Francis. *Konec dějin a poslední člověk*, Praha: Rybka Publishers 2002, s. 193.

³³ FUKUYAMA, Francis. *Konec dějin a poslední člověk*, Praha: Rybka Publishers 2002, s. 194.

„Člověku jde často o to dosáhnout jiného postavení, než má teď – a stát se tedy někým jiným“³⁴ a toto téma nás provádí skoro celý film. Pan Kim se snaží přátelsky sblížit s panem Parkem tím, že s ním začíná mluvit o osobních nebo rodinných věcech např.: „*milujete svou ženu?*“

Vášeň bohaté rodiny pro všechno cizí: jazyky a kulturu, hovoří o jejich progresivitě a také ospravedlňuje jejich materiální bohatství. Individualismus a životní styl Parkových je blízký Západu. To se ukazuje i tím, že své sluhy: Jessicu a Kevina, tedy Kidžond a Kiu, přejmenují na anglickými jmény, aby se přiblížili právě americkému stylu. Oslovení jménem znamená uznání osloveného jako lidské osoby, a je to tedy jedním z prvních příznaků zdvořilosti.³⁵ Pro paní Parkovou není problém s přejmenováním, když bere služebné jako pouhé loutky. Věci, které patří do jejího perfektního interiéru domu.

Jak si můžeme ve snímku všimnout, pan Park má vyvěšenou obálku časopisu, kde je on a má tam také své poangličtěné jméno. Sám pan Park si nechává říkat Nathan, aby se tak dostal blíže k Americe. Nathan předstírá, že miluje svoji ženu. To se ukazuje tím, že o ní mluví jako o neschopné kuchařce a že týden bez hospodyně bude doma totální nepořádek.

Taky je tu Tasong, syn z bohaté rodiny, který si rád hraje na indiány. Dokonce předstírá svou genialitu v malířství a dělá ze sebe nevyrovnané dítě. Jediný důvod tohoto chování je, že se mu rodiče nevěnují, proto na sebe upozorňuje těmito způsoby. Když mu pořídí terapeutku, tedy Kidžong, tak se zklidní a vypadá spokojeně.

Ale na rozdíl od všech ostatních Kimovi nepoužívají napodobování pro zábavu, ale k překonání této neviditelné hranice mezi třídami.

Ještě je tu jeden důležitý moment na konci filmu, kdy pan Park s panem Kimem sedí za keřem oblečení jako indiáni na narozeninovou oslavu Tasonga. Pan Kim řekne svému zaměstnavateli, že je hezké, když se snaží pro svou ženu a že ji určitě miluje. Toto opakuje několikrát. Pan Park se spřátelit očividně nechce, chce si udržovat distanc od sloužícího a tvrdí, že tímto přesahuje pomyslné hranice mezi pánem a sluhou. Protože když sluha překročí hranice, tak se staví do stejné pozice jako je pán. Právě když jsou za keřem, pan Park mu rázně vysvětlí tyto hranice mezi nimi, protože mu platí za služby a rozhodně to není přátelství. A jak řekl: „*Já vám platím, takže co řeknu tak to i uděláte*“. Tak ho staví ho do pozice věci, která má dělat pouze to, co se jí přikázalo. Žádné osobní otázky,

³⁴ SOKOL, Jan. *Filosofická antropologie – člověk jako osoba*. 2. vyd. Praha: Portál, 2008, s. 147.

³⁵ SOKOL, Jan. *Filosofická antropologie – člověk jako osoba*. 2. vyd. Praha: Portál, 2008, s. 152.

protože osobní otázky staví pana Parka do stejné pozice jako je pan Kim. Pan Park rozhodně nestojí o přátelství s člověkem, který není na jeho úrovni.

Parkovi jsou pouze otroky snu o Americe. Americe, která dává falešné naděje na lepší a vyšší status. Ne-li dosažení toho nejvyššího statusu. Americký sen je pojem, který pochází z 19. a 20. století. V této době přijíždělo do Spojených států amerických mnoho lidí, kteří věřili, že i z těch nejhorších poměrů se dokáží svou tvrdou prací a umem stát bohatými a úspěšnými. Tento pojem se zobecnil a přetrvává dodnes.³⁶ Realita je zcela jiná. Amerika se stále střetává s problémy rasismu, zdravotnictví, v sociální nebo ekonomické sféře. Také je dnes v Americe mnoho lidí, kteří žijí jako bezdomovci kvůli výše zmíněným problémům.

³⁶ Americký sen si splníte spíš v Česku než v USA. Největší šanci mají Dánové [online] Dostupné z: <https://www.vysokeskoly.cz/>

5. Sestupující láska jako jádro personality

V této kapitole jsem se zaměřila na lásku mladé generace mezi Kiu a Tahje a k tomu vybrala protipól staré generace hospodyně Mugwang a její oddanou lásku svému muži. V čem se ukazuje její oddanost?

V první podkapitole se budu zabývat otázkou, zda Kiova a Tajhenina láska mohla být opravdová či pouze účelová pro ně oba. Zda by jejich vztah mohl mít budoucnost. Láska braná jako postup na lepší pomyslný stupínek hierarchie. V čem se projeví Tahje a její lidskost, která v ní oproti rodičům přetrvává?

Jako další vztah ve snímku se objevuje u hospodyně. Nenápadná postava celého filmu, kdy se ukáže, že právě tato postava má nejčistší úmysly v lásce ke svému muži. Otázkou je také zda je to naopak. Je manželova láska stejně upřímná jako ta její k němu? A kde se ve snímku objevuje ukryté jádro lidskosti? „Lidská existence není postihována a zkoumána v osobním vztahu k druhému, ale intersubjektivním vztahu mezi Já a Ty. Tento vztah ukazuje zcela jinou strukturu než vztah k předmětu.“³⁷

5.1 Láska v zajetí účelovosti

Tahje se spíše ke Kiovi chová jako k objektu svých tužeb, ale hodnota lásky může být jen uskutečněna ve vztahu k subjektu.³⁸ Kiu se vrhá do své práce učitele s vážností a se slibem příteli, že na Tahje dohlédne během jeho cesty do zahraničí. Tahje předstírá, že se učí angličtinu, ale ona spíše využívá toho, že jí doučují sympatičtí studenti, se kterými má intimní vztah.

Když se podíváme z pohledu Kia, tak vztah s Tahje je pro něho dost perspektivní. Díky vztahu s Tahje by se posunul o několik stupnic nahoru na pomyslné stupnici sociální hierarchie. Tím by pomohl i své rodině se dostat na výšinu. Kiu to oznamuje své rodině s radostí, že by si Tahje chtěl vzít. Jeho rodiče a sestra to shledávají jako skvělou věc a hlavně jako další dobrý plán. Pro Kiu je jednoduché se zamilovat do Tahje, protože je přece bohatá, hezká a vztah s ní by vyřešil všechny finanční a hierarchické problémy jeho a také celé rodiny.

Kiu je podřízen Tahje jako k podřízenému objektu a v tomto případě je tento vztah založen na moci a vlastnění.³⁹ „Teprve pro druhého člověka se může stát Ty, když skončí

³⁷ CORETH, Emerich. *Co je člověk? základy filozofické antropologie*. 2. vyd. Praha: ZVON, české katolické nakladatelství a vydavatelství, 1996, s.40.

³⁸ VRÁNA, Karel. *Dialogický personalismus*. Praha: Zvon, 1996, s. 32.

³⁹ VRÁNA, Karel. *Dialogický personalismus*. Praha: Zvon, 1996, s. 79.

prostý vztah subjektu k objektu. Láska nezačíná zásadně pohybem k druhému člověku, nýbrž od něho zpět.⁴⁰

Skoro na konci filmu, kde muž staré hospodyně zabil Kidžong a dále ohrožuje všechny ostatní nožem, Tahje nese na svých ramenou zraněného Kiu. V tom se odráží, že Tahje, která je z bohaté rodiny, v sobě má lásku a neztratila schopnost vidět lidi, kteří pomoc potřebují. Oproti svým rodičům, kteří na pomoc Kimovým vůbec nepřišli.

5.2 Darující láska a skrytá důstojnost lidské osoby

Scéna, kdy Kimovi vpustí bývalou hospodyně do domu Parkových. Ta jim zde představí další stupínky schodů a ty vedou do bunkru domu. Tyto schody vedou ještě dolů hlouběji na pomyslné dno hierarchické stupnice. Tam se ukazuje, že v bunkru pod sklepem tajně žije už čtyři roky její manžel, který se ukrývá před lichváři.

Bunkr nemá žádné okno ani náznak světla seshora. Je ponořený ve tmě hluboko v zemi. Zdá se, jako by zde nebyla žádná naděje. Prostor je tmavý a chaotický. V divákovi toto prostředí vyvolává bezvýchodnost. Kamery zabírá schodiště, které míří směrem dolů do tmavého bunkru.

Láska Mungwang byla tou nejčistší esencí, která se ve filmu objevila. V tomto případě se Mungwang zachovala jako jediná postava ve snímku, že neměla zájem směřovat nahoru, ale šla dolů za osobou, kterou miluje. „Láska či přátelství znamená, že je něčí láska akceptována a je radostně přijata a opětována.“⁴¹

Ve filmu se snaží všechny postavy pouze postupovat nahoru. Hospodyně byla nevýraznou figurou, která ve snímku vystupovala. Snažila se vyhovět svým pánům ve všech jejich přáních, a tak zůstat na svém místě kvůli svému muži, který přebýval v bunkru pod domem.

Nynější hospodyně paní Kimová jde s bývalou hospodyně jménem Mungwang dolů do sklepa, kde vidí, v jakých hrozných podmínkách v bunkru žije její muž. Mungwang ji prosí, aby to nikomu nevyzradila a aby manžela nechala dál přebývat ve sklepě. V tu chvíli, kdy ji prosí o milost, ji nazve starší sestrou a říká, že se vlastně nacházejí na stejné rovině, tedy stejné hierarchické rovině. To se ale paní Kimové vůbec nelíbí. Jak ji přece může srovnávat s ní, jsou naprosto odlišné a nemají nic společného.

⁴⁰ GUARDINI, Romano. *Svět a osoba*. Svitavy: Trinitas, 2005, s. 113.

⁴¹ CLARKE, W. Norris. *Osoba a bytí*. Praha: Krystal OP, 2007, s. 88.

Ona a její muž žijí ve sklepě za peníze bohatých lidí, tím tak parazitují a nepřinášejí žádný užitek. V tu chvíli, kdy se obě hospodyně dohadují, vypadnou všichni členové rodiny Kimových dolů ze schodů a vše je prozrazeno před Mungwang a jejím mužem. Potom mají tyto dvě chudé rodiny mezi sebou roztržku, kdy bývalou hospodyní s jejím manželem strčí zpátky do sklepa. Mezitím se kvůli špatnému počasí vrací bohatá rodina Parkových domů.

Hrozivá scéna filmu, kdy ve sklepě umírá Mungwang na otřes mozku přímo před svým svázaným manželem Kunse, který má v očích naprostou bezmoc a smutek, který se projeví v budoucnu krvavou odplatou. Byla to jediná žena v jeho životě, která se o něho starala a milovala přes všechny útrapy. Ona jediná sešla dolů pro někoho jiného.

Bunkr, který se nachází hluboko pod velkým domem, je jediné místo, kde zůstala lidskost. Lidskost, kterou bohatí majitelé umístili hluboko do svého nitra, aby nepřekážela. Proto se bunkr jeví jako jádro personality. Hospodyně svou lidskou tvář našla při sestupování do nejnižšího bodu na schodišti.

6. Exodus a krize

V poslední části jsem se zaměřila na to, jaké východisko dopadlo pro Kimovi, Parkovi či třetí nejmenovanou rodinu. Co odstartuje smrt Kidžong? Jaký je všechny čeká konec? Kimovi už byli na vrcholu a plánovali dál, jak to půjde dobře. Přišel ale nečekáný krvavý konec. Konec, kdy se pan Kim musel skrýt v bunkru a přizpůsobit se otřesným podmínkám bunkru. Jediná naděje pro pana Kima svítí v morseovce, kterou se snaží spojit se světem tam nahoře. Tak jako jeho předchůdce, manžel staré hospodyně. Kiu zprávu od otce uvidí. A vyskytne se tu další plán a další naděje na lepší bohatý život. Na závěr kapitoly jsem psala o možném východisku celé situace, čeho Kimovi dosáhli a kam je to vrátilo zpět. Jaké jsou signály skryté personality, kde je ve snímku můžeme objevit?

6.1 Smrt a znamení kalkulu

První smrt se ve filmu odehrává, když v bunkru pod domem umírá bývalá hospodyně na otřes mozku před očima svého svázaného manžela Kunse. Kunse se po snažení vyveče se ze svázání, podaří se mu osvobodit a čeká, než někdo ze členů rodiny Kimovi přijde dolů do bunkru. Jako první člen rodiny přichází Kiu, který s sebou nese i kámen, který dostal od přítele. Kiu bere tento kámen, aby zabil manžela bývalé hospodyně, ale ten je připravený ho v bunkru napadnout. Manžel bývalé hospodyně Kunse navlíkne provaz kolem krku Kiu. Ten se snaží uniknout opět nahoru po schodech, ale muž ho znovu zatáhne za provaz a syn spadne. Útočník ho několikrát udeří kamenem. Použití kamene, kterým rozbíjí hlavu Kiovi, by se dalo vyložit jako výsměch touze mladého muže zbohatnout. Tím, že ho stáhne rychle zpátky dolů, a ještě ho udeří kamenem, do kterého Kiu vkládal své naděje a ambice.

Poté jde Kunse nahoru do kuchyně, kde bere nůž a míří ven na oslavu, kde přímo směřuje ke Kidžong a zabodává jí nůž do hrudi. Ostatní účastníci oslavy nejdřív nevědí, co se děje, ale když tuto situaci pochopí, snaží se utíkat od muže s nožem. Kunse s nožem začíná volat na matku probodnuté dívky, protože se chce pomstít za svou jimi zabitou ženu.

Pan Kim drží ránu své dceři Kidžong, zatímco matka bojuje s útočníkem a v ten moment na Kima začíná křičet pan Park, aby nechal ležet svou dceru a odvezl jeho syna do nemocnice. Jak si můžeme všimnout, tak nikdo z přítomných se nesnaží pomoci paní Kimové útočníka zneškodnit a panu Kimovi zase pomoci zachránit zraněnou dívku. Pan Kim ale stejně drží ránu své dceři a pan Park začíná hystericky křičet, ať mu aspoň hodí

klíče od auta. Hází mu je, ale klíče spadnou přímo pod útočnicka. Park zvedá klíče zpod útočnicka a z opovržení a znechucený si ucpává nos, aby necítil zápach (tzv. zápach chudých). V tu chvíli ztrácí pan Kim sebeovládání a zvedne ze země nůž, který vsadí do hrudi pana Parka přímo před jeho ženou a ostatními účastníky oslavy.

Toto je nejvíce šokující scéna z celého filmu. Protože během celého filmu bychom do pana Kima neřekli, že je to typ člověka, který by dokázal zabít. Taky je tu otázka proč to udělal, jaký měl důvod? Může to být z toho důvodu, že pan Kim měl nějaký osobitý přátelský vztah s panem Parkem, který nikam nepokračoval a pan Park ho neskutečně zklamal svou nelidskostí i v této těžké situaci. Panu Parkovi je to jedno, že Kidžong umírá a co pan Kim prožívá v tu chvíli za hrůzu. Panu Parkovi jde pouze o to zachránit sebe a svou rodinu. Panu Kimovi dochází, jaký vztah má k němu a jemu podobným tedy k „chudým“. Pan Kim si uvědomil, že pro něho není lidskou bytostí, pouze autem, které by je odvezlo do bezpečí. To vše se v panu Kimovi nakumulovalo což dovršilo do agrese, že pane Parka bodnul do hrudi a zabil. Protože ve chvíli, kdy se pan Park skláněl pro klíče od auta se zacpaným nosem, panu Kimovi došlo, že ke všem chudším lidem chová stejnou zášť a opovržení a nikdy ho nebude brát jako sobě rovnou lidskou bytost.

Pan Kim se za svůj zápach nejprve styděl během celého děje filmu, ale na konci, když uviděl, že ho pan Park staví na stejné místo jako útočnicka, tak to v něm přeteklo. Protože se pan Kim považuje za spořádaného člověka a hlavu rodiny o kterou se stará. Tím že pan Kim zabil pana Parka, zahodil všechny hierarchické předsudky a zabil tak svého pána, a to proto, aby mu ukázal že teď pán překročil i jeho hranice.

6.2 Bláhové ambice a mezi pastí a signály skryté personality

Když Kiu stojí v proudu deště na schodech, uvědomí si, kde je vlastně jeho místo ve společnosti. V tu chvíli si uvědomí, že je těžké se dostat ze situace, ve které je a že růst po sociálnímu žebříčku je nelehký. Jak můžeme vidět, tak právě Kiu byl takovou spojkou mezi chudou a bohatou rodinou. Už to, že se přátelil s bohatším kamarádem, mu dalo šanci pracovat u velmi bohatých lidí.

Kiu se celý film cítil, že je o něco výš než jeho rodina a vůbec se s nimi nesrovnával. Měl velkou zásluhu na tom, že jeho celá rodina dostala práci u bohaté rodiny. Tím, že voda zatopila jejich dům si uvědomil, že není o nic lepší než jeho rodina a že se od nich ničím neliší. Jakmile zvedne kámen, přemýšlí nad tím, co bude dál, co bude dělat? Kámen mění svůj původní smysl. Kiu od té chvíle ví, že má naprosté právo rozhodovat nejen o svém osudu, ale také o osudu své rodiny. Na něm teď závisí všechno. Proto ten kámen

vyplul z vody a dodává mu sílu v rozhodování. Kámen teď nabývá symboliky jeho ambicí. Když si kámen bere s sebou na narozeninovou oslavu, tak je rozhodnutý zabít bývalou hospodyni a jejího manžela v bunkru ze sklepa, proto aby se mohl stát plně vládcem svého osudu. Ale muž z bunkru mu kámen sebere. To může ukazovat, že arogantní ambice můžou zničit člověka. Proto na konci filmu dává kámen zpátky do vody, aby se na něj přestal spoléhat a všechny útrapy s ním byly zapomenuty. Kiu musel dospět k poznání sebe sama. Poznání nám ukazuje, jaké máme možnosti rozhodovat se a rozvíjet se ve shodě s vlastní podstatou a ukazuje nám kladné a záporné hodnoty.⁴²

Morseovky, která se objevuje ve filmu, si Parkovi nikdy nevšimli. Přišlo jim to automatické, že když kráčejí nahoru po schodech, tak se světla sama rozsvítí. Morseovka se zdá být tím skrytým světlem hluboko pod domem, kde se ukrývá lidská důstojnost. Pro pana Kima je toto jediné světlo spojení s lidmi tam nahoře. Tam se skrývají signály lidské personality. „Personální uskutečňování mne samého se děje personálním vztahem k druhému, tedy je to druhá osoba.“⁴³

Pan Kim se schovává na místo útočníka v bunkru. Tady začíná vznikat otázka, zda jeho synovi Kiu se podaří zbohatnout, aby koupil dům a vypustil tak svého otce z bunkru. Film končí tak, že syn píše dopis otci o svém podrobném plánu, jak ho dostane z domu. Píše mu, že se dostane na univerzitu a po ní dostane dobrou práci, ve které zbohatne. Plánuje zbohatnou natolik, aby si dům mohl koupit. Nechce zbohatnou výhradně kvůli sobě, ale hlavně pro záchranu svého otce.

Vypadá to, jako by všechno vyšlo, že Kiu koupil dům a tím tak osvobodil svého otce. Ale poslední scénou je stejný záběr na okno jako na začátku filmu a pod ním sedí syn píšící tento dopis otci. Jediný exodus v této situaci je – naučit se sklánět. Přitom si zanechávat svou lidskou tvář a trvat na svých lidských hodnotách.

Navzdory hlubokým problémům v jihokorejské společnosti končí film pro diváka s optimismem, ale to se zdá být utopické. Kiu píše dopis vyjadřující naději na lepší budoucnost, ve kterém říká: „*Dnes jsem vytvořil plán, velký plán.*“ Tento koloběh touhy po bohatství, uznání a štěstí opět pokračuje.

⁴² CORETH, Emerich. *Co je člověk? základy filozofické antropologie*. 2. vyd. Praha: ZVON, české katolické nakladatelství a vydavatelství, 1996, s. 89.

⁴³ CORETH, Emerich. *Co je člověk? základy filozofické antropologie*. 2. vyd. Praha: ZVON, české katolické nakladatelství a vydavatelství, 1996, s. 155.

7. Motivické sondy k filmu Parazit

V druhé polovině této práce jsem nechala prostor pro důležité motivické sondy k filmu. Díky těmto sondám jsem se mohla lépe zamyslet nad smyslem uměleckého díla. Do této kapitoly jsem vložila jako první nerovnost, která je v Jižní Koreji. Je zcela jiná než ta, kterou známe tady. K tomu jsem připojila sociální schodiště, tedy schody, které se ve filmu opakují, a tak nám dávají důvod se zamyslet nad tím, co nám tímto opakujícím se symbolem snímek chce předat.

Počasí a voda zde také hrají další důležitou roli, kterou se pokusím objasnit. Také je tu onen kámen, který nás provází celým filmem a má rovněž skrytý význam. Ostatní prvky, které se ve filmu objevují, jsou barvy, zvuk a vůně, kterou cítila pouze bohatá rodina. Stojí za to se také zaměřit na interiéry domů všech rodin, které dobře popisují jejich životní situace.

7.1 Sociální poschodí a aktuální kontext: nerovnost v Jižní Koreji

Jak si můžeme všimnout, tak ve snímku je kladen velký důraz na schody. Hned v prvním záběru si můžeme všimnout, že kamera se spouští ještě níže, než je úroveň země do polosklepa, kde vidíme jednu z postav filmu Kiu. V druhém záběru si můžeme všimnout, že nejvyšší bod této domácnosti je jejich záchod, který podtrhuje to, že i záchod je na vyšší úrovni. Jako kontrast k chudé rodině se objevuje velmi bohatá rodina – Parkovi, na nejvyšším možném bodě. Natolik vysoko, že i když hlavní postavy vystupují kopec, tak musí ještě nahoru po schodech do jejich domu, což toto schodiště potrhává to, jak je tato rodina vysoce postavená a bohatá.

Celý film zde zobrazuje schody, ať už stoupáte nahoru či dolů. Schody se objevují všude. Ať už u Kimových v bytě, který se nachází v polosklepě (suterénu). Jejich dům můžeme brát jako osnovu pro dno společnosti. Zatímco dům se skládá z schodů, po kterých vidíme všechny postavy stoupat nahoru. se člověk dostal do jejich domu, musí stoupat nahoru několika až samotným dveřím.

Zajímavé je také to, jak rodiny chodí po schodech. Když se plány rodiny Kimovi zhroutí, tak rychle kráčí dolů domů v dešti, aby unikli z bohatého domu. Všichni sestupují z kopců po nekonečně dlouhých schodech, a nakonec se ocitnou na samém dně.

Tato symbolika schodů zobrazuje rozdíl mezi sociálními skupinami, které představují rodiny. Schody ve filmu *Parazit* vyjadřují, jaké postavení tato rodina zaujímá ve společnosti.

V Jižní Koreji se třídní nerovnost velmi liší od té na Západě. Vezměme si jednoduchý příklad: vztah šéf a podřízený. Na Západě se podřízený řídí pokyny svého šéfa pouze během pracovního dne a můžete si snadno představit situaci, kdy na nějaké firemní párty sedí podřízený u jednoho stolu se svým šéfem a komunikuje s ním za stejných podmínek. V Koreji si takové situace nelze představit kvůli přísné hierarchii ve všech vrstvách společnosti. Mezi šéfy a podřízenými, starší a mladší generací, bohatými a chudými. A hranice, která odděluje jednu od druhé se nikdy nepřekročí. O žádném sociálním výtahu také nemůže být řeč, takže když ve filmu *Kiu* oznámí své rodině, že požádá o ruku Tahje, dcery bohaté rodiny, tak je to dost nepravděpodobné, i když pro chudou rodinu by to byl splněný sen. Režisér ve svém filmu tyto motivy vyzdvihuje, protože pro něj představují velký problém v dnešní Jižní Koreji. Pro něho je to přežitek z dávných dob, přestože je tento stát jedním z nejvyspělejších na světě.

7.2 Počasí

Situace, kdy silně pršelo a den poté byl krásný sluneční den. Jediní, kdo z toho měli velkou radost, byli Parkovi. Zatímco Kimovi prožili katastrofální noc. Déšť je pro ně pohroma. Kimovi přijdou o veškerý svůj majetek a jsou nuceni přenocovat ve škole, kde je organizován útulek pro stejné oběti.

Pro bohatou rodinu to bylo nádherné ráno, po lijáku byl jejich zelený trávník zaplaven letním sluncem a vzduch byl podle paní Parkové naplněn svěžestí. Vypadá to, že metaforicky ti chudí museli přinést oběť, aby se bohatí měli hezky.

Tím, že režisér předvádí stejnou událost, kde je prudký déšť, opět zdůrazňuje sociální nerovnost mezi těmito dvěma rodinami. Naznačuje, že čerstvý vzduch pro Parkovi je metaforicky placen ničením a způsobuje tragédii chudých oblastí.

7.3 Kámen

Plán je jedním z mnoha důležitých symbolů, které režisér Bong Joon Ho ve svém filmu používá k posílení určitých procesů v mysli diváka. Abychom lépe pochopili, jak to funguje, pojďme se obrátit na symbol kamene, který se ve filmu objeví jako první, když se setkáme s rodinou Kimovi.

Při pozorování rodiny chápeme, že žije velmi špatně, ale Kiu věří, že jeho rodina může najít cestu ven z chudoby. A když Kimovu rodinu navštíví bohatý přítel Kiu, přinese jim dárek – kámen, o kterém říká, že slibuje hmotné bohatství. Kámen je tedy symbolem naděje pro Kiu a obrat osudu k lepšímu. Kiu do něho začne vkládat všechny své naděje a ambice na lepší život. I jeho rodina je nadšená a kámen bere jako magickou sílu.

V případě kamene lze motiv vysledovat následovně: od okamžiku, kdy Kiu obdrží kámen od svého kamaráda, začne se zaměřovat na své sny o bohatství a postavení. Příště se nám kámen ukáže, když budou ohroženy sny Kia: rodina Parkových téměř odhalí podvod rodiny Kimovi, když se znenadání vrací z kempování. Poté, co utíkají v lijáku domů, je jejich dům zaplaven. Kámen, který se vynoří ze zatopeného domu, ukazuje jakousi metaforu. Motiv kamene se znovu vrátí na scénu s masakrem hospodyně a jejího manžela Kunseho uzamčeného v bunkru domu. Kiu se rozhodne stát se pánem svého osudu, i přes to, že ztratil všechno, tak nachází pouze tento kámen, který vyplul z vody. Pro něho to může znamenat znamení od vyšší moci.

Co je to za kámen, který se ve filmu objevuje? Je to korejský kámen *Suseok*. Může být jakékoliv velikosti. *Suseok* může vážit stovky kilogramů nebo mnohem méně než jeden kilogram, z nichž největší může být vystaven v tradičních korejských zahradách.⁴⁴ Umění *Suseok Viewing Stone* klade větší důraz na to, co se shromažďuje spíše než na způsob zobrazení. Přirozená krása kamene nesmí být narušena lidskými manipulacemi a rozptylováním. Podle některých kámen přináší prosperitu a štěstí. Takové kameny se objevují i v Číně, kde se nazývají *gongshi*. Odtud je to původně převzato do korejské kultury. Kimovi ve filmu vnímají kámen jako talisman pro štěstí a peněžní úspěch.

7.4 Sluneční světlo, interiér a okna

Ve snímku *Parazit* se skrze okno projevuje podivný, téměř fyziologický vztah mezi domem a osobou. Děj filmu je založen na srovnávání životů zástupců různých společenských tříd. Kimovi, rodina, která žije v polosuterénu v jedné z hlučných částí města a rodiny Parkových, majitelů luxusní nemovitosti se stylovým minimalistickým interiérem a velkou zahradou.

Již v prvních záběrech se využívají sluneční paprsky ke zdůraznění prosperujícího života elity. Při rovnoměrném osvětlení obrazu je kladen větší důraz na teplé barvy jako červená, oranžová, žlutá. Naopak u chladné barvy jako fialová, zelená a modrá jsou méně

⁴⁴ Wikipedia: Suseok [online] Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Suseok>

výrazné.⁴⁵ Rodina Parkových je ve společnosti výš, a proto je blíže ke slunci. Paprsky se poprvé objeví na obrazovce, když Kiu vyšplhá po schodech do domu. Dům Parkových je přehledný a elegantní. Interiér je vybaven ve světlých barvách a veškerý nábytek je jasně barevně a velikostně sladěn. Na pozemku je zahrada s dokonale oříznutou trávou a keři. Kimovi mají suterénní byt, který je naproti tomu plný odpadků. Je v něm málo místa a zdá se, že tam ani není dost vzduchu.

Domy obou rodin mají okno pro zobrazení toho, co vidí venku a kde se nachází. Jedno okno je téměř na úrovni ulice a má výhled na blátivé chodníky a odpadkové koše, zato druhé okno má výhledna úhledně upravený trávník s keři. Kimovi jsou nuceni sledovat, jak opilí lidé močí přímo u jejich okna a špinavá voda stéká do odtoku. U Parkových slouží okno pro příjemný výhled. Například když sedí na gauči a sledují východ slunce nebo déšť. Okny vidíme rozdíl mezi životy obou rodin. Navíc se zdá, že domy existují na různých úrovních města. Chcete-li se dostat do bytu chudé rodiny, tak musíte jít dolů z kopce a dál ještě po schodech.

7.5 Barvy

Barvy ve filmu jsou odpovědné za atmosféru jako celek, vytvářejí jakési zobecněné nálady. Představují pestrost, teplo nebo dokonce neosobnost. Barvy ve filmu *Parazit* definují charakter místa.

Režisér Bong Joon-ho se nevyhýbá ani barevným akcentům – ať už jde o samostatný detail nebo takový výrazový vrchol, jako je stříkající krev na slavnostní stůl. Barvy, nebo spíše barevné palety, definují charakter místa. Jaké je téma, taková je barva. Společenské postavení prostoru určuje nádoby smíchané s oblečením, diplomy a výstřižky z novin, neustálý rozruch. Parkovi definuje žlutá a sytě zelená barva. Když kamera zabírá jejich obraz, tak je teplý. Zatímco Kimovi definuje studená modrá a zelená barva. Taková plesnivá zelená jako je na zdech jejich obydlí.

Naproti tomu jinou zelenou barvu mají Parkovi: v podobě čerstvých lístků, trávníků a keřů. Barva přírody. Je to barva harmonie a klidu. Obrovské okno u Parkových doma má výhled do zeleného nádvoří. Barva života a svěžesti. Avšak barva vysokého města ve filmu je samozřejmě oproti zelené ze spodního města zcela jiná. Zelená v suterénu, kde

⁴⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademii múzických umění, 201, s. 196-197.

žijí Kimovi je až smrtelně zelená, chladná a nepohodlná. Bunkr je přírodní krypta, zelená tam je na vlhkých hladkých stěnách a není tu ani sebemenší příležitost uniknout.

Červená se ve filmu objevuje jako důraz. A i když tyto důrazy tvoří určitý logický řetězec – nejedná se o barevné drama, ale spíše o způsob, jak upozornit na něco. Červená se na pizze jeví jako vytvoření zákeřného plánu, během kterého se omáčka promění ve falešnou krev na kapesníku.

7.6 Zvuk

Zvuk může významně napomáhat soudržnosti filmového díla.⁴⁶ Propojení obrazu a zvuku se dovolává něčeho hluboce zakořeněného v lidském vědomí.⁴⁷ Ve filmu *Parazit* jsou zvuky, aby zdůraznily rozdíl mezi lidmi, kteří buď mají, nebo nemají. Takže v polosuterenním domě chudé rodiny je spousta okolního hluku z ulice. Proniká do interiérových scén, aby divák ani na minutu nezapomněl na jejich chudobu. Z ulice je neustále slyšet hluk projíždějících aut, sousedů, stejně jako zvuky pouličních prodavačů a štěkot psů. Dům bohaté rodiny je naproti tomu tichý. Neslyšíme žádný cizí hluk. Pouze můžeme jen slyšet zpěv ptáků.

7.7 Vůně

Dalším symbolem je tu vůně nebo zápach, který se tu objeví v okamžiku, kdy chudá rodina vstoupí do domu bohaté rodiny. V tuto chvíli je vzdálenost mezi bohatými a chudými natolik snížena, že bylo možné navzájem zachytit pachy.

Vůně symbolizuje chudobu, které se Kimovi nemůžou zbavit. Když si pan Park začne potichu stěžovat své ženě na „vůni“ vycházející z nového řidiče – nedokáže to ani popsat, protože je to vůně chudoby, která mu není známa, a tak je zřejmé, že rozpory mezi nimi mohou být hlubší, než se na první pohled zdá a jednoho dne budou vyžadovat radikální řešení. Pach tedy ukazuje, že nikdy nebudou na stejné úrovni. Tím, že si pán ucpává nos, ukazuje, že jimi pohrdá. Pohrdá chudými a neúspěšnými.

⁴⁶ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, 2015, s. 38.

⁴⁷BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademii múzických umění, 2011, s. 347.

Závěr

Tato se práce se zabývala filozoficko – antropologickou interpretací filmu *Parazit*, kde nám tento snímek ukazuje a vypravuje o lidském bytí. Vývojové linie nás provádí od vzestupu chudé rodiny Kimovi po její úplný pád až k další naději na krásný život v bohatství. Na konci se hlavní hrdina vrací s plánem o utopickém snu stát se bohatým.

Snažila jsem se podle dějových linek, prostoru a postav najít hlavní myšlenku své interpretace. Filmové dílo zachycuje soužití tří rodin, které jsou od sebe velmi odlišné. První rodina Kimovi se nám představila hned na začátku. První kapitolu jsem věnovala právě jejich pohledu na důstojnost a hodnoty. Kam až byli schopni zajít pro lepší život. Kimovi a jejich cesta nahoru po schodišti pro ně byla zničující. Každým stupínkem nahoru přestali vidět lidi pod sebou. Vzdaovali se svému lidskému já.

Tato práce vyvozuje, jak si každá z rodin, ale i jednotlivých postav cení hodnot a cílů, kterých chtějí v životě dosáhnout a které jsou pro ně důležité. Jedni žijí nahoře na nejvyšším stupni potravního řetězce a druzí na samém dně. A právě tento princip potravního řetězce lidi odlidšťuje a odebírá jim tak důstojnost a postoj ke svým hodnotám. Snižuje je na úroveň, kdy bojují za pouhou potravu.

Postavy se většinou se přizpůsobují hodnotám, které se jim v tu chvíli hodí nejvíce. Jak jsme viděli ve snímku, tak jsou tyto principy na obou stranách stejné. Každá sociální skupina svým způsobem parazituje na ostatních. Důstojnost tak nelze najít vzestupem, ale právě sestupem.

Bývalá hospodyně jako jediná z postav byla ochotna pro druhého jít dolů po schodišti, které pro všechny směřovalo automaticky pouze nahoru. V bunkru se ukrývala skrytá důstojnost, která spočívala v lásce a sklánění k druhému. Tím, že se sklonila dolů, se ukázalo, že právě sklánění se pro druhého člověka je jediným východiskem k objevení své důstojnosti.

Tato práce mi přinesla nový pohled na problematiku sociální nerovnosti. Jak si zachovat lidskou tvář za jakékoliv situace. Že i přes to, v jakém sociálních poschodí se nacházíme, je důležité se držet svých hodnot a tím nalézt svou důstojnost.

Co je zřejmé, tak snímek *Parazit* vůbec neromantizuje chudobu ani bohatství. Nesnaží se divákovi sdělit jeden konkrétní úsudek, že někdo je špatný a někdo dobrý. Ve filmu nejsou kladné a záporné postavy. Proto na otázku, kdo jsou paraziti, nelze jednoznačně odpovědět. Každá sociální skupina svým způsobem parazituje na ostatních.

Seznam literatury

- BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. Praha: Akademii múzických umění, 2007. ISBN 978-80-7106-898-3.
- BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademii múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- BORDWELL, David. *Making meaning. Inference a Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press, 1991. ISBN 0-674-54335-1
- CLARKE, W. Norris. *Osoba a bytí*. Praha: Krystal OP, 2007. ISBN 978-80-85929-92-8.
- CORETH, Emerich. *Co je člověk? základy filozofické antropologie*. 2. vyd. Praha: ZVON, české katolické nakladatelství a vydavatelství, 1996. ISBN 80-7113-170-9.
- FUKUYAMA, Francis. *Konec dějin a poslední člověk*. Praha: Rybka Publishers 2002. ISBN 80-86182-27-4.
- GUARDINI, Romano. *O podstatě uměleckého díla*. Praha: Triáda, 2009. ISBN 978-80-872-56-03-9.
- GUARDINI, Romano. *Svět a osoba*. Svitavy: Trinitas, 2005. ISBN 80-86885-02-X.
- HOJDA, Jan. *Muž a žena v próze Jaroslava Durycha: Hledání teologicko-antropologického smyslu*. Praha: Dauphin, 2011. ISBN 978-80-7272-325-6.
- HOJDA, Jan. *Obrazy člověka ve vybraných dílech literatury a filmu 20. století: teologicko-antropologické interpretace*. 1. vyd. Ostrava: Moravapress, 2013. ISBN 978-80-87853-04-7.
- KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.
- LOWESTEINOVÁ, Miriam a ZEMÁNEK, Marek. *Sborník mladých koreanistů*. Nová vlna 2013. ISBN 978-80-85845-30-3.
- MONACO, James: *Jak číst film. Svět filmů, medií a multimédií*. Brno: Albatros plus 2004. ISBN 978-80-00-01410-4.
- SOKOL, Jan. *Filozofická antropologie: člověk jako osoba*. 2. vyd. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-422-9.
- STÖRING, Hans J. *Malé dějiny filosofie*. Praha: Zvon 1992. ISBN 80-7113-058-3.
- TODOROV, Tzevan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. ISBN 80-86138-27-5.
- VRÁNA, Karel. *Dialogický personalismus*. Praha: Zvon, 1996. ISBN 80-7113-173-3.

Americký sen si splníte spíš v Česku než v USA. Největší šanci mají Dánové [online]
Dostupné z: <https://www.vysokeskoly.cz/clanek/americky-sen-si-splnite-spis-v-cesku-nez-v-usa-nejvetsi-sanci-maji-danove>

Cienpur: Čím je člověk v systému? /Parazit. Kritika Jiří Flígl [online]. Dostupné z:
<http://cinapur.cz/article.php?article=4726>

Fantom: Speciál současný asijský film. [online] Dostupné z:
<http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=472>

JOURNAL ARTICLE Film Interpretation Revisited, David Bordwell Dostupné z: [online]
<https://www.jstor.org/stable/44075984>

Korean Viewing Stones – Suseok (Suseki) by Juneu Kim [online] Dostupné z:
<https://cz.pinterest.com/pin/korean-viewing-stones--320529698452370888/>

Wikipedia: Suseok [online] Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Suseok>

Wikiwand: Pong Čun-ho. [online]. Dostupné z:
https://www.wikiwand.com/cs/Pong_%C4%8Cun-ho