

# Šaman, uljez, parazit: subverzivne figure južno-korejskih identitetskih narativa (*Parazit* Bonga Joon-hoa i *Ulhva*, šamanka Kima Tong Nija)\*

Kada se negdje početkom druge polovice *Parazita* (2019) Bonga Joon-hoa u komornoj scenografiji iz podrumске polutame i plijesni pojavi neznanac u liku dugo skrivanog supruga Moon-gwang, bivše služavke u luksuznoj kući porodice Park, ovo Oscarima i Zlatnom palmom ovjenčano filmsko ostvarenje dobiva neočekivan, bitno drugačiji tijek. Do tada pretežno komična priča o infiltraciji siromašne, „šarlatanske obitelji“ Kim – kako je u filmu imenovana – u dom imućnih građana najednom prerasta u obuhvatniju i ozbiljniju priču o socijalnom jazu suvremene Južne Koreje. Za razliku od statusnog komfora i materijalne raskoši u kojima dane provode Parkovi, stan Kimovih nalazi se, naime, u neuglednom i smradnom suterenu predgrađa pa postaje jasno da je društvena pozicija nižih slojeva prostorno dosljedno oslikana tim donjim, podzemnim položajem iz kojega se izlazi teško ili nikako, osim izuzetno, kao u slučaju služavkinog muža.

Spomenuta epizoda otvara, međutim, barem još jedan narativni<sup>1</sup> i/ili semantički rukavac – onaj koji baca povratno svjetlo na sekvence i scene s početka filma, povezane s traumatskim sindromom Da-songa, nedoraslog sina Parkovih, navodno umjetnički nadarenog, ali isto tako i opterećenog neobjašnjivim sjećanjem na „duha“ kojeg je vidio u kući još dok je bio učenik prvog razreda osnovne škole. Pojava podrumskog uljeza u očima gledatelja retrospektivno razbija ovu naivnu djetinju iluziju, ironijski sjenčeći glasinu o duhu, koja dijelom pre-

lazi u komičnu zabludu, ali dijelom i u satirični žalac, uperen prema fami koju roditelji pletu oko Da-songovog „osobenjačkog“ svjedočenja, pretvorenog u povod za snobovske maštarije o artističkoj budućnosti, a time i mogućoj socijalnoj superiornosti obitelji.

No je li ta promjena tematsko-problemskog opsega jedini rezultat nesporazuma koji prati Da-songovu utvarnu viziju? Iscrpljuju li se, drugim riječima, ovakvim ishodom, ma koliko on bio racionalno motiviran, značenjski potencijali dječakovog prividanja u odnosu na cjelinu *Parazita*? Ne postoji li možda i neki narativno, odnosno semantički osjetan višak koji nadilazi samo komično-satirično razrješenje prikazane situacije?

„TI SI MONGDAL, DUH!“

Nagoviještena na samom početku, epizoda s prividanjem postavlja Da-songa u sam centar obiteljske brige, a jednim dijelom – ispostavlja se – i u središte filmske priče, jer se oko nje stvara presudni, dramatični zaplet *Parazita*, sa svim onim što kasnije vodi fatalnom završetku, u kojem dječak također ima važnu ulogu. Uostalom, Da-songovi prohtjevi u svakom smislu su povlašteni u obiteljskom životu.

Na prvi pogled, riječ je o tipičnom povlađivanju čudi najmlađeg člana, zabavljenog slikanjem i izviđaštvom, i to u egzotičnoj varijanti oponašanja vještine i manira autohtonih Amerikanaca. U tu svrhu, majka i otac pribavljaju mu skupe američke rekvizite u vidu luka, strijela i šatora, a on sam katkad provodi vrijeme u vlgvamu u dvorištu obiteljske kuće, općeći, u skladu s generacijskim navikama, naravno, s ostalima telefonom ili svjetlosnim signalima. I mada njegova starija, pomalo ljubomorna sestra Da-hye misli da je riječ o pretvaranju i lažiranju čudaštva, Da-songova djetinja zanimacija u završnici filma postat će na izvjestan način opća u momentu kad Parkovi na travnjaku kod kuće, poslije monsunskog potopa prethodne noći, naprave veliki rodendanski prijem, priređujući pri tome neku vrstu

\* Ovaj rad omogućen je istraživačkom potporom Ministarstva obrazovanja Republike Koreje i KSPS-a (AKS-2021-INC2230012). *This work was supported by the Seed Program for Korean Studies through the Ministry of Education of the Republic of Korea and the Korean Studies Promotion Service of the Academy of Korean Studies (AKS-2021-INC-2230012).*

<sup>1</sup> Pojam *narativa* (*narrative*) ovdje razumijemo u značenju svake narativno strukturirane komunikativne forme s događajno zaokruženim sklopom u osnovi, bez obzira na medij i/ili žanr u kojem se pojavljuje (umjetnička proza, film, drama, historiografija, opera, strip, video igra, autofikcija, reportaža itd.); onako, dakle, kako on figurira u suvremenim naratološkim teorijama (vidi npr. Chatman, 1978; Herman, 2007; Bal, 2017).

*homagea* sinovoj opsesiji. I sami navlačeći indijanske rekvizite na sebe, odrasli to čine uz obrazloženje da ta inscenacija i Da-songova slavljenička torta trebaju poslužiti „za oporavak od traume“. Tako cijeli događaj poprima neku vrstu gotovo ritualne forme i značenja.

Očekivani tijek ovoga privatnog, familijarnog ceremonijala potpuno će, međutim, izostati i pretvorit će se u katastrofu, budući da će staru traumu smijeniti nova, čiji će glavni akter – simptomatično – ponovo biti „duh“ iz podruma, ovaj put mnogo opipljiviji i opasniji, naoružan kuhinjskim nožem, frustriran bijedom i izopćenošću te željan osvete.

Takav završetak moguće je razumjeti u isti mah i doslovno i simbolično. Najprije, onako kako ga motivira sam nasilni akter, Moon-gwangin suprug, kada uz sarkastičnu, engleski formuliranu repliku: „Respect!“ – nasrće na Parkove kao oličenja socijalne neravnopravnosti i staleške hegemonije. S druge strane, postoji, međutim, i ono što na izvjestan način sugerira sama fantazmatska predstava o traumatski paralizirajućem duhu iz podruma i familijarnom ritualu za prevladavanje te traume.

Prvo razumijevanje vodi zaključku o eksploziji socijalnog bijesa kao neposrednoj posljedici izrazitog staleškog i imovinskog disbalansa u okruženju, koje filmska naracija sve vrijeme sugestivno dočarava. Drugo, nedoslovno razumijevanje upućuje, međutim, na ono što je prikriveno ispod spomenutog socijalnog gnjeva i što u igru razumijevanja uvodi alternativna, mada ne nužno i manje važna značenja. To što Da-song i njegovi roditelji vjeruju u pojavu duha koji cijeloj kući donosi tjeskobu, zaključno s inscenacijom familijarnog rituala za izlječenje i oslobađanje od traume, u kontekstu korejskoga duhovnog nasljeđa teško, naime, može biti shvaćeno drugačije od evokacije drevne animističke, u prvom redu šamanske tradicije i njenih najvažnijih vjerovanja.

Bez obzira na očividnu profanaciju tog nasljeđa, ovdje između ostalog i putem dječakove pop-kulturne opsesije običajima i folklorom autohtonih Amerikanaca, povezanog sa širim kontekstom suvremenih neošamanskih utjecaja (vidi npr. Place, 2008: 29–31), duga sjena drevnih animističkih vjerovanja u izbaviteljsku moć obredno-ritualnog općenja s duhovima u *Parazitu* je, čini se, i te kako primjetna.

Riječ je o djelovanju kojim je na svoj način obilježena i korejska kultura uopće, s brojnim refleksijama u umjetnosti, i posebno u književnosti, sve do našeg doba. Postoji, naime, cijela literarna struja pisaca prvih desetljeća 20. stoljeća „koji traže karakterističnu lepotu i kulturu Koreje na stari način, u tradicionalnim običajima i historiji zemlje“ (O'Rurk, 2012: 320), bivajući pri tome okrenuti izvornome, folklornome nasljeđu kao inspiraciji za bavljenje problemima modernog čovjeka i njegovog mjesta u svijetu. Najistaknutiji autori, kao što je primjerice

Kim Tong Ni,<sup>2</sup> svoj opus u potpunosti su zasnovali na ovom opredjeljenju, prenoseći ga duboko u drugu polovicu stoljeća.

Svojevremeno kandidat za Nobelovu nagradu, ovaj utjecajni pisac u književnost je i ušao pripovijetkom, čiji naslov je najčešće preveden kao „Portret šamana“ (Munyeodo, 1936), koja svojim zapletom najavljuje jedno od njegovih najznačajnijih ostvarenja, roman *Ulhva, šamanka* (1978), u kojem razvijeno tematizirano sučeljavanje arhaičnog i modernog senzibiliteta prerasta u ključni problem kulturnog samorazumijevanja korejske nacije u novim vremenima (vidi Fulton, 2003: 677–680; Kwön, 2003: 404). Na početku toga kratkog, ali važnog romana postoji situacija koja donekle podsjeća na prethodno tumačenu scenu iz *Parazita*. I tu, naime, postoji priviđanje utvare, također sa simboličnim reperkusijama, doduše u okviru seoskog miljea u koji su postavljeni akteri priče Kima Tong Nija.<sup>3</sup> Riječ je o Ulhvinom susretu sa sinom Jong Sul Surijem, koji je izbivao deset godina, videonom očima kćeri Volhi, koja je „odrasla okružena šamanističkim duhovima“<sup>4</sup>:

Bilo je to prvi put da je zaplakala kad je zagrlila nekoga pri čistoj svesti, kada nije bila *posednuta duhovima*. (...) *Nije li ova prilika u majčinom zagrljaju upravo mongdal, duh koji je maločas, dok je Volhi bila sama, lupao o drveni trem i tresao vrata? Šta se to, kog vruga, događa? Da li je mongdal već pojeo majku? Ali majka iz nekog razloga grli tog duha*. Moguće da je majka sišla s uma. (Kim Tong Ni, 2019: 26, istaknuo T. B.)

<sup>2</sup> Ovo je, naravno, transkripcija autorovog imena i prezimena, koje je u literaturi na engleskom jeziku moguće pronaći i u nešto drugačijim oblicima (Kim Tong-ni, Kim Dong-ni, Kim Dongni).

<sup>3</sup> Valja reći da je u korejskoj književnosti i danas vitalan ovakav tematski interes, u djelima poput Kim Đu Jongovog romana *Zvuk groma* (2017), primjerice, koji pripovijeda o aktualnim socijalnim odnosima u ruralnim okolnostima življenja, a pri tome, baš kao i ostvarenje Kima Tong Nija, u svom središtu ima žensku junakinju. Zanimljivo je zapaziti da je i tu retorički prisutna tradicijski povlašena figura duha. „Kako je živeti sa duhovima u kući koja se oseća na istrulelo drvo?“ – pita jedan od aktera glavnu junakinju Kil Njo, shrvanu obiteljskim nevoljama, „Želiš da se srušiš zajedno s gredama ove kuće? Je li zato sediš ovde kao posadena, s licem poput duha?“ (Kim, 2017: 37).

<sup>4</sup> Ovo „sužavanje“ narativne vizure u smislu postupka koji naratolozi nazivaju *fokalizacijom*, tj. izražajno funkcionalnim usmjeravanjem perceptivne i/ili spoznajne perspektive, odnosno „točke gledišta“ (*point of view*), na odabranog aktera/svijest, otvara teorijski i interpretativno produktivnu mogućnost uspojednog razumijevanja literarnog i filmskog medija (vidi npr. Branigan 1984; Gaudreault i Jost 2004), u kojem to sredstvo prvenstveno funkcioniра u obliku *vizualne fokalizacije* (vidi Verstraten, 2009: 96–125). Inače znatno učestalija u književnosti nego na filmu, fokalizacija je primjetna u *Ulhvi, šamanki* (npr. Jong Sulovo viđenje majčinog šamanskog performansa u poglavlju pod naslovom „Peritegi“). U *Parazitu* – simptomatično – ona funkcioniра uglavnom na skupnom nivou (npr. suterenski, donji rakurs Kimovih u odnosu na ulicu u nekoliko repetitivnih sekvenci koje prikazuju njihov životni prostor i, posljedično, socijalni položaj).

Iako Volhi zbog dugog odsustva u prvi trenutak ne prepoznaje u međuvremenu odraslog brata pa je zato njena smušenost dijelom objašnjiva, činjenica da joj se Jong Sul priviđa utvarom govori dovoljno sama za sebe. Posebno u svjetlu onoga što slijedi kad sin prizna majci da je promijenio konfesiju i postao protestant, što kod nje, u potpunosti posvećene šamanskim vjerovanjima predaka, izaziva konsternaciju i ljutnju. „Ti si mongdal, duh! (...) Mongdal se uvukao u mog sina Jong Sula. Ti si posednut“ (*ibid.* 31), uzviknut će Ulhva nepomirljivo i jetko nakon sinove neobazrive opaske o tome da su šamanske božanske sile ništa drugo do „idoli koje je čovek izmislio“.

Za razliku od „duha“ koji se Da-songu „ukazuje“ na vratima podruma, ovaj provincijski „mongdal“ pojavljuje se na vratima Ulhvine seoske kuće. Ali i jedan i drugi djeluju kao jednako uznemirujući uljezi, na svoj način sablasni stranci u fizičkom i mentalnom prostoru, u koji stupaju noseći sa sobom zazor i tako dovodeći u pitanje sve ono što domaći do tog momenta znaju, ili misle da znaju, o sebi i svom zaštićenom životnom okruženju. Zbog toga su obojica zapravo svojevrstne lakmus-prikaze, subverzivne figure identitetskog (samo)propitivanja u svijetu koji je prije njihova dolaska egzistirao kao barem naizgled homogen i neproblematičan.

## GREŠNICI I PRECI

Objavljen potkraj sedamdesetih godina 20. stoljeća, roman Kima Tong Nija pripovijeda o događajima smještenima u vrijeme nedugo nakon japanske okupacije, okončane krajem Drugog svjetskog rata, dok Bongov film dočarava aktualne prilike našeg vremena, obilježene novim životnim standardima, znanjima i tehnologijama. Pa ipak, kroz oba ova egzemplarna ostvarenja novije korejske umjetnosti provlače se sablasti prošlosti, neotklo-njive čak i onda kad se samo pričinjavaju i priviđaju. Tada zapravo možda još i više, jer kao takve, imaginirane i imaginarne, one zapravo na svoj način govore o onima kojima se javljaju i okolnostima koje su ih učinile mogućima.

Povijest Ulhve i njene obitelji na primjeren način pokazuje zašto tako mora biti. Kad se Jong Sul šamanki i njenoj kćeri ukaže kao mongdal, duh, to je očita posljedica njegove zbujujuće stranosti, uviđanja da dolazi kao nepoznat, a ipak raspoznatljiv, u onom vidu koji umišljaj preuzima iz predaje da bi detektirala taj doživljaj *domaćeg uljeza*, onoga koji je nekad bio s nama i dijelio naš svijet, a potom prešao na drugu stranu, u nepoznato, postavši neraspznatljivo i uznemirujuće drugačiji. Ovo je u romanu čak i činjenično točno, budući da je Suri prije punog desetljeća otišao u budistički hram, da bi se vratio preobraćen u protestanta, nekoga tko je, dakle, poslan da bude uveden u vjerovanje preda-

ka, ali je na nepoznat način prihvatio vjeru dalekih, stranih ljudi sa Zapada. Pa kad majka i poslije predstavljanja ustrajava na tome da je on „duh“, ona samo poseže za simboličkim rezervoarom drevnih šamanskih koncepata koji su joj dostupni i poznati kako bi označila spomenuto iskustvo ambivalentno zazorne stranosti i ne-realnosti u domaćem, privatnom prostoru.

Kulturna paradigmatičnost ove kolizije domaćeg i stranog, drevnog i modernog u romanu Kima Tong Nija podržana je životnom pričom Jong Sulo-voga starijeg istomišljenika i duhovnog mentora, pastora Pak Kon Sika. Poput Surija, i on je, nedugo poslije japanske okupacije, napustio roditeljski dom, ali i konfucijanski hram kojem je pripadao, otišavši u grad i tražeći posao „da spasi zemlju“. Tim opredjeljenjem Sik u stvari oponira shvaćanjima naraštaja svog oca, koji, uvjeren da se domovina čuva ustrajavanjem u vjerovanjima predaka, pita sina: „Misliš da si jedini koji je izgubio zemlju? Misliš da će se zemlja povratiti ako je taj tvoj jedan život uništen? Zašto misliš da tvoj život pripada samo tebi?“ (Kim Tong Ni, 2019: 76).

Posljednje pitanje ujedno je i najznačajnije, jer upućuje na generacijski jaz između roditeljskog povjerenja u očuvanje postojećeg poretka okrenuto bivanju i pouzdanja u osobnu poduzetnost kao biljega mladih naraštaja. „Bez kuće i porodice nema ni zemlje“ (*ibid.* 79), sažima otac svoje tradicionalističko uvjerenje i poentira bezrezervnom afirmacijom ancestorijalnog principa: „Ako je zemlja nestala, nisu i preci, zar ne? Čak i ako je zemlja skroz propala, preci se ne mogu zanemariti. Pre ću umreti nego da budem grešnik pred precima“ (*ibid.* 81).

Tako se izbor životnog stila i konfesije pojavljuje kao identitetsko pitanje zajednice. Ostavljajući obiteljsko gnijezdo i vjerovanja predaka (budizam, konfucijanstvo) Jong Sul i Pak Kon Sik zapravo mijenjaju kulturnu paradigmu, okrećući se budućnosti, zapadnim konfesionalnim utjecajima (protestantizam) i njima primjerenom sustavu vrijednosti. Obojica, stoga, jednako predstavljaju subverzivnu figuru *domaćeg uljeza* kao oličenje neumitnog raskola modernoga južnokorejskog društva pa je Ulhvina nevjerica u Surijevo preobraćenje izraz patnje zbog te nepovratne promjene, baš kao što fikcija duha umjesto sina svjedoči o kulturnoj opstojnosti arhaičnih oblika svijesti, sposobnih da „prežive“ i tamo gdje se to ne bi očekivalo.

Suprotstavljena nepostojanoj, preobražavajućoj „sablasti“ *domaćeg uljeza*, starinski raspoznatljiva figura *šamana*, s druge strane, ovdje postaje neka vrsta identitetskog etalona, otjelovljenje vrijednosti koje zastupa i brani svojim djelovanjem, dajući primjer onoga što bi valjalo upravljati kolektivnim životom. Čini se da to nije tek puka beletristička fikcija. Usprkos uvriježenom mišljenju o društvenoj izdvojenosti, novija arheološka istraživanja i iz njih potekla saznanja pokazuju, naime, da „šamanska

izvedba i znanje u jednostavnim društvima mogu služiti kao liderske strategije“ (Miledge Nelson, 2016: 84), odnosno da su šamanski afirmirani animizam i obožavanje predaka podržani odgovarajućim socijalnim procedurama i političkim djelovanjima, čak omogućili da „takva vjerovanja i prakse omoguće put vodstvu većih zajednica“ (*ibid.* 85), zato što je, etiološki i povijesno gledano, „srodstvo nesumnjivo važno u obožavanju predaka kao jednog od temelja (...) države“ (*ibid.* 87).

Po mnogočemu korespondentna saznanjima da je „današnji šamanizam u istočnoj Aziji pretežno ženski“, uz opasku da „u Južnoj Koreji šamanizam egzistira usporedno s kršćanskim, budističkim i konfucijanskim tendencijama“ (*ibid.* 229), Ulhva iz romana Kima Tong Nija pojavljuje se tako kao tipska figura *šamana* u lokalnom okruženju, obratno subverzivna od figure *domaćeg uljeza*, oličene u Jong Sulu i Kon Siku. Za razliku od tih zazornih domaćih „duhova“, okrenutih individualnoj inicijativi kao mogućem jamstvu budućnosti zajednice, ona djeluje kao čuvarica starih kolektivnih shvaćanja, neformalna ali moćna instanca koja u okviru socijalnog prostora konzervira vrijednosti prošlih vremena kao identitetski zalag zajedničkog postojanja.

Cijeli jedan odjeljak u romanu posvećen je, tako, Ulhvino javnom izvođenju *ogu guta*, šamanskog rituala s obilježjima molitve za oslobođenje od duha pokojnika koji, vjeruje se, domaćinu donosi bolest. Ova furiozno oblikovana epizoda svjedočanstvo je snažnog šamanskog upliva u lokalnu zajednicu, budući da „gledaoci su počeli da se okupljaju od rane večeri i da ispunjavaju široko dvorište“ (Kim Tong Ni, 2019: 103), a Jong Sulu, protestantski skeptičnom prema animističkim predstavama, čini se pri tome da „masa okupljenih ljudi svojim emocijama i pokretima lako mogu da počiste čak i nekoga sa tako jakom verom kao što je njegova“ (*ibid.* 107). Prelazeći na vrhuncu u performans s elementima teatra, u kojem šamanka gledalištu stihovima dočarava dramatičnu, ali na momente i humornu mitsku pripovijest o legendarnoj princezi Peri, Ulhvino obraćanje dobiva snažan socijalni a možda čak i politički naboj isticanjem želje drevne junakinje „[d]a dâ mnogo hrane gladnima / Da dâ mnogo odeće golima / Da dâ mnogo novca siromašnim prolaznicima / (...) Za napućene duše ovog sveta“ (*ibid.* 117–118).

Naposljetku praćen opaskama prisutnih: „Ulhva će se obogatiti“, ovaj romaneskno insceniran šamanski spektakl obznanjuje, s druge strane, i pragmatične, lukrativne posljedice simbioze vjere i populizma kao uzgrednog ali jasnog biljega nadiranja novih, modernih vremena i njihovih običaja. Iako sama Ulhva „nije mnogo marila za materijalne stvari“ (*ibid.* 54), njeno djelovanje u pravilu rezultira izdašnošću primatelja usluga, što u izvjesnom smislu proturječi izvornim, socijalno empatijskim i egalitarnističkim pobudama vjerovanja na kojima počiva. Tako se u okrilju samoga ritualnog čina pomalja

sukob između mišljenja i djelovanja, ideja i njihove realizacije.

Riječ je o proturječnosti koja se u romanu Kima Tong Nija pojavljuje kao posljedica susreta starih, nepragmatičnih, i novih, pragmatičnih društvenih praksi, pri čemu se – mimo samog pitanja historijske geneze – prve (šamanizam) uglavnom percipiraju kao autohtone, a druge (protestantizam) kao importirane, što u takvoj konstelaciji, suvremenom terminologijom rečeno, implicira problem kulturnog (samo)razumijevanja. Nema sumnje da nešto kompleksniji uvid također podrazumijeva imanentno prisutan odnos i prema tzv. azijskim vrijednostima i njihovom intelektualno-duhovnom nasljeđu (budizam, konfucijanstvo) kao prijelaznoj zoni ili mostu između ovih dvaju polova (vidi npr. Min, 2016).<sup>5</sup>

Ako bi Ulhvino inzistiranje na domu kao jezgri kolektiviteta dobrim dijelom moglo biti posljedica konfucijanskog utjecaja na šamansko shvaćanje zajedništva, koje je moguće proširiti na „svaku grupu ljudi koji dijele isti ideal i koji među sobom stvaraju odnose nalik na one u velikoj obitelji“ (Xinzong, 2000: 27), onda Jong Sulova i Pakova afirmacija pragmatičnosti i poslovne poduzetnosti u svrhu postizanja osobnog i općeg dobra – jer patriotska „želja da spasiš zemlju vrjednija je od poštovanja roditelja ili privrženosti precima“ (Kim Tong Ni 2019: 82) – nesumnjivo predstavlja plod protestantskog utjecaja. Gotovo uzgred navedena, opaska o tome da je nadzornik protestantskog hrama u kojem služi Pak Kon Sik u svoje vrijeme bio „štićenik američkog misionara“ (*ibid.* 70) upućuje, pri tome, na rastuće prisustvo američkog shvaćanja života kao onoga koji će u desetljećima poslije japanske okupacije i Korejskog rata u Južnoj Koreji postati prevladavajući zapadni utjecaj.

*Ulhva, šamanka* predstavlja, stoga, jedno od onih književnih djela koji putem sučeljavanja domaćih i inozemnih utjecaja, odnosno utjecaja koji su doživljeni kao takvi, tematiziraju identitetski formativnu koliziju vrijednosti. Poput nerazumijevanja između pastora Paka i njegovog oca, i neslaganje između Surija i majke izraz je sukoba generacijskih uvjerenja o načelima koja upravljaju životom dostojnim južnokorejskog čovjeka.

Bila otvorena ili prikrivena, i pri tome uvjetovana povijesnim okolnostima i utjecajima, ova koli-

<sup>5</sup> Interesantnu mogućnost pruža, primjerice, razumijevanje interferencije između protestantizma/kršćanstva i (neo)konfucijanstva u azijskim, odnosno korejskim intelektualnim i društvenim praksama (vidi Namsoon 2016). O složenosti ovakvih odnosa u romanu o šamanki Ulhvi i njenim potomcima svjedoči jedan epizodni lik kad pita: „Zar (...) nismo konfučijanisti? To je porodična tradicija koja postoji već generacijama, i to je tradicija koju treba da pratimo. Ne mislim da su dobri ni budizam ni hrišćanstvo. Ali, ako je reč o iskorenjivanju praznovjerja, onda je tu hrišćanstvo bolje. Jer, kako sam čuo, hrišćanstvo ne priznaje brojna božanstva, za razliku od budizma“ (Kim Tong Ni 2019: 95).

zija tradicionalističko-konzervativnih i progresivno-liberalnih shvaćanja predstavlja konstantu novije korejske kulturne povijesti. I to usprkos činjenici da su neki od tih utjecaja zapravo imali kompleksne efekte, poput (neo)konfucijanskog, čija apologija domicilnih vrijednosti zapravo ne proturječi kršćanskom učenju, ili protestantskog, koji ima i fundamentalističku struju, ne baš kompatibilnu s kapitalistički poduzetnim duhom novog internacionalizma (vidi npr. Park 2003; Fanfani 2003). U romanu Kima Tong Nija i filmu Bonga Joon-hoa težište je, međutim, upravo na koliziji kao momentu koji u modernoj epohi definira (samo)razumijevanje identiteta zajednice i njenih po jedinaca.

## „KAMEN UČENJAKA“ I „VATRENI DUH“ SA ZAPADA

Romaneski narativ Kima Tong Nija nepomirljivi sukob starog i novog tematizira eksplicitno, sučeljavajući *šamana* (Ulhva) i „utvaru“ *domaćeg uljeza* (Jong Sul, Pak Kon Sik) kao istaknute figure turbulentnog prijelaznog doba s početka druge polovice 20. stoljeća. Obje su na svoj način subverzivne u odnosu na tradicijske predodžbe o identitetu korejske nacije (Han Minjok), tj. o „dugom i kontinuiranom postojanju jedinstvene zemlje“, što je bilo „osnova modernoga korejskog nacionalizma koji se razvijao kao odgovor na strani imperijalizam i okupaciju tijekom kasnog 19. i 20. stoljeća“ (Haksoon, 200: 38), da bi poslije svjetskog i korejskog rata morao biti podvrgnut ozbiljnom političkom i kulturnom preispitivanju. Pojavljujući se kao akteri obiteljskog raskola, spomenute figure zapravo podrivaju ideju politički željene identitetske homogenosti u poslijeratnim i postimperijalnim vremenima.

U Bongovom filmu, u cjelini okrenutom suvremenim običajima i životnim navikama, spomenuta kolizija najviše je implicitna, budući da je prisustvo tradicionalnog i arhaičnog tu zapravo sublimno, a to znači jedva primjetno i svedeno na simbolične i uz to ambivalentne predodžbe, poput „duha“ iz podruma koji se kasnije preobražava u fizički itekako djelatnog, invazivnog i destruktivnog aktera. Sedamdeset godina nakon japanske okupacije korejsku stvarnost, uzorno predstavljenu kroz isprepletene živote dviju obitelji s vrha i dna društva, potpuno premežuje invazivni utjecaj zapadnjačke, u prvom redu američke kulture.

Počevši od uvodnih scena, u kojima Kimovi pokazuju krajnju ovisnost o svijetu mobilne informatičke tehnologije i njenih mogućnosti, preko neke vrste parodije „obiteljskog biznisa“ izrade ambalažnih kutija za lokalni pizza-servis i odlaska obiteljskog prijatelja Mina na studij u inozemstvo, pa do prisvajanja amerikaniziranih imena (Ki-wo kao „Kevin“, Ki-jung kao „Jessica“) kao sredstava

lakšeg prodora u kuću Parkovih, skorojevički obilježenih podržavanjem zapadnjačkih manira i anglo-lingvističkih stereotipa – *Parazit* se publici predstavlja kao filmski narativ koji katkad do karikature dovodi ovu opsesiju stranim svijetom i zaborav izvornih domaćih vrijednosti i gledanja na stvari.

Na izvjestan način, to bi moglo biti shvaćeno kao artistski izraz Bongovoga trajnog, od prvih filmova prisutnog zanimanja za „ljude koji žive nedefinirane, nezadovoljavajuće živote“, pri čemu je fokus interesa u pravilu na „generacijskim razlikama, različitim načinima mišljenja, obrazovnim nivoima i, gledano sa socijalne točke gledišta, (...) potpuno kontrastiranim karakterima u okviru istog slučaja“ (Jung, 2008: 80–81). U ovom, najcjeljenijem Bongovom ostvarenju takvo opredjeljenje dovodi do slike svijeta u kojoj se „ljudski odnosi zasnovani na koegzistenciji ili simbiozi ne mogu održati i jedna grupa je pogurana u parazitski odnos prema drugoj“, pri čemu „oni nisu paraziti od početka. Oni su naši susjedi, prijatelji i kolege koji su naprosto bili izgurani na rub litice“ (*Parasite press kit* 2019: 6). Krajnji rezultat ostvarenja ovog koncepta više je nego sugestivan.

Kao slika običnih ljudi koji padaju u neizbježan metež ovaj film je komedija bez klauna, tragedija bez zločinaca, koja vodi nasilnom zapletu i naglom sunovratu ispod zvijezda. Svi ste pozvani na ovu neprekidnu i divlju tragikomediju. (*Ibid.*)

– poručio je sažeto ali precizno redatelj u izjavi povodom premijere filma u Cannesu.

Uz neotklonjive socijalne razloge, implicitni ali također sveprisutni generator toga tragikomičnog ishoda – vokabularom junaka Kima Tong Nija – mogao bi biti označen kao „grešnički“ odnos prema nasljeđu predaka, otklon od onoga što se, s manje ili više razloga, doživljava kao vernakularna autentičnost, tako naglašena u korejskoj kulturnoj tradiciji. Zatamljena i potisnuta nebrojenim i zasjenjujućim manifestacijama zapadnjačkih utjecaja, ta se tradicija u *Parazitu* pojavljuje tek u obrisima, i tada kao distorziran, iskrivljen i stoga začudno djelujući refleks.

Možda najbolji primjer predstavlja „kamen učenjaka“, komad stijene koje Ki-woov prijatelj Min na početku filma donosi u neugledni stan Kimovih kao ekskluzivan dar svoga djeda, dajući mu na taj način značenje autentično domaćeg arheološkog predmeta kao svojevrsnoga „monolita“ predaka, simbolično upućenoga današnjim, identitetski konfuznim potomcima poput opomene.

U završnici filma upravo Ki-wo ga u torbi nosi na Da-songovu rođendansku zabavu („Stalno prijanja uz mene... stalno me prati“, kazat će on, gotovo starinski opsjednuto), smjerajući da njime – opet simbolično – upokoji nesmirenog „duha“ iz podruma Parkovih, budući da su Moon-gwang i njen dugim bivanjem u tami podzemlja izbezumljen

suprug prethodne noći zaprijetili Kimovima da će razotkriti cijelu njihovu prevaru i tako ih trajno udaljiti od sanjanoga boljeg života. Kao i mnogošto drugo u ovom tragikomičnom narativu o degradaciji ljudskog pamćenja i socijalne samosvijesti, i to će se, međutim, u rukama ovovremenih „grešnika“ iz mogućeg muzejskog eksponata pretvoriti u oruđe sunovrata.

Umjesto Moon-gwanginog supruga, kamenom će, naime, biti skoro usmrćen sam Ki-wo, i to upravo od strane podrumskog „duha“, koji će potom zaslijepljen bijesom kuhinjskim nožem ubiti Ki-junga i samog domaćina Ki-taeka. Ovaj krvavi rasplet praćen je, međutim, parodijskim djelovanjem, budući da je voljom majke, kako je već rečeno, zabava pretvorena u pseudo-ritualnu pozornicu s kombinacijom maski autohtonih Amerikanaca i „egzorcističke“ igre u kojoj se Ki-jung/Jessica preobražava u „princezu od torte“, a Da-song u njenog spasioca od zlih američkih domorodaca, dostižući na taj način „oporavak od traume“ s podrumskom utvarom.

Nimalo slučajno, reklo bi se, ovakva inscenacija asocira na šamanski gut-ritual oslobađanja od lošeg djelovanja duhova, ovaj put, međutim, invertiran do kulturoloških dimenzija i do kobnog svršetka. Praktički sve u spomenutoj konstelaciji može, zapravo, biti shvaćeno kao svojevrсна inverzija vernakularnih običaja – počevši od zloćudnog preobražaja „kame-na učenjaka“, preko animističkih predaja i obreda, pa sve do lajtmotivskog fenomena predačkih utvara. Baš kao i sve što pripada trivijalnoj svakodnevnici, i ove simboličke evokacije starih shvaćanja u potpunosti su podređene laički profanom, pragmatično-lukrativnom duhu vremena i time degradirane u odnosu na prvobitni smisao. „Kažu da duh u kući donosi bogatstvo“, bit će, tako, rečeno u filmu, u nekoj vrsti karakteristične simplifikacije izvornih vjerovanja, jednako kao što će, slaveći pravom malom gozбом uspješnu infiltraciju u bogataški dom, s ironičnim podsmijehom Kimovi znati uzviknuti: „Izmolimo molitvu zahvalnosti za velikoga g. Parka!“

Režiser i ujedno autor filmske priče Bong Joon-ho u potpunosti je bio svjestan ove dvosmislene igre simboličnog i doslovnog, nevidljivog i vidljivog, privida i realnosti, podvlačeći upravo njen značaj za razumijevanje cjelokupne konstelacije. „U današnjem kapitalističkom društvu postoje vrste i kaste koje su nevidljive okom“, veli on, aludirajući na prisustvo podjela, ali i arhaičnih shvaćanja pod ruhom modernih relacija: „Čuvamo ih prerusene, van vidokruga, i praznovjerno gledamo na klasnu hijerarhiju kao relikv prošliosti, ali stvarnost je da postoje klasne linije koje nije moguće prijeći. Mislim da ovaj film pokazuje neizbježan slom koji se pojavljuje onda kad se dvije klase očešu jedna o drugu u današnjem društvu rastuće polarizacije“ (*Parasite press kit*, 2019: 9).

Poanta Bonga Joon-hoa o praznovjerju koje probija ispod deklarativnog racionalizma današnjice objelodanjuje možda i najvažniju semantičku reperkusiju *Parazita*: makar bili desupstancijalizirani do parodije i karikature, duhovi i shvaćanja prošlosti i dalje su prisutni u suvremenom svijetu, zahvaljujući uvijek novim i drugačijim iluzijama i samoobmanama kojima ih tjeramo od sebe. A takvo gledište gotovo neizbježno evocira dobro poznata shvaćanja o epohalno obilježavajućem odnosu atavizma i progresivnosti.

„Oslobođenje svijeta od začaranosti jest iskorjenjenje animizma“, kritički precizno podsjećaju Max Horkheimer i Theodor Adorno u čuvenoj *Dijalektici prosvjetiteljstva* (Horkheimer i Adorno, 1989: 19), u isti mah umjesno upozoravajući na temeljnu kontradikciju magistralnoga civilizacijskog projekta Novog vijeka o emancipaciji od primitivnih oblika svijesti. Sigurno da oslobađa zavisnosti o prirodi, odnosno pasatističkim i mitskim vjerovanjima, prosvjetiteljstvo se, naime, „svakim korakom sapliće dublje u mitologiju. Od mitova dobija sav materijal za njihovo uništenje, ali prosuđujući i uništavajući pada pod čaroliju mita“ (*ibid.* 25), što se u praksi manifestira na brojne načine, a sažeto rečeno upućuje na spoznaju: „Animizam je stvarima dodijelio dušu, industrijalizam postvaruje duše“ (*ibid.* 40).

Upravo to, reklo bi se, u južnokorejskom kulturnom refleksu prepoznajemo i u filmu Bonga Joon-hoa o naravima poznog, postindustrijskog kapitalizma i njegovog invazivnog pustošenja duša putem vjerovanja u iskupiteljsku moć blagostanja. „Postvarene“ do identifikacije s materijalno-hedonističkim potrebama i prohtjevima i pri tome na različite načine, po tumačenju samog autora (vidi Ankers, 2020), bitno ovisne o drugima u njihovom zadovoljenju, filmski dočarane duše članova i jedne i druge društveno paradigmatične obitelji šarlatanski i snobovski nastrojenih junaka, zapravo mogu dorasti tek do statusa egzistencijalnih i društvenih parazita.

Metaforično navedena u naslovu filma, ta figura *društvenog parazita* je, kao i prethodne dvije, kontradiktorna i ujedno subverzivna. Nesumnjivo generirana djelovanjem socijalnih mehanizama suvremenog kapitalizma, zbog naročitog stjecaja okolnosti ona u znatnoj mjeri može biti shvaćena kao posljedica zapadnjačkog utjecaja, u lokalnom kontekstu najviše realiziranog djelovanjem protestantske kulture u širokom i disperzivnom značenju riječi. Pri tome se proturječno djelovanje pojavljuje u domeni zapažanja da je protestantska etika, mnogo puta dovođena u vezu s razvojem kapitalizma, u svojoj povijesnoj ekspanziji u pravilu vodila ka rušenju religijskih, ali i ekonomskih prepreka, primoravajući tako Državu da se suoči s problemom slobode svijesti u širem smislu (vidi Fanfani, 2003:142). Film Bonga Joon-hoa pokazuje, međutim, da aktualne posljedice toga povijesno

emancipatorskog djelovanja umjesto poticaja individualne inicijative i socijalnog progressa mogu voditi, a često zaista i vode, obratnom, parazitsko-hedonističkom i konzumentskom odnosu prema životu.

Kako instruktivno zapažaju Horkheimer i Adorno, naličje prosvjetiteljski emancipacijskih tendencija modernog doba u pravilu se ukazuje u obliku mitske, dakle antiemancipacijske, u mnogome regresivne svijesti. Sveprisutna figura *društvenog parazita* u Bongovom proslavljenom ostvarenju svoj kulturno-subverzivni potencijal realizira upravo višestrukim, u neku ruku tipskim uprizorenjem ove civilizacijsko-historijske kontradikcije globalnih razmjera u svjetlu prepoznatljivo korejskih znamenja.

Degradirani do pukih konzumenata zapadnjačke mas-kulture ili pak do utvarnih priviđenja primordijalne prošlosti u liku pauperiziranih i prezrenih ljudi s dna socijalne ljestvice, u svakom slučaju uhvaćeni u trajni staleški konflikt bez razrješenja, ovovremeni nemarni baštinici šamansko-budističko-konfucijanske tradicije silom svojih brojnih manifestacija u *Parazitu* zapravo podrivaju iluziju o postojanju održivo autentičnoga nacionalnog identiteta s obilježjima kompaktnosti i neantagonističnosti.<sup>6</sup>

Možda i prijelomni moment na putu prema takvom stanju predstavlja konfrontacija domaćeg i stranog, u ovdje tumačenim narativima egzemplarno interiorizirana na familijarne relacije, s tim što je u romanu Kima Tong Nija datirana u neposredno postokupacijski interval. „[G]ubim svog sina, svog najdražeg sina zbog tog *duha Isusa*...“ (Kim Tong Ni, 2019: 141, istaknuo T. B.), simptomatično i deprimirano zaključuje majka šamanka kad shvati da Jong Sul neće odustati od svoje nove, protestantske vjeroispovijesti, koja njoj predstavlja ponovnu kapitulaciju pred tuđincima.

U preposljednjem poglavlju, pod karakterističnim naslovom „Biblija i nož“, Ulhva zato, poslije oštrog verbalnog sukoba sa sinom, u svojoj kuhinji uz šamanski rekvizitarij upriličuje molitvu za njega.

<sup>6</sup> Primjenom suvremenih teorijskih koncepata, poput fu-koovski inspirirane nekropolitike (*necropolitics*) Achillea Mbembea, recimo, koja polazi od pretpostavke o (zlo)upotrebi političke moći za diktat neslobodnog života i tzv. socijalne smrti dolazi se do ponešto drugačijeg tumačenja filma, što sugerira da nekropolitički orijentirane nacionalne države nejednakom distribucijom moći i bogatstva, odnosno stvaranjem fikcionalnih neprijatelja, (re)konstituiraju socijalne zajednice zasnovane na zamišljenim granicama između njih (vidi Sang-Keuon, 2021). Problem ovakvog razumijevanja, barem u slučaju *Parazita*, predstavlja pretpostavka postojanja smišljene strategije nosilaca vlasti za uspostavljanje imaginarnih klasnih limita kao svojevrzne negativne stratifikacije. Interpretacija samog režisera, već izložena u ovom radu, počiva, s druge strane, na pretpostavci da linije razgraničenja jesu nevidljive, ali da su zapravo realne, nepreko-račive, u temelju kolektivno dezintegrirajuće i pri tome presudnim dijelom inducirane širim socijalnim kretanjima i uvjerenjima onih koji tpe njihove posljedice.

„Moj Jong Sul, / Boginja Samsin motri na njega, / Sedam zvezda mu pomaže, / Preci ga čuvaju. / Gubi se Isuse!“ – poručuje tom prilikom ona, praćena sinovim očima iz prikrajka, da bi potom otkrila i metu svog egzorcizma: „Nož u jednoj ruci, / Vatra u drugoj, / Teram duha crvenog / Teram ga daleko, daleko / *Beži duše vatreni, / Ti koji si gladovao u dalekoj zemlji na Zapadu, / Mongdal duše, Koji ometaš tuđi put, / Zavodiš naše drage na pogrešan put*“ (*ibid.* 144–145, istaknuo T. B.). Simbolično transparentno, šamanka ovdje imenuje istinsku opasnost za sve, ne samo za njenog sina, stavljajući „vatreng duha“ sa Zapada u samo središte svog obreda istjerivanja duhova.

Zahvaljujući simboličnom širenju semantičkog opsega u Ulhvinom obraćanju, i ovaj familijarni egzorcizam postaje imanentno političan, prerastajući iz osobnog obraćuna u gestu protivljenja inozemnom vjerskom, kulturnom i uopće civilizacijskom utjecaju na domaći životni svijet. Lako je, međutim, zapaziti izrazitu ambivalentnost te geste: magijska po definiciji, ona ne može a da ne bude dihotomična i antagonistička na sasvim iracionalan i konfliktan način, budući da počiva na nivelirajućoj identifikaciji ovostrano drugačijeg (zapadnjački „duh“) i onostrano zazornog ili horibilnog (duh umrloga/neljuskoga), s posljedicom u obliku svojevrzne demonizacije neposrednoga životnog okruženja u kojem se pronalaze i/ili imaginiraju prijeteci tragovi neprihvatljivoga.

Čak i onda, odnosno možda baš onda, moglo bi se reći, kad se to neprihvatljivo pojavljuje u liku domaćeg i ovdašnjeg, posebno nelagodnoga zbog nagovještaja prijeteeće bliskosti onoga što se doživljava kao ugrožavajuće po vlastito bivstvo. Destruktivne reperkusije ove iracionalno nekritične politizacije otkrivaju se u epilogu romana Kima Tong Nija, onda kad Ulhva, potaknuta Jong Sulovim pokušajem da sestru Volhi iz šamanizma prevede u kršćanstvo, nožem nasrće na sina i usmrćuje ga, uvjeren da time i njega samoga brani od razornog utjecaja tuđinskih shvaćanja u obliku pustošno tuđinskog „crvenog duha“.

Teško je pri tome ne primijetiti sličnost sa završetkom Bongovog desetljećima mlađeg filma, koji također završava umorstvom nožem u familijarnom prostoru. U isti mah, nije lako ne primijetiti i evidentne razlike u genezi i mogućem značenju ovih dvaju svršetaka. U potpunosti okrenuta šamanskim shvaćanjima, Ulhva vjeruje da ubija duha u tijelu svog sina iz religioznih razloga, dok Moon-gwangin suprug, kojeg drugi vide kao duha, *uljeza*, ujedno i sam *socijalni parazit*, u naletu socijalnog revolta i bijesa ubija druge društvene parazite, nesposobne za proizvodnju bilo kakve istinske vrijednosti, bez obzira na socijalni status i položaj.

Kako se, međutim, naposljetku može razumjeti, oba prekoračenja normalnog i dozvoljenog u krajnjoj liniji mogu zapravo biti shvaćena kao izrazi

političke frustracije, posljedice neizdrživog osjećaja ugroženosti onoga što se doživljava kao bitno za vlastiti identitet. I u jednom i u drugom slučaju, također, transgresija je paradoksalni rezultat opsesije koja vodi u destrukciju i zločin, ne u zaštitu onoga čime je motivirana, s tim što Ulhvin čin vodi ka tragičnom ishodu obiteljskogagona, a gesta služavkinog muža ka tragikomičnom razrješenju socijalnih frustracija u pomalo grotesknoj inscenaciji obiteljske zabave i njenih kulturološki transparentnih simptoma.

Kontekstualno gledano, riječ je o negativnom kretanju svoje vrste: od *šamana*, preko *uljeza*, pa do *parazita* kao paradigmatskih figura, transgresija se odigrava unatrag, postajući simbolična regresija južnokorejskog identitetskog samorazumijevanja suvremenog doba. Odreda opsjednuti duhovima prošlosti i sadašnjosti, problematični junaci ovih narativa svjedoče o promjeni težišta, ali ne i raspleta identitetske drame s kojom se korejski čovjek suočava tijekom novije povijesti, opterećene kontroverzama eksternih i internih sukoba, okupacija, civilizacijskih promjena, utjecaja i sučeljavanja neslučenih razmjera.

Usprkos epohalnom rastu povjerenja u razum, znanost i logiku, akteri ovih narativa su, drukčije rečeno, i dalje u vlasti arhaičnih iracionalnih poticaja i utvara koje pokreću njihovo djelovanje, tonući u konfliktnost sve neizbježnije zbog sve slabijeg prisustva samokontrole i samosvijesti. U vrijeme nakon okupacije, pučki generirana figura *šamana* djelovala je sa željom da po svaku cijenu obrani obiteljske i vernakularne vrijednosti od stranih i, posebno, „domaćih uljeza“ kao najveće prijetnje. U međuvremenu, nekadašnji *uljezi* odnijeli su prevlast, potiskujući animističko pamćenje i postupno preraštajući u socijalno ekspanzivnu figuru *parazita*, raširenog i na niže i na više društvene slojeve.

Ovaj sada sveprisutan društveni tip u stanju je, međutim, tek težiti za pasivnim komforom, bez istinskih nedoumica o identitetskim problemima u tradicijskom značenju riječi. Tamo gdje je identitet jednak komoditetu, groteskno povampirene destruktivne sablasti postaju zajednička kob svih, bez razlike i izuzeća. To je ono što u krajnjem ishodu sugerira film Bonga Joon-hoa.

## PARAZIT-PARADOKS

Isripovijedan glasom Ki-woa, završetak Bongove filmske priče o parazitskom kolopletu dviju obitelji, ali i suvremenoga korejskog društva u cjelini, razrješava enigmu o tome što se desilo s njegovim ocem Ki-taekom, „glavom“ obitelji Kim, koji je poslije krvavog pohoda podrumskog „duha“ jednostavno nestao. Naslućujući odgovor, Ki-wo uspijeva uhvatiti svjetlosne signale koje otac šalje noću iz podruma kuće Parkovih, gdje se skriva upla-

šen mogućim posljedicama prevare koju je kreirao s drugim članovima svoje obitelji.<sup>7</sup>

Čini se da se na taj način krug zatvara, jer je još jednom uspostavljena situacija koja je sve vrijeme bila zatajeni „okidač“ nadolazeće katastrofe. Persona u kojoj je taj „okidač“ oličen promijenila se, ali društveno zazorni „duh“ opet je u podrumu, zatvoren, frustriran i kadar, naravno, u nekom momentu budućnosti provaliti van, ponavljajući revolt koji je već pokazao svoje destruktivno lice. To da sve što se dogodilo nije promijenilo ništa u shvaćanjima na svoj način pokazuje, uostalom, i Ki-woov završni komentar. „Zaradit ću novac, mnogo novca“, kaže on u jednom pratećem kadru, simbolično odlažući „kamen učenjaka“ natrag u vodu i prirodu, otkrivajući potom kako planira izbaviti oca: „Karijera, fakultet, brak, sve je to super. Ali prvo ću zaraditi novac. Kad zaradim novac, kupit ću tu kuću.“

Time je izvorno traganje za identitetom, reklo bi se, zamijenjeno ultimativnom potragom za novcem, tim univerzalno modernim jamstvom moći bez nacionalnih granica i starinskih predrasuda. Ako može kupiti luksuznu kuću i osloboditi očevog „duha“ iz nje, zar novac, drugim riječima, ne nadomješta i ne omogućuje sve što je čovjeku potrebno? I zar u takvoj konstelaciji ne prestaje biti važno živi li se u skladu sa zavjetom predaka ili se priklanja sirenskom zovu pragmatičnog duha suvremenosti? Ne pokazuje li, najzad, Ki-woova ambicija, udružena s budućom poduzetnošću, da se figura parazita u neku ruku ipak može otrgnuti od vlastite egzistencijalne inercije i prevladati starinski shvaćene kontradikcije?

Iako u svjetlu prethodnih tumačenja ova pitanja ponajprije mogu izgledati kao retorička, završni osvrt na film Bonga Joon-hoa iz širega kulturno-civilizacijskog konteksta otvara i nešto drugačiju mogućnost razumijevanja. Njegov internacionalni uspjeh na Zapadu, u Americi i u Europi, u komercijalno i u artistski orijentiranih primatelja, u najmanju ruku svjedoči o tome da afirmacija nacionalne kulture, a to znači dobrim dijelom i kulturnog identiteta, prema važećim shvaćanjima danas ne mora nužno i jedino biti utemeljena u propagiranju vernakularnih obilježja i lokalno raspoznatljivih vrijednosti. Štoviše, uspjeh *Parazita* upućuje na zaključak da ta afirmacija može počivati na svojevrsnom paradoksu, budući da je riječ o ostvarenju koje je svojim narativnim sklopom jednako kritično i prema domaćem stanju i prema stranim utjecajima, a opet nije ostalo lišeno komercijalnog efekta (vidi D'Alessandro, 2020), donoseći upravo

<sup>7</sup> Ovakvo finale, narativizirano auditivno, *off*-kazivanjem s točke gledišta sina (uključujući u to i očevu zasebnu epizodnu „priču“ o skrivanju), retrospektivno gledano možda može uputiti na Ki-woovu narativnu perspektivu kao kriptofokalizatorsku u cijelom filmu.



takvim učinkom i priznanja i novac, i kulturnu i financijsku dobit.

Posebnu perspektivu ovakvom razumijevanju daje uvid u službenu korejsku kulturnu politiku, koja posljednjih desetljeća počiva na elastično adaptibilnom stavu da su „kultura i umjetnost rješenja za socijalne probleme“, pri čemu je, s jedne strane, „vlada bila sklona tome da socijalne probleme pripiše napuštenom duhovnom svijetu i konfuznoj etici uzrokovanoj ekonomskim rastom“, tvrdeći da „osobni identitet i kreativnost ljudi trebaju biti integralni dio prihvaćanja strane kulture i očuvanja dragocjenog nasljeđa tradicionalne kulture“, a u isto vrijeme „zasnivanje kulturnog identiteta bilo je smatrano razlogom za vođenje kulturne politike blagostanja“ (Haksoon, 2002: 45), što najzad vodi „prihvaćanju produkata kulturne industrije kao povezanih s kulturom i umjetnošću u sažeto imenovan kulturni identitet“ (*ibid.* 46).

Teško bi, čini se, bilo pronaći bolji primjer realizacije ovakve kulturne strategije od onoga koji svojim paradoksalnim ustrojstvom pruža *Parazit*. Superiorno razotkrivajući fatalnost nekritičkog prihvaćanja stranih utjecaja, ispod kojeg stalno vrebaju atavistički nagoni i destruktivna uvjerenja, film Bonga Joon-hoa na artistski distingviran način ostvaruje pretpostavke ovako, adaptibilno zasnovane identitetske koncepcije.

Riječ je zapravo o nekoj vrsti amalgama oficijelnog i neoficijelnog, artistski osmišljenih shvaćanja bitnih problema individualne i kolektivne samoartikulacije. Ondje gdje se oduvijek inzistira na izvornosti i autohtonosti prihvatiti neumitnost sveobuhvatnog i neotklonjivog prisustva Drugog, da bi se kompetitivni produkt domaće kulturne industrije, upravo s temom o toj hibridnoj konstelaciji, plasirao kao vrhunski izraz aktualnog identitetskog samorazumijevanja – to je krajnji učinak koji interne konflikte preobraća u sofisticiranu, globalno prihvatljivu sliku lokalnih prilika, sa svime onime što je danas čini takvom kakva jest.

Šaman, uljez i parazit, čini se, poslije svega ipak mogu djelovati skupa i u zajedničkom interesu, čuvajući proturječno sjećanje na domicilni „kamen učenjaka“, i ujedno u izvjesnom smislu pripitomljujući neobranjivo invazivni „vatreni duh“ sa Zapada. Pa makar to bilo na tek simboličan, u mnogočemu paradoksalan način. Makar samo u umjetnosti i kulturi, koje svojim imaginativnim djelovanjem katkad zaista umiju prekoračiti inače teško propusne granice prostora i vremena, uvjerenja i predviđanja, starih i novih shvaćanja pripadnosti i identiteta.

Hrvatskom jeziku prilagodila  
Dijana ČURKOVIĆ

## BIBLIOGRAFIJA

- Ankers, Adele 2020. „*Parasite*: Bong Joon-ho Reveals the Meaning Behind the Title of the Oscar-Nominated Film“, 21. siječnja 2020. (ažurirano 23. travnja 2021). Dostupno na: <https://www.ign.com/articles/parasite-bong-joon-ho-reveals-the-meaning-behind-the-title-of-the-oscar-nominated-film>, pristup: 15. rujna 2021.
- Bal, Mieke 2017. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 4. izdanje, Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press.
- Branigan, Edward 1984. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin – New York – Amsterdam: Mouton Publishers.
- Chatman, Seymour 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca i London: Cornell University Press.
- Chung, Keunjae (prir.) 2012. *Istorija korejske književnosti*. Beograd: Beogradska knjiga.
- D'Alessandro, Anthony 2020. „Small Movies, Big Profits: 2019 Most Valuable Blockbuster Tournament“, *Deadline.com*, 27. travnja 2020. Dostupno na: <https://deadline.com/2020/04/biggest-movie-profits-small-films-2019-list-parasite-good-boy-escape-room-1202919181/>, pristup: 15. rujna 2021.
- Fanfani, Amintore 2003. *Catholicism, Protestantism, and Capitalism*. Norfolk: IHS Press.
- Gateward, Frances (ur.) 2007. *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, New York: State University of New York Press
- Gaudreault, André i Jost, François 2004. „Enunciation and Narration“, *A Companion to Film Theory*, ur. Toby Miller i Robert Stam, Malden – Oxford – Carlton: Blackwell Publishing Ltd, str. 45–63.
- Haksoon, Yim 2002. „Cultural Identity and Cultural Policy in South Korea“, *The International Journal of Cultural Policy*, vol. 8 (1), str. 37–48.
- Herman, David (ur.) 2007. *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Holstein, John 2003. „The Short Fiction of Kim Tongni“, *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, gl. ur. Joshua S. Mostow, New York: Columbia University Press, str. 677–680.
- Horkheimer, Max i Adorno, Theodor 1989. *Dijalektika prosvjetiteljstva: Filozofijski fragmenti*, Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost.
- Jung, Ji-youn 2008. *Bong Joon-ho*, Seoul: Korean Film Council, Seoul Selection.
- Kim, Đu Jong, 2017. *Zvuk groma*, Beograd: Geopoetika.
- Kim, Tong Ni 2019. *Ulhva, šamanka*, Beograd: Geopoetika.
- Kwōn, Yōngmin 2003. „Early twentieth-century fiction by men“, *A History of Korean Literature*, ur. Peter Lee, Cambridge: Cambridge University Press, str. 390–405.
- Lee, Peter (ur.) 2003. *A History of Korean Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Milledge Nelson, Sarah 2016. *Shamanism and the Origin of States: Spirit, Power, and Gender in East Asia*. London i New York: Routledge.
- Min, Anselm (ur.) 2016. *Korean Religions in Relation: Buddhism, Confucianism, Christianity*, New York: Sunny Press.

Namsoon, Kang 2016. „Resurgence of Asian Values: Confucian Comeback and its Embodiment in Christianity“, *Korean Religions in Relation: Buddhism, Confucianism, Christianity*, ur. Min Anselm, New York: Sunny Press, str. 215–240.

O'Rurk, Kevin. „Književnost posle Korejskog rata“, *Istorija korejske književnosti*, priredio i preveo Chung Keunjae, Beograd: Beogradska knjiga, str. 311–325.

*Parasite (Gisaenchung)*, 2019. Režirao Bong Jo Hoo, južna Koreja, 2 h 12 min, autor priče Bong Jo Hoo, scenarist Jin-won Han, produkcija Barunson E&A, distributr: CJ Entertainment.

[*Parasite press kit*] 2019. *Parasite: A Bong Jo Hoo Film – International Press Kit*, Cannes: International Publicity in Cannes.

Park, Chung-Shin, 2003. *Protestantism and Politics in Korea*, Seattle i London: University of Washington Press.

Place, Robert Michael 2008. *Shamanism*, New York: Infobase Publishing.

Sang-Keuon, Yoo 2021. „Necropolitical metamorphoses: Bong Joon-ho's *The Host* and *Parasite*“, *Science Fiction Film and Television*, vol. 14, br. 1, str. 45–69.

Verstraten, Peter 2009. *Film Narratology*. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press.

Xinzhong, Yao 2000. *Introduction to Confucianism*. Cambridge: Cambridge University Press.

## SUMMARY

SHAMAN, INTRUDER, PARASITE:  
SUBVERSIVE FIGURES OF THE SOUTH  
KOREAN IDENTITY NARRATIVES (BONG  
JOON-HOO'S *PARASITE* AND KIM TONG-NI'S  
*ULHWA, THE SHAMAN*)

Starting from a narratological point of view implying common ground of different cultural forms which have a narrative basis, this paper primarily deals with two exemplary works of South Korean art in recent decades – Kim Tong-ni's novel *Ulhwa the Shaman* (1978) and Bong Joon-ho's famous *Parasite* movie (2019).

Although belonging to different periods and different media, these important works share common features which testify to the significant phenomena of Korean social life. Generally speaking both of them show the collision of the old and the new, the traditional and the modern, eastern and western conceptions of life, beliefs of animism and consumerism, faith in the ethical values of ancestors and today's pragmatic trust in technical progress, and solid material and financial status. The main narrative plot in both works is thereby set within family circles – in the Kim Tong-ni's novel as a conflict between the parents' and their descendants' generations, and in the Bong Joon-ho's film as a class confrontation of two families from different social strata.

As the main characters in the centre of these fictional and filmic narratives appear typical personalities of *shaman*, *domestic intruder* and *social parasite*, which embody conflicted attitudes towards life choices. Being particularly artistically shaped, they actually represent subversive figures that question the perpetuated identity conceptions of individuals and collectives. Despite ending differently – tragically or tragicomically – both works show that the conflict of values permanently determines the Korean social reality and self-conceptions of the modern and the contemporary age.

Key words: narrative, identity, literature, film, culture, nation, Korea