

**Goran Gavrić**

Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, Bulevar umetnosti 20, RS–11000 Beograd  
gavricgoran8@gmail.com

**(Ne)premostivi jaz između bogatih i siromašnih,  
volja za životom i sloboda – *Parazit* i *Joker***

**Sažetak**

*Posljedice jaza između siromašnih i bogatih mogu biti različitih razmjera, u zavisnosti od toga trpi li ih pojedinac ili veća grupa ljudi. Iako se u slučaju različitih društvenih grupa zahvaća znatno šire polje djelovanja, naročito ako se ono omasovljava u vidu prosvjeda, posljedice mogu biti gore za pojedinca jer ih može osjetiti snažnije. U ovom se radu razmatra pojam egzistencije iz dva aspekta, sociološko-ekonomskog i filozofskog, na primjerima filmova *Parazit* (2019.) i *Joker* (2019.), s posebnim usmjerenjem na problem siromaštva.*

**Ključne riječi**

bogatstvo, siromaštvo, volja za životom, egzistencija, zatvor, sloboda, *Parazit*, *Joker*

**1. Uvod**

Prvi dio rada analizira odnos bogatstva i siromaštva u globalnim okvirima, čija se previranja i posljedice potom osjećaju u životu mnogih pojedinaca. Kao ilustracija tog složenog odnosa poslužit će obitelji Kim i Park iz filma *Parazit* (2019.), kao i Arthur odnosno Joker (gl. Joaquin Phoenix), protagonist filma *Joker* (2019.). Interesantno je da obitelj Kim, točnije, njeni mlađi članovi, pribjegavaju lažiranju sveučilišne diplome kako bi najmlađi Kim dobio posao kod Parkovih. U tom je smislu važno i pitanje diploma, odnosno lažnih diploma i na koji se način mogu zloupotrijebiti ili iskoristiti za napredovanje i poboljšanje ekonomskog statusa.

Zatim će se pokušati osvijetliti kategorizacija siromaštva, odnosno precizirati kojoj kategoriji ove ugrožene grupe stanovništva pripadaju glavni akteri dva spomenuta filma. Utvrdit će se i naglašeno vertikalna struktura filma *Parazit*, koji ističe bogatstvo i svijet bogatih 'iznad', i siromaštvo i svijet siromašnih 'ispod'. Taj će odnos još više biti istaknut padom Kimovih, ubrzo nakon što su se popeli na vrh, a u tu svrhu bit će iskorištena i simbolika kamena čiji pad označava uništenje i dezintegraciju ove siromašne obitelji. Da bi se pojasnili odnosi između obitelj Kim i Park, kao i Arthurov status, upotrijebljena će za razjašnjenje biti stajališta američkog sociologa Jonathana H. Turnera. Njegova analiza klasnog raslojavanja stavit će u prvi plan problem da pojedinci nakon početnog klasificiranja u budućnosti napreduju u višu klasu, što je slikovito i jasno prikazano u filmu *Parazit*, a njegova teza da diplome utječu na uspjeh pojedinca i da nemaju svi jednake šanse da se obrazuju potvrdit će se, ali i preispitati na primjerima iz istog filma. S tim u vezi, Kimovi će se dovesti i u vezu s Indijancima, odnosno negativnim stereotipima o njima i umanjenoj šansi za njihovo zaposlenje, o čemu piše Turner.

S druge strane, Turnerovo stajalište da se revolucije javljaju zbog siromaštva i uskraćenosti, ali i uslijed povećanja životnog standarda, bit će dovedeno u

vezu s Arthurom i prosvjedima u filmu *Joker*. Kate Nash ističe da se siromaštvo danas shvaća kao problem države, a posredovano tumačenje definicije siromaštva Petera Townsenda iz 1960-ih godina – po kojoj, za razliku od vremena prije toga, siromašni nisu samo oni koji nemaju dovoljno za osnovne životne potrebe – bolje će nam razjasniti poziciju Kimovih. Nadalje, tumačenje Johna Stuarda Milla o tome da će svaki imućniji pojedinac uglavnom izazvati opće negodovanje, naročito kod siromašnih, izvanredno se podudara sa situacijom u filmu *Parazit*, gdje Kimovi na specifičan način izražavaju revolt protiv bogatih Parkovih.

U trećem će se poglavlju poći od Schopenhauerova razumijevanja volje i nemogućnosti njenog opovrgavanja samoubojstvom, a iz toga će proizaći i preispitivanje Arthurove volje u filmu *Joker*. U posljednjem poglavlju razmatrat će se Ki-Taekova (Kang-ho Song) sloboda, odnosno njegova sloboda izbora nakon što je završio u zatvoru. U slučaju glave obitelji Kim događa se jedna zanimljiva situacija, naime, da u njegovu zatvoru, odnosno skrovištu kuće Parkovih, ne postoje fizičke prepreke, a da opet, i pored mogućnosti da pobjegne, on ne bježi, među ostalim i zbog toga što je njegova sloboda upravo u tom zatvoru. Stoga ćemo u tumačenju poći od Sartreova tehničkog i filozofskog pojma slobode koji znači samo autonomiju izbora. Tako ćemo istaknuti njegovu tezu kako je apsurdno da je zatvorenik uvijek slobodan izaći iz zatvora ili da je uvijek slobodan htjeti puštanje iz zatvora, da bismo predočili drugačiju poziciju Ki-Taeka koji upravo na raspolaganju ima te mogućnosti u samoizabranom zatočeništvu.

Također, po istom principu predočit će se i to da zatvorenik nije uvijek slobodan pokušati pobjeći, kao što je slučaj s pravim zatvorenikom o kojem piše Sartre. Uzimamo za polaznu osnovu i Sartreovo stajalište o mjestu subjekta u kojem on prebiva i odbacivanju mogućnosti da on nema mjesto jer bi u tom slučaju njegov odnos sa svijetom bio jedno stanje nadziranja, a svijet se više nikako ne bi pokazivao. Zanimljiv je u tom pogledu pokušaj dovođenja u vezu ovog Sartreova stajališta s krajnje specifičnim položajem i mjestom u kojem je slobodnom voljom zatočen Ki-Taek, iz čega proizlazi i pitanje slobode i ne-slobode. U filmu *Parazit* naznačen je i Ki-Taekov strah pred slobodom jer bi ga ta, praktično samo trenutna sloboda, najvjerojatnije odvela u trajnu ne-slobodu. Ovdje ćemo se voditi Kierkegaardovom tezom da je *ja* nešto najapstraktnije od svega i istovremeno najkonkretnije od svega – sloboda – i nastojat ćemo to u izvjesnom smislu povezati s Ki-Taekovom slobodom koja je ključno ishodište u ovoj analizi. Uzet ćemo i Kierkegaardovo mišljenje da je očajanje, a ne sumnja, polazna točka za nalaženje apsolutnoga te tako uočiti njegovo poklapanje s Ki-Taekovim stanjem.

Na prethodno razmatranje nadovezat će se i Hobbesovo definiranje sluge i razlikovanje u odnosu na zatvorenika, što se podudara s položajem Kima koji u jednom trenutku postaje i rob. Dakle, Hobbesovo će nam tumačenje pomoći jasno utvrditi da Ki-Taek nije zatvorenik, što se opet nadovezuje na ranije tvrdnje da on zapravo i nije zarobljen poput zatvorenika u zatvoru. Veoma je važno i pitanje novca, odnosno može li u današnjem vremenu novac u gotovo bezizlaznim situacijama kupiti slobodu.

## 2. Bogatstvo i siromaštvo kao globalni i individualni fenomen

Materijalni uvjeti za život, briga o egzistenciji, život na ivici siromaštva, nezvjesna i nimalo optimistična budućnost, a s druge strane, potpuno drugačiji

svijet, onaj koji je tako blizu, gotovo na dohvata ruke, a opet milijama udaljen i nedostižan za one koji se uzaludno nadaju. Ta dva svijeta, od kojih u jednom obitavaju odabrani, a u drugom oni osuđeni na egzistencijsku muku i krajnje neizvjesnu svakodnevnu borbu za goli opstanak, koliko god da su suprotstavljeni imaju i nečega zajedničkog. Gledajući iz globalne perspektive, svijet bogatih, naročito onih najbogatijih, prekriven je oreolom nedodirljivosti, on je za svakog pojedinca koji ne pripada ovim krugovima krajnje nepoznato područje i predmet jalove mašte i iluzornih nadanja. Ipak, ovi svjetovi međusobno se i prožimaju, točnije, siromašni se susreću s bogatima te ostvaruju površan, u nekim situacijama i nešto dublji kontakt. To može dovesti do otvorenog i direktnog sukoba kao u filmu *Joker*, ali i suprotno, postepeno poticati siromašne da na neki način uđu u život i uključe se u aktivnosti bogatih, što se događa u filmu *Parazit*. Takve se ambicije u određenim situacijama pokazuju kao utemeljene, ali u drugim mogu biti kontraproduktivne i proizvesti katastrofalne posljedice, što je iskusila obitelj Kim u *Parazit*.

Jonathan H. Turner smatra da klasno raslojavanje podrazumijeva odvajanje ljudi u različite klase na osnovu njihovih primanja, bogatstva, moći i ugleda:

»Pošto se ljudi jednom klasificiraju, uglavnom i ostaju u okviru te klase.« (Turner [Turner], 2009: 265)

Upravo članovi ove obitelji iz siromašnog predgrađa Seula pokušavaju infiltriranjem u bogatu obitelj Park popraviti svoju materijalnu situaciju, ali istovremeno, kako vrijeme prolazi i oni se sve više uživljavaju u svoje uloge, gotovo se identificirajući s bogatima, očajnički vabe za uvažavanjem koje nikada ne mogu dobiti.<sup>1</sup> Jean-Jacques Rousseau istaknuo je da želja za častima i povlasticama pretvara sve ljude u takmace i suparnike pa čak i neprijatelje te da svakodnevno uzrokuje nesreće i katastrofe svake vrste (Rousseau, 1978: 66). Kod Parkovih, točnije Dong-Ika (gl. Sun-kyun Lee) i njegove supruge Yeon-Kyo (gl. Yeo-jeong Jo), ova želja, odnosno namjera i težnja, nisu niti prikazani u filmu, niti se mogu nazreti njeni korijeni i prava priroda, već samo na kraju, iz katastrofe, to jest pogibelji glavnog tvorca bogatstva ove obitelji Dong-Ika, proizlazi zaključak da je nešto od spomenutog, u nekom obliku, moralo prethoditi ovom razrješenju. S druge strane, kod Kimovih, naglašena je želja za uvažavanjem, doduše, koja nije istaknuta u filmu od samog početka. Ulaze u 'priču' s namjerom da konačno počnu raditi stalne i dobro plaćene poslove, a ne privremene i mizerno plaćene koje su njih četvoro jedino bili u prilici obavljati. Da bi ostvarili taj cilj, upuštaju se i u falsificiranje potvrde sa sveučilišta Yonsei u Seulu, koji je na nagovor Mina (gl. Seo-joon Park) u programu Photoshop (u internet kafiću jer doma nemaju računalo) napravila za svog brata Ki-Jung (gl. So-dam Park). Khalid Sekkat smatra da su lažne diplome polje korupcije u visokom obrazovanju i da ovaj fenomen sve više privlači pažnju međunarodne zajednice, uključujući medije, vlade i sveučilišta:

1

Ali, zanimljivo je što bi se dogodilo u suprotnom, kada bi se članovi obitelji Park identificirali s Kimovima, a ta hipotetička situacija, iz vizure bogatih, nije ni nagoviještena u filmu. Međutim, ona je djelomično prikazana na jednom drugom primjeru, ako uzmemo u obzir da je ta osoba po određenom shvaćanju

ipak bogata. Muža kućne pomoćnice Parkovih, Geun-Sea (gl. Myeong-hoon Park), traže kamatari nakon što mu je propala slastičarnica Castella koju je držao, tako da on provodi već četiri godine sakriven u tajnom skrovištu kuće Parkovih, a supruga mu donosi hranu.

»Iako se povijest lažnih diploma može pratiti nazad do vremena prvih fakultetskih diploma, stupanj problema postaje toliko veliki da tvrtke sada unajmljuju specijalizirane privatne službe kako bi verificirale fakultetske diplome i druge obrazovne kvalifikacije.« (Sekkat, 2018: 26)<sup>2</sup>



**Slika 1:** kadar iz filma *Parazit*  
(Barunson E&A, CJ Entertainment, red. Bong Joon-ho, 2019.)

Iako je u slučaju spomenutih aktera filma *Parazit* načinjena prevara – mada bi trebalo uzeti u obzir to da nije falsificirana diploma, nego potvrda o statusu studenta, što opet ne negira činjenicu da je ipak u pitanju prevara – ona se ne bi mogla nazvati korupcijom u pravom smislu riječi. O visokom stupnju korupcije možemo govoriti u slučaju kada lažne diplome omogućuju njihovim vlasnicima da budu na visokim pozicijama u politici i poduzećima te pri tom pribavljaju sebi materijalnu korist, te kada je tu uključen veći broj osoba koje međusobno podržavaju jedna drugu u svojim malverzacijama, podrivajući tako financijski i druge sisteme jedne države.<sup>3</sup> Diplome jesu u određenoj mjeri ulaznica za ostvarivanje što bolje pozicije u društvu, što zaključuje i Jonathan Turner:

»Budući da živimo u 'društvu diploma' [*credentialed society*], diplome u velikoj mjeri određuju šansu za uspeh.« (Turner [Turner], 2009: 412)

Iako Turner smatra da je uslijed te povećane potražnje za diplomama i uvjerenjima obrazovni sistem primoran postati čuvar vrata društva, nerijetko se događa, naročito u onim slabije razvijenim i siromašnijim zemljama, da se taj sistem narušava. Ki-Woo (Woo-sik Choi) i Ki-Jung Kim (u principu je za njihove roditelje kasno da to ispune)<sup>4</sup> imaju društveno-ekonomske nedostatke koji ih ograničavaju da ispune zahtjeve sistema i dobiju diplome, ali i osobne nedostatke, u smislu da je Ki-Woo imao četiri puta priliku upisati fakultet, a za njegovu sestru nije u potpunosti jasno zašto nije iskoristila svoj talenat i upisala umjetničku školu. Naravno, posebno je pitanje i bi li u slučaju upisa željenih fakulteta mogli završiti studij zbog nedostatka financiranja. Turner napominje da »iako gotovo da nema sumnje da je masovno javno obrazovanje uvećalo znanje i vještine mnogih Amerikanaca, obrazovni sistem ne pruža svima jednako obrazovanje, što ima važne posljedice« (Turner [Turner], 2009: 412). Mladi Kimovi, koji su siromašni, ali ipak žive u kakvom-takvom domu, premda derutnom, imaju poteškoće u stjecanju obrazovanja potrebnog

za izlazak iz siromaštva, a da ne govorimo o mladima u obiteljima bez doma (usp. Tarner [Turner], 2009: 412, 291). Iako su Kimovi siromašni, oni ipak ne spadaju u najugroženiju kategoriju stanovništva koja nema ni dom, ni hranu. U tom pogledu, imaju minimalne uvjete za život. Na početku filma djeluje kao da su oni, bez obzira na sve nedaće i nezadovoljstvo trenutnom situacijom, ipak jedna sretna i složna obitelj. Kimovi, naročito mlađi dio obitelji, ne obavljaju ni posao sklapanja kutija za pizze, ni ostale privremene poslove s entuzijazmom i žarom, ali se čini da to nije narušavalo njihovu sreću i da je pitanje bi li se i kada bi se nešto promijenilo po tom pitanju da Min nenadano nije ponudio Ki-Woo posao.<sup>5</sup>

### 2.1. Kategorizacija siromaštva i bunt ugnjetenih

Problem siromaštva u svijetu praktično je nerješiv, ono se jedino može koliko-toliko kontrolirati i primjenom određenih mjera moguće smanjivati. To su uglavnom mjere koje se odnose na usluge socijalne pomoći i zaštite i one su usmjerene na najugroženije pojedince. Kate Nash smatra da se »siromaštvo danas shvaća kao problem države, usprkos pokušajima nove desnice da je oslobode ove odgovornosti, s obzirom na to da većina vrlo siromašnih prima socijalnu pomoć« (Neš [Nash], 2006: 221). Međutim, postavlja se pitanje o tome koje su to najugroženije kategorije stanovništva, odnosno koji se kriteriji uzimaju u obzir pri utvrđivanju i odabiru onih kojima je pomoć najpotrebnija. Trebalo bi uzeti u obzir činjenicu da nerijetko one osobe koje nemaju ni minimalne uvjete za život, kao što su, recimo, beskućnici, ne dobivaju socijalnu pomoć jer nisu ni registrirani. Nashova ističe kako je siromaštvo 60-ih godina prošlog vijeka ponovo otkrio Peter Townsend, suprotstavivši se definiciji siromaštva na koju su se oslanjale ranije procjene, odnosno definiciji »apsolutnog« ili »preživljavanja«, po kojoj su siromašni oni koji nemaju dovoljno za egzistencijalne potrebe (Neš [Nash], 2006: 221).<sup>6</sup> Ako se rukovodimo definicijom siromaštva prije 1960-ih, Kimovi ne bi spadali u najugroženiju kategoriju, ali Townsendova proširena definicija ih ipak svrstava u stanovnike

2

Sekkat napominje i ozbiljnost problema i opasnost kada, recimo, kirurzi s lažnim diplomama operiraju tijela i arhitekti s lažnim diplomama projektiraju kuće, ali to ipak nije sistematska i organizirana korupcija koja izjeda jedno društvo (usp. Sekkat, 2018: 26).

3

Krađa, odnosno sitna prevara Kimovih može, paradoksalno, kao pojedinačni slučaj izazvati oštrije reakcije i sablažnjavanje, nego sistematska krađa velikih razmera Thomasa Waynea (Brett Cullen) i njegovih sljedbenika iz filma *Joker*.

4

Kada se ljudi rode i žive u siromaštvu, prilagođavaju se situaciji i razvijaju kulturno uvjerenje da ne postoji jednakost šansi te da je svaki pokušaj da se izađe iz siromaštva samo gubljenje vremena. U tom smislu, Kimovi gotovo neprimjetno prenose svoj očaj na djecu, koja bi lako mogla usaditi slična uvjerenja svojoj djeci pa se iz tog kruga teško izlazi.

A upravo djeca, najprije Ki-Woo, pokušavaju izaći iz ovog začaranog kruga (usp. Tarner [Turner], 2009: 290).

5

U prvoj knjizi *Pisama prijatelju*, Seneka savjetuje Luciliuma: »Ali, ako je veselo, to nije siromaštvo: nije siromašan onaj koji ima suviše malo, nego onaj koji želi više (...). Pitaš me, što je mjera za bogatstvo? Prvo, da imaš ono što ti je neophodno, a drugo, da imaš ono što je dovoljno.« (Seneka [Seneka], 1987: 1, 2.6)

6

Po Townsendovu mišljenju, ova je definicija suviše ograničena: egzistencijalne potrebe civiliziranog života idu dalje od onih koje podrazumijevaju samo zadovoljavanje životinjskih potreba. Siromaštvo je definirao u relativnom smislu, kao nedostatak dobara koja ljudima omogućavaju učestvovati u svakodnevnom životu (Neš [Nash], 2006: 221).

kojima, osim što imaju minimalne egzistencijske uvjete, nedostaju dobra koja bi im omogućila sudjelovati u svakodnevnom životu.



**Slika 2:** kadar iz filma *Parazit*  
(Barunson E&A, CJ Entertainment, red. Bong Joon-ho, 2019.)

Kimovi jesu siromašni, ali koriste šansu koja im se ukazala kako bi se izvukli iz nepovoljne materijalne situacije. Chung-Sookova (Hye-jin Jang) bila je uspješna i kao takva mogla je biti dobar primjer djeci, ali u filmu nije razjašnjeno zbog čega je dospjela u ovakvu gotovo bezizlaznu situaciju, naprosto se utopivši i pomirivši s njom, bez snage i volje da preuzme inicijativu i pokuša je promijeniti. Američki antropolog Oscar Lewis opisuje »kulturu siromaštva« kao adaptaciju i reakciju siromašnih na njihovu marginalnu poziciju u klasno raslojenom, visoko individualiziranom, kapitalističkom društvu (Lewis, 1968: 188). Pri tom, svi su Kimovi radno sposobni, ali čini se da im država i društvo neće pomoći, nego sami moraju preuzeti stvari u svoje ruke.<sup>7</sup> Kimovi su, stoga, na neki način, prinuđeni počinuti prevaru jer oni koji imaju moć i sredstva nešto uraditi i pomoći to ne moraju raditi. Opisujući analizu besposličarenja koja teži zamijeniti pomalo globalnu sakralizaciju 'siromašnog', Michel Foucault ističe kako »ona u praksi ima za cilj da u najgorem slučaju što je više moguće umanjí teret koji siromaštvo predstavlja za ostatak društva: kako zaposliti 'sposobne' siromašne, kako ih preobraziti u korisnu radnu snagu« (Fuko [Foucault], 2012: 150).<sup>8</sup>

U filmu *Joker*, borba između siromašnih i bogatih, točnije bijes koji se proširio i na sve ostale kategorije stanovništva i usmjeren je prema najbogatijima, najkorumpiranijima i najmoćnijima, poprima široke razmjere i praktično pre-rasta u revoluciju. Sasvim neočekivano, za simbol bunta i neokrunjenog vođu ove revolucije koja se širi iz Gotham Cityja, protestanti odabiru Arthura, atipičnu osobnost s karakteristikama uglavnom suprotnim onima koje bi trebao imati jedan inicijator i predvodnik masovnih protesta. U određenoj je mjeri čudno da se sve ovo odvija u već uvelike razvijenoj i bogatoj zemlji kao što su Sjedinjene Američke Države jer se revolucije javljaju u društvima u kojima se poboljšavaju materijalni uvjeti i ljudi očekuju kontinuirano poboljšanje kvaliteta života. Turner tako napominje kako se revolucije često javljaju u društvima u kojima se životni standard povećava:

»Osjećaj da glavne potrebe nisu zadovoljene vezan je za porast očekivanja, koji ide uz povećanje životnog standarda.« (Tarnar [Turner], 2009: 437)

On također iznosi stav da ljudi postaju spremni na pobunu pa i na pridruživanje većim revolucionarnim pokretima, kada se pojačava njihov osjećaj siromaštva i uskraćenosti, ali čini se da je u *Jokeru* od ovoga još ključnija ogorčenost stanovnika Gothama (odnosno New Yorka), zbog korupcije i manipulacija koje vrše Wayne i ljudi slični njemu, što je u velikoj mjeri prouzrokovalo veliku stopu nezaposlenosti i kriminala (usp. Tarnar [Turner], 2009: 436–437).<sup>9</sup> John Stuart Mill smatra da nema sumnje da društvo u novije vrijeme jako teži k tome da se, uz pomoć ili bez pomoći narodnih državnih ustanova, organizira na demokratski način. Po njemu, neki tvrde da u onoj državi gdje je ta težnja najtoplije ostvarena – gdje su i vlada i narod najdemokratskiji, to jest u Sjedinjenim Američkim Državama, mišljenje većine (koja upućuje zamjerke svakom načinu života koji je skuplji i uočljiviji od onog kojim bi ona mogla živjeti) ima isto takvu važnost kao i neki zakon protiv raskošnog života te da nijedan izrazito imućan čovjek iz tih sjedinjenih država ne može uživati svoje bogatstvo, a da pri tom ne pobudi opće negodovanje (Mil [Mill], 1988: 110). Radnja filma odvija se ranih 1980-ih, točnije 1981. godine, a najdublja poslijeratna recesija u Sjedinjenim Američkim Državama odvijala se u periodu od srpnja 1981. do studenog 1982. godine. I ovaj bi faktor trebalo uzeti u obzir pri razmatranju spomenute krize i bunta, koji protestima u Gothamu daje globalnu dimenziju.

U tom su periodu Sjedinjene Američke Države nastojale poboljšati ekonomsku situaciju i započele su trku u naoružanju, što je bila neka vrsta zatišja pred buduće ratne invazije. Jean Baudrillard misli da od trenutka kada se države više ne mogu međusobno napadati ili uništavati, one se okreću gotovo automatski prema svom vlastitom narodu ili teritoriju, u nekoj vrsti građanskog, unutrašnjeg rata države protiv svoje vlastite prirodne referencije (Bodrijar [Baudrillard], 1994: 73–74). U *Jokeru* je, dakle, prikazano vrijeme prije interneta, za razliku od filma *Parazit* gdje je naglasak stavljen upravo na komunikaciju pomoću nove tehnike. Jan Aart Scholte smatra da »znanstveno-tehnička racionalnost omogućava ljudima pobijediti bolest, glad, siromaštvo, rat itd., i da, kao rezultat, uvećaju potencijale ljudskog života« (Šolte [Scholte], 2009: 149). S druge strane, u slučaju obitelji Kim pokazalo se da moderna tehnika i komunikacija putem nje mogu poslužiti kao sredstva kojima se olakšavaju i ubrzavaju procesi i djelovanja koji dovode do nesreća, smrti, gladi i brzog povratka u siromaštvo.

7

Treba istaknuti da film opisuje današnje vrijeme – kada Južna Koreja ima visok životni standard zahvaljujući velikom rastu u periodu od 1960-ih do 1990-ih godina, za razliku od perioda prije 1960-ih u kojem je stanovništvo živjelo u siromaštvo – što dodatno daje na značaju problema siromaštva Kimovih.

8

A u najboljem slučaju da učini siromaštvo korisnim, tako što će ga pričvrstiti za proizvodni aparat (Fuko [Foucault], 2012: 150).

9

Taj osjećaj pojačava se kada se uslijed pogoršanja materijalnog blagostanja iznenada proširi jaz u pogledu toleriranja određene količine nesuglasnosti, između očekivanja i onoga što ljudi u stvarnosti dobivaju (Tarnar [Turner], 2009: 437).

## 2.2. Vertikalna struktura odnosa bogatstvo – siromaštvo i kamen kao simbol pada i uništenja

U nekoliko kadrova prikazano je kako se Kimovi, da ih ne bi otkrili Parkovi, postepeno spuštaju od bogataškog naselja prema siromašnom predgrađu gdje žive.



**Slika 3:** kadar iz filma *Parazit*  
(Barunson E&A, CJ Entertainment, red. Bong Joon-ho, 2019.)

Tu ih zatiče prizor koji podsjeća na Sodomu i Gomoru, gdje je poplavljeno čitavo naselje, voda poput rijeke teče ulicom, a njihov stan u suterenu potpuno je poplavljen. Čini se kao da su oni kažnjeni za uživanje, raskoš, pretjerivanje u bogatstvu, iako su se samo nakratko našli u zamišljenim ulogama bogataša (usp. Valter [Walter], 2012: 102).<sup>10</sup> Ki-Woo u jednom trenutku iz vode u stanu vadi kamen i gleda u njega s dubokim razočaranjem i gubitkom nade, dok otac Ki-Taek pliva s kutijom u ruci u kojoj su dragocjene stvari, među ostalim i sportska odličja njegove supruge. Ovaj kamen, koji je na početku filma obitelj Kim dobila od Minova djeda, trebao im je donijeti materijalno bogatstvo, a on u cjelovitom obliku prvenstveno simbolizira jedinstvo i snagu koji su predstavljali jedan od preduvjeta da se cilj ostvari.



**Slika 4:** kadar iz filma *Parazit*  
(Barunson E&A, CJ Entertainment, red. Bong Joon-ho, 2019.)



U jednoj od narednih scena, na zabavi koju su priredili Parkovi, Ki-Woo spušta se sa spomenutim kamenom u tajno skrovište, moguće s namjerom da ubije Geun-Sea kojega su ranije savladali i zavezali Kimovi. Međutim, Geun-Se ga iznenađuje i davi konopcem, Ki-Woo se nekako oslobađa, bježi uz stepenice, ali ga ovaj ipak sustiže i u podrumu ga udara kamenom, pa potom još jedanput kada je već onesviješten i u lokvi krvi ležao na podu. Dakle, kamen u ovom trenutku postaje oružje te iako nije doslovno slomljen, on sada označava komadanje, psihičku dezintegraciju, nemoć, smrt i uništenje (usp. Cirlot, 2001: 313–314).<sup>11</sup>

Kimovi, zajedno s ostalim stanovnicima ovoga siromašnoga predgrađa, podsjećaju na mnoge Indijance smještene u rezervate, koji su donedavno bili najsiromašnija i najmanje obrazovana populacija u Sjedinjenim Američkim Državama te je imala najgori smještaj i najmanje mogućnosti obavljati neki upravni ili stručni posao. Redatelj Bong Joon-ho u više se navrata referira upravo na Indijance, gdje se mali Da-Song (gl. Hyun-jun Jung) oblači kao oni i provodi određeno vrijeme u šatoru postavljenom u kući ili dvorištu, a naročito u sceni zabave Parkovih, kada Dong-Ik obučen kao Indijanac praktično ponižava Ki-Taeka govoreći mu da će biti dodatno plaćen da i on odglumi Indijanca.<sup>12</sup> Turner smatra da su diskriminaciju Indijanaca opravdali negativni stereotipi:

»Ovi se stereotipi održavaju i osnažuju posredstvom korištenja indijanskih imena i simbola kao maskota sportskih timova, čime se Indijanci dodatno ponižavaju.« (usp. Tarner, 2009: 306)<sup>13</sup>

Ki-Woo preživljava udarce kamenom, ali taj kamen ipak postaje snažan simbol i nagovještava smrti koje će uslijediti. Naime, nakon udaraca kamenom Geun-Se izlazi u dvorište i nožem u srce ubada Ki-Jung u trenutku kada je ova nosila tortu, potom Chung-Sookova ubada u samoobrani šipkom za roštilj pomahnitalog napadača (ranije mu je ona ubila suprugu), a na kraju Ki-Taek neplanirano ubada nožem u srce Dong-Ika jer je ovaj zapuštao nos (što je bio i okidač) kada je ključ od svog Mercedesa vadio ispod tijela napadača.<sup>14</sup> Pokazalo se na kraju filma da najviše u međusobnoj borbi stradaju siromaš-

10

Ali, u ovom se slučaju postavlja pitanje o tome zašto su zajedno s njima kažnjeni i ostali mnogi siromašni stanovnici ovog predgrađa. Rousseau u *Raspravi o porijeklu i osnovama nejednakosti među ljudima* (1754.) spominje »velike poplave ili potrese« u općem kontekstu onoga što naziva »revolucijama kugle zemaljske« (Rousseau, 1978: 168).

11

Kamen je simbol bića, kohezije i harmoničnog pomirenja sa sobom. Čvrstoća i trajnost kamena uvijek je impresionirala ljude, sugerirajući im antitezu biološkim stvarima podložnih zakonima promjene, propadanja i smrti, ali i suprotnost prašini, pijesku i kamenim odlomcima, kao aspektima dezintegracije (Cirlot, 2001: 313–314).

12

Njih dvojica trebali su naoružanim tomahavcima presresti Ki-Jung dok iznosi tortu, a nakon toga bi im se suprotstavio dobri Indijanac Da-Song i započela bi borba.

13

Ovi negativni stereotipi odnose se na to da su Indijanci prikazivani kao »divlji crvenokošci«, spremni ubiti bijele doseljenike (a obično je slučaj bio obrnut) ili, kako je prikazano u mnogim kaubojskim filmovima, kao vjerni suputnici bijelog junaka ili kao bogati kapitalisti koji novac zarađuju od eksploatacije rudnika ili vođenjem kockarnica u rezervatima (Tarner [Turner], 2009: 306).

14

U tom je trenutku Geun-Se i izdahnuo, a prije toga izgovorio je »Poštovanje.«, aludirajući na to da ga Dong-Ik nema (Ho and Won, 2019). I u nekim prethodnim scenama, stariji su Parkovi zapuštavali nos dok ih je vozio Ki-Taek, a mali Da-Song u jednoj sceni miriše upravo Kima i njegovu suprugu, sve to zbog mirisa plijesni i vlage iz njihova doma.

ni, iako je njihov bijes od početka uvijek usmjeren prvenstveno prema bogatima. Moguće je da je to, među ostalim, zbog toga što oni ne mogu više gledati svoju bijedu, ali ni tuđu, koja ih dodatno frustrira i lako može postati okidač u nekom trenutku. Turner napominje kako »svi mi osjećamo da su siromašni ljudi potencijalno opasni jer su često bijesni zbog vlastite nesreće« (Turner [Turner], 2009: 288). Ipak, i bogati nerijetko postaju žrtve, možda i zbog svoje nezajažljivosti i pohlepe, a glavi obitelji Park zbog spleta različitih okolnosti to se, nažalost, i dogodilo. Nakon njegove smrti, kada on više ne može raspolagati svojim bogatstvom, postavlja se logično i jedino s tim u vezi moguće pitanje: što će se dogoditi s njegovim bogatstvom i hoće li njegova obitelj uspjeti sačuvati ga i moguće proširiti? Tako Zygmunt Bauman navodi kako je prorok-svetac Baxter upozoravao svoje stado, prakticirajući zdrav razum ljudi koji su živjeli svoje živote kao sluge zagrobnog života:

»Ne možete sa sobom odnijeti vaše bogatstvo u grob.« (Bauman, 2009: 40)

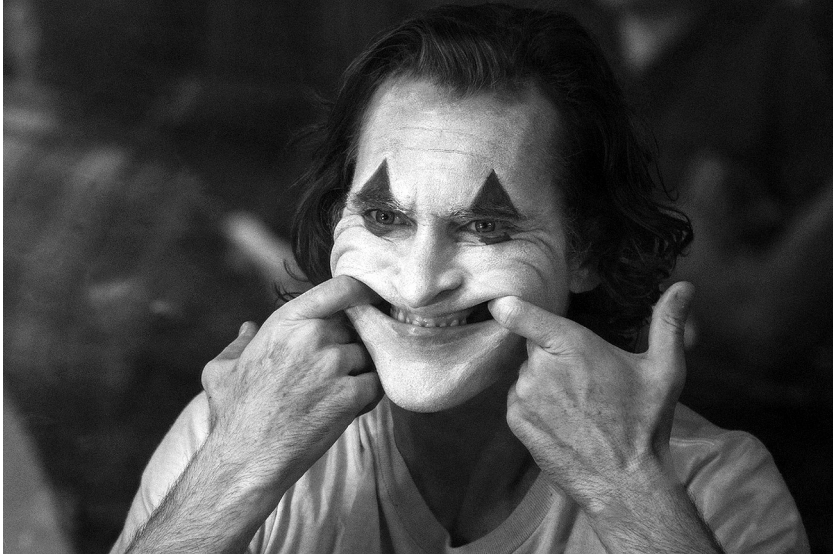
### 3. Pojedinac kojeg ugnjetavaju država i društvo – volja za životom

Do sada se na filmskom platnu pojavilo nekoliko Jokera, ali utisak je da ni kod jednog nije ni blizu tako duboko proniknuto u psihu toga lika kao što je to slučaj s posljednjom ekranizacijom.<sup>15</sup> Joker kojeg tumači Joaquin Phoenix praktično je ogoljen, prikazan je kao obično, čak i preosjetljivo i suviše ranjivo ljudsko biće, s maskom koja je toliko surovo realna da gotovo ništa ne prikriva. On poput drugih Jokera ubija, ali ga ne doživljavam kao tipičnog zlikovca zbog patnje i boli koje mu, iako često bez svjesne namjere, nanose drugi ljudi. Mi čak i suosjećamo s njim, shvaćajući s kakvim se mentalnim problemima on suočava, pri tom nailazeći na nerazumijevanje i neosjetljivost okoline za njegovo stanje, koji u nekom trenutku prerastaju i manifestiraju se kroz licemjerje i podsmehivanje. Na početku filma Arthur se gleda u ogledalu i prstima najprije savija svoje usne prema dolje, praveći tužno lice, a potom prema gore, oponašajući Jokerovo lice, lažno stvarajući utisak da je sretan iako je duboko nesretan.

Na kraju filma, pak, kada se sprema gostovati u emisiji Murraya Franklina (gl. Robert De Niro), Arthur se također gleda u ogledalu iznad stola za šminku na kojem crvenim slovima piše »Napravi sretno lice.« (»Put on a Happy Face.«). S obzirom na to da je ubrzo nakon toga, tijekom gostovanja u emisiji, u jednom trenutku izvadio pištolj i ubio Murraya, te kako je i prije toga istim pištoljem ubio skorojeviće i svog kolegu Randalla koji mu ga je i dao (gl. Glenn Fleshler), ova ogledanja u ogledalu predstavljaju ključne momente.

Arthur Schopenhauer ističe kako je opovrgavanje, ukidanje, preokret volje također ukidanje i iščezavanje svijeta, ogledala volje. Nemoguće je u filozofskom smislu dovesti u direktnu vezu Arthurovo ogledanje u ogledalu sa Schopenhauerovim stajalištem o iščezavanju svijeta kao ogledalu volje, naročito ako pokušamo doslovno uključiti u razmatranje pravo ogledalo. Ipak, vizualni karakter filma i njegovo slikovito i svedeno izlaganje složenih višeznačnih poruka dopuštaju nam u izvjesnoj mjeri pokušati s takvom vrstom usporedbe. Mi svakako, čak i nevezano za Schopenhauerovo tumačenje volje za život, možemo na samom početku utvrditi kako Arthuru jedino ubojstva daju volju, naročito ubojstvo izvršeno u studiju i na samom kraju filma kada ubija psihijatricu. Sljedeći je korak izdvajanje kadrova u kojima se Arthur,

odnosno Joker, ogleda, a koji nam praktično ne pružaju uvid ni u jednu tekstualnu poruku. Međutim, on u ogledalu vidi volju, iako u Schopenhauerovu tumačenju to nije doslovno ogledalo, ali nam ta slika pruža asocijaciju na filozofski pojam volje.



**Slika 5:** kadar iz filma *Joker* (Warner Bros. Pictures, DC Films, Joint Effort, Bron Creative, Village Roadshow Pictures, red. Todd Phillips, 2019.)



**Slika 6:** kadar iz filma *Joker* (Warner Bros. Pictures, DC Films, Joint Effort, Bron Creative, Village Roadshow Pictures, red. Todd Phillips, 2019.)

15

Inspiracija za Jokera potekla je iz filma Paula Lenija *The Man Who Laughs* iz 1928. godine, točnije glavnog lika Gwynplainea kojem je po naređenju kralja Jamesa II Stuarda lice trajno preoblikovano i dobilo je groteskni osmjech, a prethodno je njegov otac osuđen na smrt. Najprije se ovaj lik pojavio u stripu o Batmanu iz 1940. godine. Prvi glumac koji je u ulozi

antagonista glumio Jokera bio je Cesar Julio Romero Jr. u televizijskoj seriji o Batmanu iz 1960-ih i filmu *Batman* iz 1966., potom Jack Nicholson u istoimenom filmu Tima Burtona iz 1989., a u pretposljednem filmu *The Dark Knight* Christophera Nolana iz 2008. godine ovog popularnog negativca igrao je Heath Ledger.

Schopenhauer piše o tome da ako volju ne vidimo više u tom ogledalu, početi ćemo se jadatai kako se izgubila u ništavilu, a Arthuru se upravo to događa u dva navrata, na početku i pred kraj filma. Dok se ogleda u ogledalu Arthur vidi volju i stoga se makar na trenutke izbavlja iz ništavila koje je konstantno prisutno u njegovu životu. Budući da izvan ovih ubojstava, odnosno ogledanja u ogledalu, ostaje samo ništavilo, i kako se jedino u spomenutim slučajevima Arthurova priroda, to jest volja za životom, buni protiv rastakanja u to ništavilo, koja je pri tom on sâm i njegov svijet, ne čudi što on ne vidi smisao svog života. Ako se ne užasava tog ništavila, onda ni ne želi život, ali ipak želi život u trenucima kada ubija. Međutim, kako je smrt, a ne život, u osnovi tog zadovoljenja volje, čak i u tim nagovještajima izlaska iz ništavila ono negira volju za život. Njegova je priroda, da upotrijebimo izraz Arthura Schopenhauera, kukavna i sputana pa je tako zavidan i ogorčen na druge ljude, pogotovo na one kod kojih je volja našla sebe u svemu postigavši potpunu samospoznaju. S obzirom na to da bi odumiranjem njegove volje smrt tijela veoma dobro došla, bilo bi za očekivati da on ima suicidalne namjere. Kako to nije slučaj, možemo se upitati želi li zaista život, a pri tom i zadovoljenje on pronalazi u smrti drugih tijela. Budući da nema smrti njegova tijela, već tuđih, i kako je smrt tijela samo pojava volje čijim ukidanjem volja gubi svako značenje, možemo dovesti u sumnju odumiranje Arthurove volje (usp. Šopenhauer [Schopenhauer], 1990: 190–192, 165–166).<sup>16</sup>

### 3.1. *Joker kao zločinac i žrtva – ubojstvo i samoubojstvo kao opcije*



**Slika 7:** kadar iz filma *Joker* (Warner Bros. Pictures, DC Films, Joint Effort, Bron Creative, Village Roadshow Pictures, red. Todd Phillips, 2019.)

Arthur je svakako stigmatiziran u društvu, a čak mu ni svakodnevno prikrivanje iza maske klauna na poslu ne pomaže da se koliko-toliko oslobodi te stigme. U njegovu slučaju zapravo postoji kontradikcija između vlastite osobnosti, odnosno mentalnog poremećaja s kojim se bezuspješno bori tražeći dodatne lijekove od socijalne radnice, i vanjskog svijeta koji je u njegovu poimanju još realniji i suroviji zbog krize i nemira koji izbijaju. Zapravo, u čitavom je filmu prisutna ta kontradikcija i u tom je smislu teško povući

sasvim jasnu granicu između Arthurove unutrašnje (intraprosihičke) i vanjske (socijalne) realnosti. Ovakvom utisku značajno doprinose česti krupni kadrovi u kojima se uglavnom pojavljuje glavni lik<sup>17</sup> i može se reći da *Joker* spada u onu grupu rijetkih filmova koje gotovo u potpunosti iznosi glumac kojega redatelj praktično svo vrijeme prati i podređen mu je.<sup>18</sup>



**Slika 8:** kadar iz filma *Joker* (Warner Bros. Pictures, DC Films, Joint Effort, Bron Creative, Village Roadshow Pictures, red. Todd Phillips, 2019.)

Arthur nema hrabrosti ubiti se, a to bi moglo proizaći i iz činjenice da ima isto onoliko razloga da se ubije koliko i razloga da ostane na životu. On bi samoubojstvom riješio problem suočavanja s boli i stidom, ali bi taj čin bio ocijenjen kao kukavički i znak slabosti. Međutim, kako se Arthur, s druge strane, prilagodio boli i stidu, ne suočavajući se s njima, on je isto tako pokazao slabost. Nadalje, s obzirom na to da bi samoubojstvo prouzrokovalo smrt njegova tijela, a ova pak gubitak svakog značenja volje, onda bi on izgubio i volju da se suoči s boli i stidom. Ovako on nije niti izgubio volju, ali kako je nije niti imao do trenutka kada je počeo ubijati, izabравši da umjesto sebe ubije druge, riješio je, makar na određene trenutke, suočiti se s boli i stidom, negirajući samoubojstvo pomoću ubojstva.

16

Čak i kada bi to odumiranje volje bilo postojano u Arthurovu slučaju, ne bi ga trebalo nikako miješati s izrazom *askeza*, koji upotrebljava Schopenhauer. On ga razumije u užem smislu kao namjerno lomljenje volje putem odbacivanja onog što je prijatno i traženja onog što je neprijatno, samoizabranog ispaštajućeg načina života i samomučenja zarad neprekidnog umrtvljavanja volje (Šopenhauer [Schopenhauer], 1990: 167).

17

U filmu Francis Ford Coppole *Rumble Fish* (1983.) prisutan je utjecaj manirizma, i to u

kompoziciji slike, u velikom značaju koji se pridaje tijelu koje često zauzima cijelu sliku, iako nije u vezi ni s nekim drugim elementom kompozicije, ni s cjelinom.

18

Po priči Todda Phillipsa, za scenu nakon ubijanja skorojevića u metrou, Joaquin Phoenix je sam, bez upliva redatelja, došao na ideju da u nužniku zapleše.

Rečenica iz Arthurova dnevnika »Samo se nadam da će moja smrt imati više smisla od mog života.« najbolje opisuje njegovo stanje i pogled na život, ali i nemoć da adekvatno reagira na okruženje, naročito na krizne situacije koje ga dodatno frustriraju i remete.

Ipak je paradoksalno da će upravo jedna takva kriza koja započinje u Gothamu potpuno neočekivano dati kakav-takav smisao Arthurovu životu, odnosno niz događaja u zajedništvu s transformacijom u lik Jokera stvorit će od njega figuru simboličkog vođe revolucije. Međutim, psihička struktura njegove ličnosti u filmu snažno je naglašena, u odnosu na prosvjede koji su prikazani mjestimično. Na taj način gledatelji ostaju uskraćeni za produblјivanje odnosa između Arthura i prosvjednika koji su, kao i ostali ljudi, u njegovim očima nedobronamjerni, neki čak i neprijateljski nastrojeni, te nemaju razumijevanja za njegove mentalne probleme. Bez obzira na to što i Arthur ne uspostavlja odnose, zapravo kakav kontakt s prosvjednicima, oni ga, suprotno njegovu apriorno negativnom stavu, poštuju i više nego što je to slučaj sa svim ostalim 'normalnim' ljudima, stvarajući oko njegove ličnosti kult vođe. Arthur je zaposlen kao klaun i maskiranje mu pomaže da donekle prikrije svoj pravi identitet i psihičko stanje, ali pomoću performansa u kojima se neprestano trudi imati osmijeh na licu, on istovremeno i potiskuje ono što uzrokuje da se osjeća loše.<sup>19</sup> Interesantno je i zbog čega su prosvjednici, odnosno veliki dio naroda, izabrali baš Arthura za svog vođu, pa možemo reći čak i idola, kada on zapravo nema osobine koje krasi jednog vođu, poput hrabrosti, neustrašivosti itd., a pri tom je i suviše ranjiv i mentalno nestabilan.

#### 4. Ki-Taekova sloboda izbora i sloboda u zatvoru

Pred kraj filma *Parazit*, događaju se ranije opisana ubojstva na proslavi koju su organizirali Parkovi i Ki-Taek se, da ne završi u zatvoru, odlučuje sakriti ispod podruma kuće Parkovih, osuđujući se ponovno na zatvor. Pri tom, njegova supruga i sin ne znaju do određenog trenutka gdje je on, a i on tek kasnije saznaje da mu je sin ipak preživio udarce kamenom. Na ideju da ode blizu kuće Parkovih i iz daljine dvogledom provjeri je li mu je otac tamo sakriven, sin Ki-Woo dolazi pošto je na mobilnom telefonu u vijestima vidio izvještaj s mjesta zločina, odnosno snimke kuće Parkovih s ulazima i nadzornim kamerama. Ki-Taek svojom je voljom izabrao biti utamničen u podrumu kuće Parkovih, pri čemu niti tko (osim supruge i sina) zna da se on tu nalazi, niti ga itko nadzire i čuva.

Jean-Paul Sartre ističe kako je egzistencijalizam optimizam nauka akcije i da nas samo iz zle namjere kršćani mogu nazivati očajnicima, pomiješavši svoj vlastiti očaj s našim. Po njemu se ne može dopustiti da bi neki čovjek mogao donijeti sud o čovjeku jer ga egzistencijalist razrješava svakog suda ove vrste; egzistencijalist nikada neće uzeti čovjeka kao cilj jer ga svagda valja činiti. On smatra i da čovjek želi samo slobodu kao temelj svih vrijednosti i to u slučaju kada je priznao da u napuštenosti sam postavlja vrijednosti. Stoga, sloboda ni u kakvoj konkretnoj prilici ne može imati drugi cilj pored toga da hoće sebe samu (Sartre, 1964: 37–38). Sartre također piše o tome da zatvorenik nije uvijek slobodan izaći iz zatvora, ali je uvijek slobodan pokušati pobjeći (ili se osloboditi) (Sartre [Sartre], 1983: 478). Uzevši u obzir to da Ki-Taek nije zatvorenik u pravom smislu riječi, možemo zaključiti da je on, suprotno Sartreovu zatvoreniku, uvijek slobodan izaći iz zatvora, ali nije uvijek slobodan pokušati pobjeći ili se osloboditi. Sartreov zatvorenik također nije slobodan

uvijek željeti puštanje iz zatvora, dok je Ki-Taek uvijek slobodan željeti puštanje iz svog samoizabranog zatočeništva s obzirom na to da niti je okovan, niti postoje fizičke prepreke koje bi ga spriječavale u namjeri. Ki-Taekov zatvor ubojstvo je koje je bez predumišljaja izvršio nad Dong-Ikom, a njegova je sloboda u zatvoru.

Ki-Taekova sloboda ipak nije trajna jer mu nitko do njega samog nije nametnuo zatvor pa samim time i slobodu te je on slobodnom voljom odlučio naći se u toj poziciji. Ona bi bila trajna utoliko ukoliko bi ga netko drugi razriješio muka oličenih u nemogućnosti da kontrolira svoje zločinačke nagone koji vode k izvršenju zločina, što bi se najprije odnosilo na nekog recidivistu koji svoju žudnju za zločinima želi obuzdati konačnim hvatanjem i odlaskom u zatvor, u kojem je jedino moguće ostvariti trajnu slobodu. Ki-Taek je sam izabrao zatvor kao svoju trenutnu slobodu, ali ubrzo počinje žudjeti za njom jer mu je nitko ne ograničava. Stoga je, iako zvuči paradoksalno, njegova sloboda neograničena, a opet je zarobljen u prostoru čije je granice sam iscrtao da bi omogućio sebi slobodu koju zapravo ne može imati. On, za razliku od drugih ljudi, koji nisu u zatvoru i zbog brojnih obaveza nemaju dovoljno slobodnog vremena, ima neograničenu slobodu u pogledu vremena, a pri tom nije zarobljen ni u prostoru kao drugi zatvorenici, što čini da njegova pozicija djeluje kao znatno povoljnija u odnosu i na zatvorenike i na slobodne ljude. Ipak, to je samo privid jer on praktično nema slobodu ni u prostoru ni u vremenu jer vlada potpuna neizvjesnost po pitanju vlastite budućnosti, točnije, strah pred obavezom i odgovornošću za njeno uspostavljanje.<sup>20</sup>

Sartre ističe da, kada bi biti slobodan značilo biti svoj vlastiti temelj, tada bi nužno bilo da sloboda određuje egzistenciju svog bića. Po njemu, mogućnosti da se bude slobodan i da se ne bude slobodan jednako postoje prije slobodnog izbora jedne od njih, to jest prije slobodnog izbora slobode (Sartre [Sartre], 1983: 479). Ki-Taek je prije slobodnog izbora slobode imao mogućnost biti slobodnim i ne biti slobodnim, a činom ubojstva i zatvaranjem samog sebe oduzeo je sebi mogućnost tog slobodnog izbora. To znači da je on silom prilika, a ne slobodnim izborom, odlučio biti slobodan, a u isto vrijeme i ne biti slobodan. Iz toga, nadalje, proizlazi da je njegov slobodni izbor slobode mogao nastupiti i prije spomenutog čina, a i poslije njega, ali u svakom slučaju, i u prvoj varijanti, ako je Ki-Taek i imao tu mogućnost, sljedeći izbor ugasio se događajem koji je umnogome izmijenio dalji tijek njegova života. Kada je riječ o tome da on ponovo dobije tu mogućnost napraviti slobodni izbor slobode, očigledno je iz njegova ponašanja da on čezne za tim, ali budući da se film završava, a ne nazire se izlaz iz te gotovo bezizlazne situacije, mi samo možemo nagađati hoće li će on uopće dočekati taj trenutak da napravi izbor i bi li ga u slučaju da napusti taj svoj zatvor u izvanjskom svijetu odmah sačekao onaj pravi zatvor, bez ikakve šanse za slobodnim izborom slobode. Ki-Taek nije ni slobodan ni ne-slobodan zato što je zatvoren, ali istovremeno ima mogućnost i izaći iz tog zatvora i postati slobodnim. Ipak, s obzirom na to da bi ga napuštanjem neslužbenog zatvora brzo dočekao službeni zatvor, on ne bi mogao biti slobodan ili bi to mogao biti samo do trenutka dok ne bi bio

19

Pierre Bourdieu daje primjer mađioničara i njihova pridržavanja osnovnog principa koji se ogleda u privlačenju pažnje na nešto sa svim drugo i nebitno od onoga što se zaista događa (Bourdieu [Bourdieu], 2000: 33).

20

Ta se neizvjesnost još dodatno pojačava njegovim siromaštvom te stoga nemogućnošću da, čak i ako nekim slučajem, makar i kroz duži niz godina bude slobodan, osigura svojoj obitelji bolju budućnost.

uhvaćen. S druge strane, upitna bi bila i ta sloboda tijekom bijega i skrivanja jer bi, iako slobodan u tom svom izboru, ipak bio ne-slobodan zbog zatvora na koje bi bio prinuđen da ih sam bira, odnosno kreira njihove granice. Stoga bi on bio puko postojeće, o kojem piše Sartre, ali za razliku od podzemnog zatvora u kući Parkovih, bez ograničenja, i bez ikakvog načina da porekne ovo ograničenje jer ne bi bio ograničen u određenom prostoru, barem ne čitavo vrijeme, ali bi opet i bio ograničen u zatvoru, ili zatvorima, sličnim onom početnom.



**Slika 9:** kadar iz filma *Parazit*  
(Barunson E&A, CJ Entertainment, red. Bong Joon-ho, 2019.)

Sartre navodi mišljenje pristalica slobodne volje, koji ističu da se polazeći od bilo kojeg mjesta koje neko zauzima, nudi njegovu izboru jedna beskonačnost drugih mjesta (Sartre [Sartre], 1983: 484–485). I Ki-Taekovu bi se izboru, polazeći od podzemnog zatvora u kući Parkovih, nudila jedna beskonačnost drugih mjesta, što se poklapa s tezom pristalica slobodne volje. Ovo bi u njegovu slučaju i moglo biti točno pod uvjetom da on u nekom trenutku bude oslobođen krivice za ubojstvo Dong-Ika. Ali, čak i kada bi bio oslobođen krivice, što je samo pretpostavka koja je teško ostvariva, njemu se ne bi nudila beskonačnost drugih mjesta jer on više ne bi ni bio na početnom mjestu pa bi tako njegov izbor započeo od drugog mjesta. Jer, onda bi i to sljedeće početno mjesto bilo drugačije u odnosu na ona sva druga mjesta koja se beskonačno ponavljaju. S druge strane, kako je u pitanju beskonačnost drugih mjesta, ako bi se i to početno mjesto tumačilo kao sastavni dio beskonačnosti drugih mjesta, onda bi ono bilo samo jedno od svih tih mjesta u beskonačnom nizu. Sartre ističe i tezu protivnika slobode, po kojoj bi beskonačnost mjesta bila uskraćena činjenicom da se predmeti okreću prema nekoj strani koju nije izabrao i koja isključuje sve druge (Sartre [Sartre], 1983: 485). U Ki-Taekovu slučaju skučenost, zamračenost i praznina prostora podzemnog zatvora gotovo da isključuje i ovo shvaćanje, ali ako zamislimo da u tom zatvoru nema ni jednog jedinog predmeta – što je nemoguće jer u tom slučaju ne bi tu mogao živjeti dulje vrijeme – onda ne bi imao tu vrstu prepreka i beskonačnost mjesta Ki-Taeku ne bi bila uskraćena. Ali, Ki-Taekovo je mjesto suviše duboko povezano s drugim uvjetima njegove egzistencije, kao što je, recimo, način ishrane, da ne bi doprinosilo njegovu stvaranju. Kako se ta ishrana odvija van prostora zatvora – jer on mora krišom, kada novi vlasnici kuće iz Njemačke nisu tu (oni često putuju, ali je problem kućna pomoćnica koja je cijelo vrije-



me u kući), penjati se da bi ukrao hranu iz hladnjaka – nije više njegovo, već to drugo mjesto u koje je on prinuđen odlaziti kako bi preživio, povezano sa spomenutim uvjetom njegove egzistencije.

#### **4.1. Ki-Taekov strah pred slobodom**

Ki-Taek ne zna šta ga čeka u budućnosti i koliko god teži svojoj konačnoj slobodi, on se istovremeno nje i plaši, što možemo dovesti u vezu s Kierkegaardovim shvaćanjem straha kao straha pred slobodom. Tako se možemo vratiti na raniji zaključak o tome da je Ki-Taekova sloboda u zatvoru, ali onda možemo upasti u zamku negacije slobode izvan zatvora. Ipak, budući da ta sloboda nije baš izvjesna jer bi odmah – ili nakon nekog vremena – bio uhapšen napuštanjem vlastitog zatvora, nema osnova za postojanje straha pred slobodom. Međutim, vratimo li se na početni strah, onaj pred slobodom koja ga je čekala u vlastitom zatvoru, nailazimo na problem da taj strah tumačimo kao prirodan s obzirom na to da je u trenutku iznuden neplaniranim događajem. Ki-Taek u jednoj sceni promatra na zidu fotografiju ubijenog Dong-Ika i govori plačući i kajući se »Žao mi je gospodine Park.« Malo prije ove scene, on sjedi ispod podruma kuće Parkovih i plače s krvavim rukama koje diže u očaju, nakon što se poslije ubojstva ušuljao s cipelama u rukama kako ne bi ostavio tragove i spustio se u svoj zatvor na neodređeno vrijeme. On u ovom zatvoru pronalazi ne samo slobodu nego i izvjestan mir jer se, kako piše Søren Kierkegaard, ličnost tek u očajanju smiruje i to ne s nužnošću jer je nekada nužno ne očajavati, nego sa slobodom. On napominje kako je tek u tome nađeno apsolutno i da nije daleko vrijeme kad će se, možda po dosta skupu cijenu, saznati da polazna točka za nalaženje apsolutnoga nije sumnja, nego očajanje:

»Birajući apsolutno ja biram očajanje. U očajanju pak ja biram apsolutno. Jer sam ja sam apsolutno, ja postavljam apsolutno. Ovo mogu i drugačije reći: ja biram apsolutno koje mene bira, ja postavljam apsolutno koje mene postavlja.« (Kjerkegor [Kierkegaard], 1990: 26)

Kierkegaard postavlja i pitanje o tome što je to što on bira, ovo ili ono, i na to odgovara da on bira apsolutno koje je on u svojoj vječnoj važnosti jer je izabrao da ne bira ovo ili ono (Kjerkegor [Kierkegaard], 1990: 25–26). Nakon zatvaranja sebe u zatvor, Ki-Taek nije birao ovo ili ono već je birao apsolutno, pri čemu nije ni imao mogućnost birati ovo ili ono. Jer, da je mogao birati ovo ili ono, ne bi izabrao apsolutno pa tako ne bi izabrao ni ja u svojoj vječnoj važnosti. Prije zatvora on je mogao birati ovo ili ono te je izabrao izbjeći službeni zatvor tako što je pobjegao u vlastiti. Dakle, on je i tada bio u prilici izabrati ne birati ovo ili ono te je, stoga, mogao birati apsolutno. Budući da nije napravio u tom trenutku ovaj izbor, kasnijim utamničavanjem sebe nije ni imao tu slobodu birati ovo ili ono pa mu se apsolutno naprosto nametnulo kao jedina opcija. Da je izabrao nešto drugo kada je za to imao priliku, onda ne bi izabrao apsolutno ja, odnosno samoga sebe pa bi tako birao nešto konačno. Tako se varijanta zatvaranja samoga sebe u zatvor, iako u osnovi potpuno bezizlazna, pokazala kao jedina šansa da Ki-Taek izabere sebe u svojoj vječnoj važnosti. Po Kierkegaardovu mišljenju, nešto što se misli ne može se promatrati bez onoga tko misli i njegove egzistencije, a egzistencija daje egzistentnom misliocu prostor, vrijeme i misao. Ovakvo mišljenje, gdje postoji subjekt koji misli i objekt mišljenja, to jest konkretno mišljenje, on suprotstavlja apstraktnom mišljenju gdje nije bitan onaj koji misli. Iz toga proizlazi i njegova teza da je ja nešto najapstraktnije od svega i istovremeno najkonkretnije od svega, a to je sloboda (Kjerkegor [Kierkegaard], 1990: 48, 26). I Ki-Taek je upravo iza-

brao slobodu, koja je njegovo ja kao nešto najapstraktnije od svega i istovremeno najkonkretnije od svega. A da nije izabrao ovo ili ono, odnosno vlastiti zatvor, završio bi u pravom zatvoru i u tom slučaju ne bi uopće mogao birati konačno. Ali ako pravi zatvor ne bi bio njegov izbor, već bi bio uhvaćen, tada ja koje bira ne bi bilo apsolutno ja ili ja u svojoj apsolutnoj važnosti jer ne bi imao ni mogućnost izbora. U tom slučaju on u svom očajanju ne bi mogao birati samoga sebe pa tako ne bi očajavao nad samim sobom, već nad drugima. Međutim, on pravljjenjem izbora u očajanju bira samoga sebe, ali zbog činjenice da mu je kćer ubijena, a do nekog trenutka misli da mu je i sin mrtav, on očajava nad njima i svojom suprugom. On očajava i nad samim sobom, ali je očajavanje nad članovima obitelji snažnije te tako ovo drugo negira prvo. Budući da Ki-Taek uslijed ove negacije ne očajava nad samim sobom, nego nad članovima svoje obitelji, a kako bi to prvo očajavanje bila konačnost kao i svaka druga konačnost, ispostavlja se da očaj istovremeno donosi i spas. S obzirom na to da je on kasnije birao ja koje je apsolutno ja ili ja u svojoj apsolutnoj važnosti, a opet nije konačnost koja bi došla s očajavanjem nad samim sobom, apsolutno ja nije bio njegov vlastiti izbor, nego je proizašao iz očajavanja nad članovima obitelji.<sup>21</sup>

#### **4.2. Novac kao sredstvo za ostvarenje slobode i boljeg života**

Ki-Taek i njegova obitelj živjeli su skromnim i poštenim životom sve do trenutka kada su podlegli ponudi Ki-Woova prijatelja Mina da se infiltriraju u kuću Parkovih radi koristi od zaposlenja, sve do tada oni su birali dobro. U njima je istovremeno proradila zavist i pohlepa u odnosu na bogate kao temelj zla, ali kako je to bio proizvod njihove čiste nemoći, a jednim dijelom i socijalne nepravde, ne može im se pripisati to da su imali zlu namjeru. O zlu se zapravo može govoriti od događaja koji je izmijenio živote članova obitelji Kim, ali isto tako i Park, to jest od ubojstva koje su počinili Ki-Taek i njegova supruga. Pri tom je Chung-Sookova oslobođena za ubojstvo Geun-Sea jer je bilo u samoobrani, dok Ki-Taek okajava svoje grijeha za ubojstvo Dong-Ika osudivši sam sebe na zatvorsku kaznu s neodređenim trajanjem. Do trenutka ubojstva, dobro je bilo dobro zato što ga je Ki-Taek htio, inače ne bi bilo to, a spomenutim činom, čini se da je zlo odnijelo prevagu nad dobrim, bez obzira na to što nije postojala zla namjera. Iako je poput zatvorenika utamničen i funkcionira gotovo po istim uzusima, Ki-Taek zapravo je bliži slugi, pod kojim Thomas Hobbes ne misli na zarobljenika koji se drži u zatvoru ili okovima sve dok njegov vlasnik, koji ga je zarobio ili kupio od onoga tko ga je zarobio, ne razmotri što će učiniti s njim.<sup>22</sup> Hobbes ističe i kako takvi ljudi, obično nazivani robovima, nemaju uopće nikakvih obaveza, već mogu probiti svoje okove ili zatvor i s pravom ubiti ili zarobiti i odvući svoje gospodare (Hobbes, 2004: 141).

Ki-Taek je također u izvjesnom smislu sluga Dong-Ika, a čak i nakon smrti svog vlasnika on ga nastavlja služiti, doduše na drugačiji način. Naime, on samim ostajanjem, odnosno zarobljavanjem u kući Parkovih, kao i okajavanjem svojih grijeha zbog ubojstva, dalje nastavlja razvijati podanički duh koji se nije ugasio smrću Dong-Ika. Ki-Taek nije poput robova u okovima, ali je isto u zatvoru te isto kao i oni može pobjeći iz svog zatvora. Isto tako, on je i ubio svog gospodara, što ga opet dovodi u bližu vezu s robom, nego li sa slugom. U tom se smislu javlja jedna kontradikcija između ova dva pojma kada je riječ o Ki-Taekovoj ličnosti jer, iako je u osnovi sluga, on u nekim presudnim trenucima postaje i rob. On je čak i za vrijeme Dong-Ikova života bio neka

vrsta roba jer mu je isto tako bila ostavljena tjelesna sloboda, a gospodar mu je vjerovao ne očekujući da će ovaj izvršiti ubojstvo nad njim. Paradoksalno je to da iako u Ki-Taekovu slučaju ne postoje vanjske prepreke kretanju i on se može kretati bilo gdje izvan prostora u koji se zatvorio (makar na neko vrijeme), on zapravo nema slobodu. Kamen o kojem je ranije bilo riječi i koji nije samo simbol raspada obitelj Kim i Park, nego je praktično jedan od uzročnika tog raspada i sredstvo za izvršenje zločina, točnije pokušaja ubojstva, nagovještava tri ubojstva koja će uslijediti. On je od simbola jedinstva, prosperiteta i bogatstva postao Ki-Woovim odnošenjem u buduću Ki-Taekov zatvor vjesnik nesreće, a potonjim brzim premještanjem od strane Geun-Sea iz ovog prostora u podrum Parkovih iznad, on je označio konačno odvajanje i od Ki-Taeka i njegovih nadanja u svjetliju budućnost. Taj je kamen poput Ki-Taeka zatvoren, ali se kod njega ne može govoriti o nekoj volji za zatvorenosti i u tom su smislu oni različiti jer je Ki-Taek svojom voljom završio u zatvoru. Doduše, ta volja s vremenom sve više blijedi pa se, promatrajući iz ovog ugla, u početku sasvim suprotstavljeni subjekt i objekt postepeno približavaju jedan drugome. Također, kamen nema dušu i ne osjeća bol kao Ki-Taek jer samo za ono što se ponaša kao čovjek može se reći da ima bol. Ki-Taek svo vrijeme trpi strahovitu bol zbog smrti kćerke i neizvjesnosti u pogledu njegova ponovnog susreta sa svojim najmilijima pa se tako on iz tog razloga pretvara u kamen. Njemu sa svakim zatvaranjem očiju u zatvoru i samoći prijeti opasnost pretvoriti se u kamen i u tom bi slučaju kamen onda možda zaista i mogao osjećati bol. Postavlja se, naravno, i pitanje, treba li bol uopće imati nosioca u vidu Ki-Taeka i kamena. Na kraju filma prikazana je jedna fantazija, odnosno maštarija Ki-Wooa, gdje on zamišlja da je zaradio novac te stoga s majkom odlazi do bivše kuće Parkovih (sada Nijemaca) i kupuje kuću, što označava i izlazak iz zatvora njegova oca. Zanimljivo je to da se u ovom slučaju Ki-Taekova sloboda premješta sa zatvora na novac, čime se opet vraćamo na vječiti jaz između bogatih i siromašnih koji je opisan u filmovima *Parazit* i *Joker*. Bi li poruka na kraju mogla biti sljedeća: Novac kupuje sve, pa čak i slobodu, ili sloboda ipak nema cijenu? Jedna od posljednjih rečenica u filmu koju je izgovorio Ki-Woo glasi: »Fakultet, karijera, brak, sve je to odlično, ali ću prvo zaraditi novac.« Postavlja se pitanje označava li to isključivo njegovu namjeru da pomoću novca oslobodi iz zatvora svog oca ili novac i u njegovu slučaju, kao i kod mnogih drugih ljudi, u velikoj mjeri diktira njegov odnos prema životu i temeljnim vrijednostima. Odgovor na ovo pitanje krije se jednim dijelom u posljednjem kadru filma, kada Ki-Woo sjedi u svom suterenskom stanu, u siromašnom kvartu, zarobljen poput njegovog oca, ali ne zbog zločina, nego u nemaštini.

21

Kierkegaard smatra kako njegovo *ili-ili* ne znači na prvom mjestu izbor između dobra i zla te da je to izbor kojim se stavljamo ili ne stavljamo pod suprotnost dobra i zla: »Pitanje je u tome: pod kakvim se uglom hoće promatrati i živjeti cijeli svoj život. Tko se stavlja pod suprotnost dobra i zla, taj možda bira dobro, što se tek kasnije ispostavlja. Jer nije zlo

u estetskom, već u indiferenciji.« (Kierkegaard [Kierkegaard], 1990: 28)

22

Hobbes napominje da je riječ *sluga* izvedena od *servire*, služiti, ili *servare*, sačuvati (Hobbes, 2004: 141).

## 5. Zaključak

Klasno-ekonomski jaz između bogatih i siromašnih česta je tema u filmovima, koja u zavisnosti od žanra, ali i zastupljenosti i značaja koji joj se pridaje u odnosu na druge tematske cjeline filma, može poprimiti različita obilježja. Slike i kadrovi pružaju pogled na ovu tematiku iz jednog specifičnog ugla jer upotreba vizualnih sredstava gledaocima potpuno transparentno predočava različite aspekte tog kompleksnog sociološkog problema. Ukoliko je to glavni aspekt filma, kao što je slučaj u filmu *Parazit*, utoliko će ideje i poruke koje se žele postići kroz vizualizaciju konfrontacije među različitim kategorijama stanovništva biti snažnije.

Cilj je ovoga rada, među ostalim, bio da se teorijski pojasne izdvojeni segmenti spomenutog filma u kontekstu sociološko-ekonomske analize, odnosno da se dovedu u vezu sa stajalištima sociologa koji su se konkretno bavili ovim problemima. Drugi dio rada odnosi se na filozofske teze nekoliko velikih filozofa koje su poslužile kao čvrsto uporište za analizu gotovo bezizlazne situacije glavnih aktera analiziranih filmova. Filozofsko promišljanje o poziciji ovih aktera dodatno produbljuje slojevitu strukturu odnosa bogati – siromašni. S druge strane, jedan od ciljeva je bio i taj da se koliko-toliko, s obzirom na njihovu krajnju složenost, dovedu u vezu polazne točke tih filozofa s Arthurom u krupnim kadrovima, kao i s Ki-Taekom u završnim scenama. Tako se nastojalo, dovođenjem u vezu jednostavnih i kratkih segmenata filmova s isječcima složenih filozofskih sistema, istaknuti suprotstavljenost i različitost takvih načina predočavanja ideja, a time istovremeno i pokušati ih približiti.

## Literatura

- Bauman, Z. (2009). *Fluidni život*. Preveli: Božović, S.; Mrdak, N. Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Bodrijar, Ž. [Baudrillard, J.] (1994). *Prozirnost zla: ogled o krajnosnim fenomenima*. Preveo: Radović, M. Novi Sad: Svetovi.
- Burdije, P. [Bourdieu, P.] (2000). *Narcisovo ogledalo: rasprava o televizijskom novinarstvu*. Prevela: Injac-Malbaša, V. Beograd: Clio.
- Cirlot, J. E. (2001). *A Dictionary of Symbols*. Preveli Sage, J.; Forew. Read, H. London: Routledge.
- Fuko, M. [Foucault, M.] (2012). *Moć/znanje: odabrani spisi i razgovori, 1972–1977*. Prevela: Petronić, O. Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Hobbes, T. (2004). *Levijatan ili Građa, oblik i moć crkvene i građanske države*. Preveo: Mikulić, B. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Kjerkegor, S. [Kierkegaard, S.] (1990). *Brevijar*. Izbor: Šefer, P.; Benze, M.; Preveo: Najdenović, D. Beograd: Moderna.
- Lewis, O. (1968). *A Study of Slum Cultures: Backgrounds for La Vida*. New York: Random House.
- Mil, Dž. S. [Mill, J. S.] (1988). *O slobodi*. Prevele Kovačević, J. et al. Beograd: Filip Višnjić.
- Neš, K. [Nash, K.] (2006). *Savremena politička sociologija: globalizacija, politika i moć*. Prevela: Višacki, S. Beograd: JP Službeni glasnik.
- Rousseau, J.-J. (1978). *Rasprava o porijeklu i osnovama nejednakosti među ljudima. Društveni ugovor*. Preveo: Foretić, D. Zagreb: Školska knjiga.
- Sartre, Ž.-P. [Sartre, J.-P.] (1983). *Biće i ništavilo: ogled iz fenomenološke ontologije (II)*.

Preveo: Zurovac, M. Beograd: Nolit.

Sartre, J.-P. (1964). *Egzistencijalizam je humanizam*. Preveo: Sutlić, V. Sarajevo: Veselin Masleša.

Sekkat, K. (2018). *Is Corruption Curable?*. Cham: Palgrave Macmillan.

Сенeка, Л. А. [Seneka, L. A.] (1987). *Писма пријатељу* [*Pisma prijatelju*]. Preveo: Vilhar, A. Novi Sad: Matica srpska.

Šolte, J. A. [Scholte, J. A.] (2009). *Globalizacija: kritički uvod*. Preveo: Vujošević, Lj. Podgorica: CID.

Šopenhauer, A. [Schopenhauer, A.] (1990). *Svet kao volja i predstava*. Sv. 1, dio 2. Preveo: Zec, B. Beograd: Grafos.

Turner, Dž. H. [Turner, J. H.] (2009). *Sociologija*. Preveli: Bajović, T.; Pavlović, D. Novi Sad, Beograd: Mediterran Publishing.

Valter, F. [Walter, F.] (2012). *Katastrofe: jedna kulturna istorija od XVI do XXI veka*. Prevela: Bulić, T. V. Novi Sad: Akademska knjiga.

Goran Gavrić

**(In)Surmountable Gap between Rich and Poor,  
Will to Live and Freedom – Parasite and Joker**

**Abstract**

*The consequences of chasm between the rich and the poor vary, depending on whether or not it is suffered by an individual or a larger group of people. Although in the case of various social groups it encompasses a larger area of effect, especially if it amasses as a protest, the consequences can be worse for an individual because the individual feels it stronger. In this paper, considered is the notion of existence in two aspects, socio-economic and philosophical, following examples from the films Parasite (2019) and Joker (2019). The focus is placed on the problem of poverty.*

**Keywords**

wealth, poverty, will to live, existence, prison, freedom, *Parasite*, *Joker*