

Krzysztof Abriszewski

ORCID: 0000-0003-1467-6936

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Krytyczny potencjał filmu *Parasite* ujętego jako horror społeczny

Abstrakt: Artykuł poddaje analizie film *Parasite* (reż. Joon-ho Bong, Korea Południowa 2019), starając się interpretować go jako horror społeczny. Kontekstem takiego ujęcia są dyskusje na temat społeczno-krytycznego wydzwiku samego obrazu. Rdzeniem zaś proponowanej interpretacji jest zwrócenie uwagi na rolę domu jako obiektu, wokół którego toczy się cała opowieść, oraz uwarstwienia jako dominującej struktury. Przy tym warstwy są tu rozumiane na trzy sposoby: materialny (piętra domu, poziomy miasta), społeczny (wyższa i niższa warstwa społeczna) i symboliczny (materialna warstwa jako symbol usytuowania społecznego). Przemieszczanie się między warstwami autor tekstu określa jako nawiedzanie. Argumentuje, że jeśli traktować *Parasite* jako formę krytyki społecznej, to trzeba przyznać, że nie dotyczy ona żadnej konkretnej warstwy jako takiej (na przykład bogatych państwa Parków), a samej warstwowej struktury. W drugiej części tekstu analiza *Parasite* zostaje zestawiona z fazami nowoczesności i formami ideologicznymi.

Słowa-kлючe: *Parasite*, horror społeczny, nawiedzanie, warstwy, materialność, krytyka społeczna, nowoczesność, ideologia

Nie od dziś wiadomo, że otoczenie społeczne, w którym powstają dzieła kultury popularnej, odciska na nich swoje piętno. Może być ono w nich odzwierciedlane w rozmaity sposób, może być poddawane refleksji i krytyce lub po prostu opatrywane komentarzem. Bez wątplenia współczesnym znakomitym klasykiem śledzącym powiązania między filmem, muzyką i innymi formami popkulturowymi a neoliberalną rzeczywistością społeczną pozostaje nieżyjący już Mark Fisher, nie tylko z jego najgłośniejszą pracą *Realizm kapitalistyczny*¹, ale też z zebranymi tekstami z prowadzonego przez wiele lat bloga². Przywołuję tu tego brytyjskiego autora, aby wskazać na perspektywę czy też sposób myślenia o kulturze, który chciałbym w niniejszym tekście przyjąć. Nie wchodząc w szczegóły, przyznam

¹ M. Fisher, *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, przeł. A. Karalus, Warszawa 2020.

² M. Fisher, *K-Punk. The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher from 2004–2016*, red. D. Ambrose, London 2018.

jedynie, że mam tu przede wszystkim na myśli sposób analiz, który wiąże dzieła kultury popularnej, szerszy kształt rzeczywistości kulturowej oraz indywidualne doświadczenia. Obszar problemowy w takim wypadku z jednej strony obejmuje analizy muzyki, filmów czy programów telewizyjnych; z drugiej — szerszy kontekst kulturowy; z trzeciej zaś — indywidualne doświadczenia kultury realizmu kapitalistycznego: depresję czy też depresyjną hedonię.

Kryzys z 2008 roku z pewnością przyczynił się do większego niż wcześniej zwrócenia uwagi na drastyczne globalne nierówności społeczne. Popkulturowymi wypowiedziami w tym temacie były choćby filmy *Mroczny rycerz powstaje*³ z 2012 roku z szeroko komentowanym obrazem społecznych niepokojów przyrównywanych do ruchu Occupy Wall Street czy *Elizjum*⁴ z 2013 roku z kosmicznie rozłożonymi nierównościami społecznymi. Z kolei późniejsze rozgorzenie wojen kulturowych jako formy prowadzenia polityki oraz rozwój autorytarnych struktur władzy wypychających struktury demokratyczne odnalazły swoje popkulturowe echo na przykład w takich obrazach jak *Joker*⁵ czy *Parasite*⁶ z 2019 roku. Oba sprowokowały liczne pytania o ich zaangażowanie i przesłanie polityczne⁷. Oba też odniosły duży sukces. *Parasite* został obsypany nagrodami, zdobywając między

³ *Mroczny rycerz powstaje* (*The Dark Knight Rises*), reż. Ch. Nolan, USA-Wielka Brytania 2012.

⁴ *Elizjum* (*Elysium*), reż. N. Blomkamp, USA 2013.

⁵ *Joker*, reż. T. Phillips, USA-Kanada 2019.

⁶ *Parasite* (*Gi-saeng-chung*), reż. Joon-ho Bong, Korea Południowa 2019.

⁷ Społeczne kontrasty przedstawione w interesującym nas tu *Parasite*, a niekiedy jego krytyczny wydzwięk, mocno akcentowały liczne recenzje i omówienia filmu; zob. np. A. Badek, „*Parasite*”, czyli najbardziej polski film z Azji [RECENZJA], „Filmawka.pl” 31.07.2019, <https://www.filmawka.pl/parasite-recenzja/> (dostęp: 5.11.2022); R. Brody, *How “Parasite” Falls Short of Greatness*, „The New Yorker” 14.10.2019, <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/how-parasite-falls-short-of-greatness> (dostęp: 5.11.2022); M. Dargis, *‘Parasite’ Review: The Lower Depths Rise with a Vengeance*, „The New York Times” 10.10.2019, <https://www.nytimes.com/2019/10/10/movies/parasite-review.html> (dostęp: 5.11.2022); P. Dobry, „*Parasite*”. *Wszyscy jesteśmy pasożytami*, „Dziennik.pl” 20.09.2019, <https://film.dziennik.pl/recenzje/artykuly/608165,parasite-zlota-palma-cannes-recenzja.html> (dostęp: 5.11.2022); D. Drabik, *Recenzja filmu „Parasite”*, „Mechaniczna Kulturacja” 21.09.2019, <http://kulturacja.pl/2019/09/recenzja-filmu-parasite/> (dostęp: 5.11.2022); M. Kermode, *Parasite Review — a Gasp-Inducing Masterpiece*, „The Guardian” 10.02.2020, <https://www.theguardian.com/film/2020/feb/09/parasite-review-bong-joon-ho-tragicomic-masterpiece> (dostęp: 5.11.2022); M. Kryński, *Tak śmierdzą ludzie jeżdżący metrem*, „Krytyka Polityczna” 20.09.2019, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/maciej-krynski-parasite-recenzja/> (dostęp: 5.11.2022); C. Loughrey, *Parasite Review: An Intricate Examination of Class Conflict*, „Independent” 6.02.2020, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/parasite-review-bong-joon-ho-cast-director-oscars-2020-best-picture-a9319656.html> (dostęp: 5.11.2022); G. Narożny, *Underground — recenzja filmu „Parasite”*, „Pełna Sala” 26.09.2019, <https://pelnasala.pl/parasite/> (dostęp: 5.11.2022); I. Pięta, „*Parasite*” — kilka refleksji (recenzja), „Kulturatka.pl” 13.04.2020, <https://www.kulturatka.pl/2020/04/13/parasite-kilka-refleksji-recenzja/> (dostęp: 5.11.2022); M. Wojtyło, *Nie dzieje się dobrze w Korei Południowej. Recenzja filmu „Parasite”*, „Klub Jagielloński” 23.11.2019, <https://klubjagiellonski.pl/2019/11/23/nie-dzieje-sie-dobrze-w-korei-poludniowej-recenzja-filmu-parasite/> (dostęp: 5.11.2022); J. Wróblewski, *Bunt karaluchów. Recenzja filmu: „Parasite”*, reż. Joon-ho Bong,

innymi w 2019 roku Złotą Palmę w Cannes dla najlepszego filmu i w 2020 roku cztery Oscary: dla najlepszego filmu, najlepszego reżysera, najlepszego scenariusza oryginalnego i najlepszego filmu międzynarodowego oraz Złoty Glob dla najlepszego filmu zagranicznego. *Joker* z kolei — również nagradzany (między innymi w tym samym roku Oscary dla najlepszego aktora pierwszoplanowego i najlepszej muzyki oryginalnej oraz Złote Globy dla najlepszego aktora w dramacie i najlepszej muzyki, a także Złoty Lew w Wenecji dla najlepszego filmu w 2019 roku) — wywołał niewielką panikę wśród komentatorów wieszczących, że opowiedziana w nim historia może wywołać zamieszki polityczne.

Pamiętajmy oczywiście, że mimo zestawiania tych obrazów razem to jednak dwa zupełnie różne filmy. Wspólne jest im z pewnością to, że niosą pewien potencjał krytyczny, choć każdy na swój sposób. Niestety trudno orzec, jaki jest on wobec znacznej rozbieżności stanowisk komentatorów. Jednak właśnie ten potencjał krytyczny zwrócenia się ku współczesnym relacjom społecznym w obu z nich mnie interesuje⁸. Zainteresowanie to umieściłbym w szerszym kontekście pytania o to, jak kultura popularna ostatnich kilkunastu lat przedstawia i ocenia przekształcenia projektu modernizacyjnego.

„Polityka” 17.09.2019, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1924578,1,recenzja-filmu-parasite-rez-joon-ho-bong.read> (dostęp: 5.11.2022).

⁸ Z tego też powodu powinniśmy oprzeć się w tym miejscu pokusie zakorzenienia analizy *Parasite* w kulturze koreańskiej. Powinniśmy przeciwnie, zestawiając to dzieło filmowe z innymi przywołanymi, widzieć w nich ważne wypowiedzi w obrębie geokultury, w której wszelkie ruchy krytyczne dokonują się w kontekście napięcia między tym, co narodowe, a tym, co międzynarodowe (zob. I. Wallerstein, *Geopolitics and Geoculture. Essays on the Changing World-System*, Cambridge 1991). Warto przy tym wskazać, że część recenzji idzie w analogicznym kierunku, mówiąc o uniwersalności przesłania. Na przykład Paweł Stępień pisze: „Reżyser precyzyjnie, jak w całym scenariuszu, pomija te elementy, które w tym przypadku mogłyby stać się rozpraszające, a skupia się na uniwersalnym problemie nierówności materialno-statusowych istniejących na całym świecie od wieków” (*idem*, *Bolesna biopsja — Joon-ho Bong — „Parasite” [recenzja]*, „Głos Kultury” 14.12.2019, <https://www.gloskultury.pl/parasite-recenzja/>, dostęp: 5.11.2022). Z kolei Maciej Kryński w artykule opublikowanym przez „Krytykę Polityczną” zauważa: „nawet jeśli jego [Joon-ho Bonga — K.A.] najnowsze dzieło wydaje się osadzone współcześnie i brak w nim elementów jednoznacznie fantastycznych, to traktowanie go jako autentycznego sprawozdania z dzisiejszej sytuacji w Korei Południowej byłoby nieporozumieniem. Bliżej mu raczej do filmowej paraboli o tym, do czego prowadzić mogą zbyt duże dysproporcje w stanie posiadania” (*idem*, *op. cit.*). Manohla Dargis z „New York Timesa” zaś ujmuje rzecz następująco: „Opowieść toczy się w Korei Południowej, lecz równie dobrze mogła by mieć miejsce w Los Angeles czy Londynie” (*eadem*, *op. cit.*). Ciekawe ujęcie prezentuje również Andrzej Badek, gdy pisze: „Polski widz znajdzie dużo więcej podobieństw między strukturą społeczną Korei i Polski w tej produkcji niż w traktujących o podobnych problemach produkcjach realizowanych w USA lub zachodniej Europie. W naszym kraju, podobnie jak w kraju reżysera, praktycznie nie istnieje kontekst rasowo-ekonomiczny; biedni i bogaci nie różnią się kolorem skóry, ale cechami nabytymi w trakcie życia” (*idem*, *op. cit.*). Takie — bliskie mi — stanowisko określiłbym jako „epistemologię drugiego świata”, nie miejsce tu jednak na rozwijanie związanej z tym argumentacji z uszczegółowieniem ujęcia wskazanego wcześniej Wallersteina.

Slavoj Žižek, pisząc o *Jokerze*, podchwycił pojęcie „horroru społecznego”⁹, które pojawiło się w recenzji Phila de Semlyena w „Time Out”: „Jest to wizja prawdziwego koszmaru, jakim jest późny kapitalizm — bezdyskusyjnie najlepszy horror społeczny od czasu *Get Out* [...]”¹⁰. Sam Žižek tak przedstawia swoje rozumienie tego pojęcia:

Aż do niedawna było to coś niewyobraźnego: połączenie dwóch gatunków traktowanych jako całkowicie od siebie różne, realistyczne przedstawianie społecznej nędzy i wymyślony horror, połączenie to oczywiście działa jedynie wtedy, gdy rzeczywistość społeczna uzyskuje wymiar horrorystycznej fikcji¹¹.

Nie chcę wchodzić tu w genologiczne rozważania. Sądę jednak, że możemy trochę inaczej niż słoweński filozof określić, czym jest „horror społeczny”. Noël Carroll w *Filozofii horroru* przedstawia specyfikę horroru poprzez szczególne doświadczenie estetyczne art-grozy, będącej połączeniem tego, co straszne, i tego, co obrzydliwe¹². Co ciekawe, omawiając struktury horroru, pierwszoplanową kategorią badacz czyni raczej potwora, za sprawą którego odbiorca dopiero doświadcza art-grozy¹³. Z uwagi jednak na olbrzymią różnorodność figuracji potwora, proponuję mówić szerzej o „potworności”, wszak w horrorach w tej roli oprócz wampirów, duchów czy zombie mogą pojawić się galaretowate kule, roje owadów, woda, budynek-pułapka itp. Horror zdaniem Carrolla to opowieść obudowana wokół sensacyjności pojawienia się i działania owego potwora/potworności. Idąc tym tropem, możemy na potrzeby niniejszych wywodów przyjąć, że horror społeczny to właśnie taka opowieść, z dodatkowym zastrzeżeniem, że rolę potworności odgrywa w niej porządek społeczny¹⁴.

Interesuje mnie więc w tym miejscu krytyczny potencjał owych horrorów społecznych. Co nam pokazują? Jakie zjawiska krytycznie naświetlają? Jakie nowe

⁹ S. Žižek, *More on Joker: From Apolitical Nihilism to a New Left, or Why Trump Is No Joker*, „Philosophy Salon” 11.11.2019, <https://thephilosophicalsalon.com/more-on-joker-from-apolitical-nihilism-to-a-new-left-or-why-trump-is-no-joker/> (dostęp: 15.06.2022).

¹⁰ P. de Semlyen, *Joker*, „Time Out” 26.09.2019, <https://www.timeout.com/movies/joker-1> (dostęp: 15.06.2022); jeśli nie podano inaczej, przeł. K.A.

¹¹ S. Žižek, *op. cit.*

¹² N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 31–77. Do podobnego ujęcia dochodzi Anita Has-Tokarz po szerokim omówieniu kłopotów z definicją horroru. Píše ona: „Uzasadnioną perspektywą poznawczą wydaje się wobec tego idea, że o przynależności tekstów do horroru winny rozstrzygać nie czynniki tematyczne [...], ale kryterium estetyczne” (*eadem*, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011, s. 50).

¹³ N. Carroll, *op. cit.*, s. 167–263.

¹⁴ Ze względu na ramy objętościowe artykułu odsuńmy w tym miejscu na bok cały interesujący kontekst studiów nad potworami i potwornościami oraz ich relacjami wobec porządku społecznego. Por. np. *Monster Theory. Reading Culture*, red. J.J. Cohen, Minneapolis-London 1996; *Monster Anthropology in Australia and Beyond*, red. Y. Musharbash, G.H. Presterudstuen, New York 2014; *Monster Anthropology. Ethnographic Explorations of Transforming Social Worlds through Monsters*, red. Y. Musharbash, G.H. Presterudstuen, London 2020.

perspektywy oferują? Jakie jest ich usytuowanie polityczne? Jak lokują jednostkę w szerszym kontekście społecznym i jaki jest to kontekst? W jaką relację wchodzi z procesami modernizacyjnymi oraz dominującą formą ideologii? Część z tych pytań udało mi się podjąć przy innych okazjach, część czeka na lepszy moment; *Jokerowi* poświęciłem już osobny tekst¹⁵, dlatego w tym miejscu chciałbym skupić się na filmie *Parasite*.

Dalsze rozważania podążą dwiema ścieżkami w poszukiwaniu krytycznego potencjału w *Parasite*. Najpierw skupię się na analizie samego obrazu, by później odnieść ją do szerszego kontekstu kulturowego. Patrząc nieco bardziej szczegółowo, należy wskazać, że dalszy tok wywodu przyjmie następujący porządek:

1. wrócę do kwestii horroru społecznego, ale tym razem po to, aby argumentować, że *Parasite* można z pewnej perspektywy potraktować jako opowieść o nawiedzaniu w szerokim rozumieniu tego słowa;

2. przyjrzę się bliżej materialnościom w filmie, w tym roli warstwowych struktur, by wskazać, że samo nawiedzanie można określić jako ruch niepożądanych elementów między jedną warstwą a drugą;

3. wydobędę zarówno z nawiedzania, jak i analizy materialności wymiar społeczny i zapytam o potencjał krytyczny filmu;

4. przejdę do naszkicowania ogólnego modelu trzech nowoczesności wraz z odpowiadającymi im dominującymi formami ideologii;

5. jeśli natomiast *Parasite* ma mieć potencjał krytyczny, to na końcu zapytam o to, którą nowoczesność w nim widzimy, do której zaś odnosi się krytyka.

Nawiedzanie

Gdyby próbować gatunkowo przypisać *Parasite*, to nie będzie to wcale łatwe zadanie; w filmie pojawia się bowiem wiele różnych elementów. Toteż aby ujrzeć w nim, zgodnie z przyjętą tu perspektywą, horror społeczny, należy go interpretacyjnie nachylić. Na nasze potrzeby można wykonać to w stosunkowo prosty sposób — opowiedzieć tę samą historię jeszcze raz, ale trochę inaczej, stawiając co innego w centrum.

Abyśmy przesunęli się na terytorium horroru, a przynajmniej mu bliższe, potraktujmy jako centralną opowieść o dziecku, które zobaczyło ducha¹⁶. To rzeczywiście moment mrozący krew w żyłach, gdy blada twarz wyłania się nocą

¹⁵ K. Abriszewski, *Bycie klaunem, odgrywanie obywatela, stawanie się Jokerem*, [w:] *Odstęstwo od wartości*, „Kamera Kultura”, t. 1, red. A. Doda-Wyszyńska, M. Szulejko, Poznań 2022, s. 171–196.

¹⁶ Mark Kermode w konkluzji swojej recenzji filmu dla „Guardiana” proponuje podobne ujęcie, pisząc: „*Parasite* najlepiej określić mianem pełnej melancholii historii o duchach, która jednakże zostaje ukryta pod wieloma warstwami świetnie zaprojektowanych (i nienagannie sfilmowanych) gatunkowych mutacji” (*idem, op. cit.*).

z ciemności korytarza prowadzącego do piwnicy. Chłopiec (Park Da-song) widzi więc ducha, przeżywa nerwową zapaść i od tego czasu nie jest już taki sam. Co więcej, nawet później obserwuje on aktywność zaświatowej istoty, na przykład w postaci migających w domu świateł. Chłopiec — klasycznie widząc więcej niż dorośli — rozpoznaje, że jest w tym jakiś przekaz, który można rozszyfrować. Widzi ślady świata, o jakim inni nie mają pojęcia. Ci mniej widzący i rozumiejący dorośli traktują zachowanie chłopca jako patologiczne, wymagające procedur normalizacyjnych. Nadarza się okazja, by prywatnie zatrudnić dobrą nauczycielkę plastyki (Ki-jeong), która dodatkowo zajmuje się terapią przez sztukę (doskonale wiemy, że to oszustka); stan dziecka się poprawia i robi ono postępy.

Cała pozostała historia pokazuje widzowi, że — jak w wielu opowieściach niesamowitych — mamy tutaj do czynienia z pozorną ingerencją zjawisk nadnaturalnych, ale wszystko, co się dzieje — choć dziwaczne — można wyjaśnić racjonalnie. Przesilenie następuje podczas przyjęcia urodzinowego w ogrodzie, gdy upiór pojawia się w świetle dnia i wymachując nożem, zabija nauczycielkę plastyki, a następnie sam zostaje unicestwiony przez nową gospodynię. Niestety szaleństwo spowodowane przez ducha powoduje, że nowy kierowca rodziny łapie za nóż przyniesiony przez zjawę i wbija go w pierś ojca chłopca (pana Parka), a następnie zajmuje miejsce owego ducha w podziemiach.

Oczywiście wiemy, że rzekomy upiór to dziki lokator mieszkający w piwnicy i korzystający z pomocy poprzedniej gospodyni (Moon-gwang). Wiemy też, że zostaje ona podstępem usunięta z domu przez całą rodzinę Kimów (głównych bohaterów filmu), której udaje się uzyskać w nim posady: odpowiednio korepetytora języka angielskiego, nauczycielki plastyki, kierowcy i gospodyni. Z perspektywy naszego ujęcia możemy powiedzieć, że udaje im się sposobem zdobyć pracę w nawiedzonym domu.

Nawiedzenie jest tu jednak formą relacji między warstwami społecznymi¹⁷, przy czym słowo „nawiedzenie” jest tutaj używane w obu jego znaczeniach: jako „obecność ducha” i jako „odwiedzanie”. Możemy zaadoptować słowo „nawiedzenie” i wykorzystać je do opisanía sytuacji, gdy coś lub ktoś z jednej warstwy przenika, przechodzi, przemieszcza się do innej. O jakie jednak warstwy chodzi? Aby uporządkować tę kwestię, należy spojrzeć na *Parasite* jak na opowieść oplecioną na rzeczach czy też przede wszystkim jednej rzeczy, to jest domu bogatej rodziny z jego szczególną konstrukcją.

¹⁷ O tyle też z pewnością drugą inspiracją do posłużenia się tym określeniem, obok tradycyjnego dla horrorów motywu, była książka Jacques’a Derridy *Widma Marksa*, w której nawiedzenie i widmo są istotnymi częściami ontologii społecznej (zob. *idem, Widma Marksa: stan długu, praca żaloby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016). Zwracam na ten kontekst uwagę, chociaż w żadnym miejscu do analiz Derridy bezpośrednio się nie odwołuję.

Dom, materialności i warstwy

Sięgając do filozofii Gilles’a Deleuze’a i Felixa Guattariego, możemy mówić tu o asamblażu (układzie)¹⁸ różnorodnych heterogenicznych elementów (rzeczy, ludzi, architektury, pragnień, emocji, kategorii społecznych), podczas gdy przedstawiona opowieść to obraz „uruchamiania” owego asamblażu na rozmaite sposoby. Z perspektywy zwrotu ku rzeczom i materialności *Parasite* należałby do niejednorodnej grupy narracji, w których rzeczy — w jak najszerszym znaczeniu — organizują całość¹⁹. Jako przykłady można wymienić tak odmienne dzieła jak *Wyludniacz* Samuela Becketta, fragmenty *Nadzorować i karać* dotyczące panoptiku Jeremy’ego Bentham’a oraz prace tego brytyjskiego filozofa poświęcone różnym projektom architektonicznym²⁰, *Paradyzja* Janusza Zajdla czy *Spotkanie z Ramą* Isaaca Asimova.

Patrząc na *Parasite* przede wszystkim przez pryzmat rzeczy, widzimy architektoniczny układ obejmujący całą historię: mieszkanie w suterenie zajmowane przez głównych bohaterów (położone na samym dole ulicy biegnącej pod górę), dom bogatej rodziny Parków (do którego podchodzi się po pochyłej ulicy) oraz w obrębie samego domu na poziomie parteru kuchnia, salon i patio, piętro z pokojami dzieci, a także piwnica z głęboko poniżej niej umieszczonym schronem czy też „podpiwnicą”. Ponadto część drogi między suterem głównych bohaterów a domem bogaczy prowadzi przez zejście po schodach pod wiadukt. W filmie pobocznie pojawia się jeszcze kilka innych miejsc, ale na razie je pominiemy. Wymienione lokalizacje są ważne dla wszystkich działań podejmowanych przez bohaterów, istotne jest również przemieszczanie się między nimi. Z tego powodu możemy do przyjętej perspektywy rzeczy dodać obserwację, że kluczowym elementem konstrukcyjnym dla przedstawionej opowieści są warstwy²¹.

¹⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa 2015. Znakomite, pogłębione omówienie problemów teoretycznych i translacyjnych wiążących się z pojęciami asamblażu i układu można znaleźć w książce Katarzyny Majbrody *W relacjach, sieciach, splotach asamblażu. Wyobrażenia antropologii społeczno-kulturowej wobec aktualnego*, Wrocław 2019, s. 133–164.

¹⁹ Na istotną rolę pionowych struktur w filmie w swej recenzji zwraca także uwagę Grzegorz Narożny (*idem, op. cit.*).

²⁰ Rzecz znakomicie zanalizował Rafał Nahirny w książce *Granice kontroli. Maszynieria władzy Jeremy Bentham’a*, Warszawa 2018.

²¹ Choć pojęcie warstwy wykorzystuję tu tak, jak funkcjonuje ono w codziennym języku, ma ono tę olbrzymią zaletę, że doskonale pasuje do budynku-asamblażu, ponieważ mówi się zarówno o warstwach materiałów, jak i warstwach społecznych. Niemniej warto tu również przywołać to, jak warstwę jako termin filozoficzny ujmują Deleuze i Guattari w *Tysiąc plateau*, jako że pasuje to do prowadzonych tu rozważań: „Warstwy były Pokładami i Obręczami. Powstawały poprzez kształtowanie materii, więzienie intensywności, utrwalanie osobliwości w systemach współdrgań i redundancji, ustanawianie w ciele Ziemi mniejszych lub większych molekuł i wchodzenie tych molekuł w zespoły molowe. Warstwy były pochyceniami, były niczym »czarne dziury« albo okluzje, dążące do zatrzymania wszystkiego, co znajduje się w ich zasięgu. Działały przez kodo-

Należy to rozumieć na kilka sposobów. Po pierwsze, są to dosłownie materialne warstwy infrastruktury: warstwa ulicy i sutereny, gdzie mieszka biedna rodzina Kimów, oraz warstwa domu Parków. W obrębie samego domu mamy warstwę podstawową — kuchnię, salon, patio, warstwę wyżej, czyli pokoje dzieci, i warstwę poniżej, czyli schron z piwnicą jako strefą przejściową. Warstwy te są połączone trasami, które wymagają ruchu odpowiednio w dół albo w górę: aby przejść z sutereny do domu, trzeba iść w górę ulicą, wejść po schodach, a następnie wspiąć się uliczką do bramy; analogicznie odbywa się schodzenie z kuchni do zaskakująco głęboko ulokowanego schronu.

Po drugie, możemy mówić o warstwach społecznych: biedna rodzina bohaterów (Kimowie) to warstwa niższa, bogaci Parkowie zaś (posiadający dom i dwa samochody) to warstwa wyższa. Przedstawiciele warstwy wyższej stać na wynajmowanie do pracy przedstawiciele warstwy niższej. Okazuje się również, że „stać ich” na dodatkowe utrzymywanie jednej pasożytniczej²² osoby w postaci mężczyzny mieszkającego w piwnicy.

Po trzecie wreszcie, warstwy te można traktować symbolicznie: materialne warstwy wytworzone przez architekturę przekładają się na warstwy w sensie społecznym: biedni bohaterowie mieszkają niżej, są więc warstwą niższą — fizycznie niższe umiejscowienie symbolizuje niższość społeczną. Parkowie przeciwnie — mogą swobodnie poruszać się po wyższych warstwach domu, podczas gdy stara gospodyni może czynić to tylko warunkowo jako wynajęta pracownica, ale też jako ktoś, kogo realne ulokowanie społeczne jest wskazane przez jej męża rezydującego w głębokiej piwnicy. Bohaterowie nie mogą sami z siebie przejść ze swojej warstwy do wyższej, muszą zostać zaproszeni lub zaprowadzeni: nauczycielowi języka angielskiego możliwość ruchu w górę otwiera jego kolega z wyższej warstwy, a każda kolejna osoba jest tam wprowadzana dzięki członkom rodziny, którzy już w wyższej warstwie mogą się poruszać. Jednocześnie Parkowie nigdy nie jadą na dół ani nie schodzą do piwnicy. Cokolwiek by się nie działo, nie zsuwają się do niższej warstwy społecznej.

Przyporządkowanie osoby (ciała) do warstwy określa zatem zasady jej ruchu. W związku z tym ludzi można w tej optyce postrzegać jako integralne części danej warstwy, które mają zdolność czasowego oddzielenia się od niej i przemieszczenia gdzie indziej. To oni są właśnie owymi „duchami” nawiedzającymi inne warstwy. Prześledzenie tych nawiedzeń jednocześnie w trzech wskazanych zakresach — architektonicznym, społecznym i symbolicznym — pozwala nadać znaczenie poszczególnym zdarzeniom w filmie we względnie spójny sposób.

wanie i terytorializację na Ziemi, funkcjonowały równocześnie na zasadzie kodu i terytorialności” (*eidem, op. cit.*, s. 48).

²² Używając tego określenia w odniesieniu do tej jednej osoby, nie chcę w żadnym wypadku rozstrzygać problemu tego, kogo i z jakiego powodu można nazwać tytułowym „pasożytem”.

Parkowie nigdy nie nawiedzają sutereny. Jak już wspomniałem, wyższa warstwa nie przemieszcza się w dół społecznej drabiny. Ma jednak miejsce sytuacja przeciwna. Charakterystyczne, że w dół, między warstwami, przemieszczają się rzeczy — rozmaite przedmioty, jedzenie — w górę zaś wędruje praca. Bardzo dobrze widać to na początku filmu, gdy rodzina, otrzymawszy tekturę opakowań do pizzy, składa ją w pełne trójwymiarowe pudełka, a ciężarówka już czeka — na górę pojadą kartony z włożoną w nie pracą, złożone kartony jako spetryfikowany trud. W innym miejscu bohaterowie przygotowują dyplom (komputer + kartka + praca), który następnie mknie do góry, do domu Parków jako jedna z referencji. Z góry w dół przemieszczają się sposoby użycia przedmiotów, na przykład telefonu komórkowego, który jest niezwykle ważnym elementem życia naszych bohaterów, a pamiętajmy, że pan Park pracuje w firmie wytwarzającej i sprzedającej elektroniczne gadżety, co jest zabiegiem ukazującym pewną symetrię. Chyba jedynym „obiektem”, jaki pokonuje drogę z dolnej warstwy do górnej, którą nawiedza, unieszczęśliwiając jej mieszkańców, jest nieprzyjemny zapach („oni wszyscy pachną tak samo”).

Szczególnym przypadkiem przemieszczenia rzeczy z góry na dół jest przyniesienie specjalnego kamienia, który rodzina Kimów otrzymuje w prezencie. Istotna jest tutaj cała wieloznaczność związana z momentem jego wręczenia. Według obdarowującego ma on im przynieść pomyślność. W oczach matki (Chung-sook) jest zwyczajnym, pozbawionym wartości kłopotem. Z kolei dla syna (Ki-woo) staje się on symbolem pragnień przedstawicieli warstwy wyższej — „Chcesz być jak oni? Spraw, aby ten kamień był dla ciebie czymś niezwykłym, a nie kawałkiem skały”. Oczywiście nie jest łatwo uzyskać taki stan umysłu na zawołanie, w dodatku głodując. Co znaczące, na koniec filmu, gdy Ki-woo nawiedza fantazja o zarobieniu pieniędzy i kupnie domu, kamień zostaje odłożony do rzeki. Spełnił swoją funkcję, nie musi już napędzać pragnienia, jak gdyby wcześniej był lacanowskim obiektem małego a, przyczyną pragnienia²³, a później przestał nim być, ponieważ jego miejsce zajął większy obiekt — dom. Teraz to on ma stymulować zabiegi bohatera.

Przemieszczanie się z dolnej warstwy do górnej ma jednak pewne ograniczenia²⁴. Swobodny przepływ następuje w przypadku pracy na rzecz mieszkańców górnej warstwy. Kiedy jednak nawiedzanie ma mieć inny wymiar — zamieszkania tymczasowo pustego domu przez rodzinę z sutereny — rzecz się nie udaje z kilku powodów. Po pierwsze, próba naśladowania konsumpcyjnego stylu życia w postaci biesiady w salonie jest całkowicie nieudolna. Bohaterowie objadają się,

²³ Zob. S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2008, s. 84–86.

²⁴ Można tu zaznaczyć, że oczywiście ciekawym ćwiczeniem z przemieszczania się między warstwami i nawiedzania jest skonstruowanie strukturalistycznej matrycy permutacji, obejmującej warstwę, ruchy, aktantów (ludzi, rzeczy, zjawiska) oraz trzy wyróżnione zakresy warstw: architekturę, społeczeństwo i symboliczność.

piją alkohol, ale aż przesadnie nie potrafią „posługiwać” się przestrzenią domu, który chwilowo przejęli, przez co pozostają ciasno skupieni wokół jednego stołu. Po drugie, to nawiedzenie będące próbą wejścia w rolę mieszkańca wyższej warstwy zostaje nagle i niespodziewanie przerwane przez Parków wracających z wycieczki przed czasem.

Są jeszcze dwa inne ważne momenty nawiedzenia wyższej warstwy przez osobę z dołu — wyjścia lokatora schronu. Pierwszy raz, szukając jedzenia, staje się duchem w oczach dziecka (Da-songa), jak gdyby przeniesienie się kogoś z niższej warstwy do wyższej było czymś strasznym, całkowicie niezrozumiałym skandalem, który można ująć jedynie jako wtargnięcie do rzeczywistości czynników nadnaturalnych. Druga scena tego rodzaju jest jak uzupełnienie pierwszej — nawiedzenie na przyjęciu, kiedy to „duch” wybiega z nożem. Skandaliczność, niezrozumiałość się powtarza, acz dochodzi jeden ważny element — tym razem nawiedzenie niesie z sobą brutalną fizyczną przemoc: giną ludzie, inni uciekają w panice, a lokalny porządek chwilowo się rozpada.

O możliwość nawiedzania góry toczy się zacięta walka między przedstawicielami dolnej warstwy. Na poziomie rzeczy tylko tam są ważne do przeżycia zasoby, natomiast na poziomie symbolicznym to tam lokują się wszystkie obiekty dążeń, to ich właśnie dotyczą tak istotne w historii „plany”. Dramatyczność tej walki najmocniej podkreśla scena spadania po schodach starej gospodyni Moon-gwang oraz zmagania w piwnicy i salonie.

Wspomniany wcześniej „smród” warstwy niższej, który nie przynależy do warstwy wyższej, można również interpretować jako kolejny element nawiedzenia, obok migających świateł, który jako pierwsze rozpoznaje dziecko bardziej wyczułone na przekazy z innych światów. Dziecko odgrywa tu klasyczną w horrorach rolę medium, które znacznie lepiej porusza się w przenikających się warstwach i rozpoznaje nawiedzenie prędzej niż dorośli.

Oprócz ruchu pionowego, między warstwami, pojawia się również ruch poziomy. Obecność przedstawicieli warstwy niższej w wyższej jest uzasadniona, jeśli poruszają się poziomo, pracując (kierowanie samochodem, zakupy, praca w kuchni). Istnieje jednak wyjątek od tej reguły w postaci komunikacji SMS-owej między Ki-woo i córką Parków — Da-hye. Przywodzi to na myśl tak powszechne na początku XXI wieku przekonanie o demokratyzującej i egalitarnej sile mediów cyfrowych.

Szczególnym przypadkiem ruchu poziomego jest ekwiwalencja w obrębie niższej warstwy. Gdy Moon-gwang po upadku ze schodów, który spowodował wstrząs mózgu, wymiotuje do sedesu w piwnicy domu Parków, cięcie montażowe natychmiast przenosi nas do łazienki w suterenie rodziny Kimów, gdzie sedes eksploduje fontanną nieczystości, sugerując widzom, że obieg w obrębie warstwy niższej jest zamknięty. Nie ma tu eksternalizacji odpadów — bilans energii i materii jest stały: jeśli ktoś w dolnej warstwie zyskuje, ktoś inny traci, nawet jeśli

chodzi tylko o nieczystości. Podobnie opróżnienie schronu z jednego lokatora przez wyjście na górę pociąga za sobą przeniesienie się tam za chwilę następnego, również z warstwy niższej.

W kategoriach przyczyn i skutków owa eksplozja nieczystości jest rzecz jasna spowodowana zatkaniem kanalizacji przez ulewę. Deszcz spływa oczywiście z góry na dół (poziom materialny), mocząc mieszkańców warstwy wyższej, ale wręcz zatapiając mieszkańców warstwy niższej, niszcząc wszystko, co mają (poziom społeczny). Sugeruje to, że katastrofy nie dotyczą wszystkich równo, omijają wyżej sytuowanych, stanowiąc tymczasową niedogodność, lecz niszczą życie tych poniżej (poziom symboliczny). Ponownie montaż najdobitniej pokazuje to zróżnicowanie konsekwencji — ze sceny, w której pozbawieni wszystkiego biedacy starają się wybrać dla siebie suche rzeczy ze stosu, przeskakujemy do pani Park wchodzącej do bogatej garderoby, aby wybrać sobie strój na ten dzień.

Pozycje społeczne i sposób ich przedstawienia

O *Parasite* częstokroć mówi się jako o filmie zawierającym krytykę społeczną. Kwestia ta jest jednak złożona. Aby ją uporządkować, spróbujemy przypisać społecznym warstwom kategorie socjologiczne, a następnie odwołajmy się do perspektywy teorii odbioru.

Państwa Parków, mieszkańców domu, możemy uznać za wyższą warstwę klasy średniej, może nawet za klasę wyższą. Posiadają dom, dwa drogie samochody, pan Park wyraźnie pełni ważną funkcję w jakiejś firmie hi-tech, pani Park nie pracuje, zatrudniają pełnoetatową gospodynię i szofera. Z kolei rodzinę Kimów, mieszkańców sutereny, należy określić jako prekariuszy. Ich zaplecze społeczne jest niejasne i niejednorodne, z pewnością nie mają pieniędzy i łapią każdą okazję, by zarobić parę groszy, czyli ich kapitał ekonomiczny jest niski. Jednocześnie syn sprawnie posługuje się językiem angielskim i potrafi uczyć, a przynajmniej umiejętnie wciela się w rolę korepetytora, córka znakomicie podrabia dokumenty, matka zaś była sportsmenką. Okazuje się zatem, że ich kapitał kulturowy wyraźnie przewyższa ekonomiczny.

Przypisanie rodziny Kimów do prekariatu pozwala wyjaśnić pewien istotny moment w filmie. Tradycyjnie ważną kategorią w przypadku klasy niższej, czyli robotników, była solidarność klasowa — współpraca, pomoc i bliskie więzi sąsiedzkie. Tymczasem gdy ulewa zatapia budynki na ulicy, gdzie mieszka rodzina Kimów, nikt nie spieszy na ratunek, a nawet w ogóle nie reaguje, gdy sąsiad usiłujący wydobyć na ulicę motocykl prosi o pomoc. Prekariusze są mieszkańcami późnonowoczesnego społeczeństwa indywidualistów, nie wiąże ich poczucie wspólnoty losów ani nie wytwarzają silnych więzi grupowych.

Nieco więcej kłopotu nastęrczają pierwsza gospodyni i jej zamieszkujący „podpiwnicę” mąż. Podczas gdy Moon-gwang łatwo zaliczyć do klasy niższej, z typową dla niej kobietą pracą (zajmowanie się domem innych), mąż jest bardziej niejednoznaczny. Z jednej strony można by go przypisać po linii żony do klasy niższej, widząc w nim przykład męskiego nieroba pozostającego na utrzymaniu kobiety. To dość nietypowa figura w porównaniu na przykład z permanentnie fantazjującym pijackiem z puszką piwa w rękę w rodzaju Ferdka Kiepskiego. Widać jednak, że coś tu nie pasuje. Mieszkaniec schronu przez samo swoje miejsce zamieszkania, dziwaczne rytuały wyrażania czci dla pana Parka i nocne polowanie na jedzenie jest jeszcze czymś innym. Można uznać, że znalazł się na marginesie struktury społecznej, poza kategoriami, i określić go za Žiżkiem jako część bez przydziału²⁵. Uproszczając jednak, zwróćmy uwagę na to, że gospodyni traci pracę w wyniku spisku rodziny Kimów, zaś egzystencja jej męża, uzależniona od dostaw jedzenia z góry, zostaje wtedy zagrożona. Innymi słowy, ich życie również jest niepewne. Można ich zatem także potraktować jako prekariuszy²⁶, o innych jednak charakterystykach niż rodziny Kimów. Przykładowo kapitał społeczny gospodyni Moon-gwang wydaje się znacznie wyższy niż w przypadku Kimów.

Również między tymi prekariuszami nie pojawia się solidarność, z wyjątkiem jednego momentu, o którym za chwilę. Przeciwnie — walczą z sobą brutalnie, szantażują się, starają się wygrać konkurencję o zasoby. Są zatem perfekcyjnym wcieleniem późnonowoczesnych, zindywidualizowanych, neoliberalnych podmiotów. Nie wpadają na pomysł współpracy. Jakąkolwiek współpracę uniemożliwia im sama struktura (materialna, społeczna) świata, który zamieszkują — wszystkie miejsca są pozajmowane.

Wspomnianym jedynym momentem solidarności jest ten związany z odczuwaniem smrodu przez pana Parka. Kiedy z obrzydzeniem wyciąga kluczyki spod ciała mieszkańca schronu, widzi to pan Kim — wtedy właśnie reaguje oburzeniem. Znosi poniżenie zabawą w Indian, gdy ma biegać z zabawkowym tomahawkiem, ale budzi się w nim silna empatia z piwnicznym „duchem”, gdy jego pracodawca rozpoznaje ten sam typ smrodu. To smród biedaków odczuwany przez przedstawicieli warstwy wyższej; ich obrzydzenie i związane z tym poczucie wyższości są wspólnym mianownikiem, który spaja, przynajmniej częściowo i na chwilę, przedstawicieli warstwy niższej.

²⁵ Zob. np. S. Žižek, *The Puppet and the Dwarf. The Perverse Core of Christianity*, Cambridge, MA-London 2003, s. 130–131; polskie wydanie: *idem, Kukła i karzeł. Perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa*, przeł. M. Kropiwnicki, Bydgoszcz 2006.

²⁶ Na temat prekariatu i prekarnych pozycji społecznych zob. np. G. Standing, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, przeł. K. Czarnecki, P. Kaczmarek, M. Karolak, Warszawa 2014 oraz J. Urbański, *Prekariat i nowa walka klas. Przeobrażenia współczesnej klasy pracowniczej i jej form walki*, Warszawa 2014.

Paradoksalnie jednak, jeśli spojrzymy na tę kwestię z perspektywy teorii odbioru²⁷, to uzyskamy niemal „płaski” obraz. Widz właściwie odczuwa sympatię wobec wszystkich postaci, nie ma nikogo, kto zostaje ustawiony tak — kryterialnie sfokalizowany²⁸ — żeby wzbudzał niechęć, antypatię, oczekiwanie, że coś powinno mu się stać. Jeśli już, to negatywną reakcję wywołuje raczej sam fakt kłótni, szantażu czy walki, z poczuciem po stronie widza, że nie są to właściwe rozwiązania sytuacji. Nawet jeśli odbiorca kibicuje zręcznej intrydze polegającej na stworzeniu pozorów, że wcześniejsza gosposia choruje na gruźlicę, to jednak wzbudza ona litość, gdy w czasie ulewy stoi przy domofonie i moknie.

Można — jak przypuszczam — wyróżnić dwa momenty, które wytwarzają oczekiwanie, że dana postać będzie musiała zostać wkrótce ukarana za swoje czyny²⁹. Pierwszy to straszny obraz uderzenia kamieniem w głowę syna Kimów przez mieszkańca schronu, gdy leży on bezbronny na ziemi. Drugi to omówiona już reakcja pana Parka na smród ciała z dolnej warstwy. Obie te sytuacje prowadzą widza w stronę finału, pozwalają przestraszyć się, gdy „duch” z dołu rusza do ataku na patio, i odczuć satysfakcję, gdy zostaje pokonany. Są one więc istotne dla kompozycji i emocjonalnego odbioru końca opowieści, pomagają doświadczyć ogromnej ulgi spowodowanej tym, że główny bohater przeżył. Ani one jednak, ani żadne inne sytuacje nie porządkują całej opowieści w kategoriach dobry–zły, winny–niewinny, godny kary–godny nagrody. Warstwowa organizacja opowieści nie przekłada się zatem na przekazanie w jej obrębie informacji o konflikcie między warstwami, o tym, kto jest dobry, a kto zły, co trzeba zmienić. Nie pojawiają się więc żadne tradycyjne wątki krytyki społecznej³⁰.

Krytyka społeczna

Jak już wspomniałem, o *Parasite* mówi się jako o filmie przedstawiającym krytykę społeczną. Jednakże widz, który uda się do kina, wiedząc o tym, może być zaskoczony tym, że wszystkie postacie są przedstawione przynajmniej umiar-

²⁷ N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011.

²⁸ Zob. *ibidem*, s. 257–265.

²⁹ Zgodnie ze strukturą wytwarzania oczekiwań i nastawienia emocjonalnego odbiorców, jak przedstawia to Carroll w *Filozofii sztuki masowej*.

³⁰ Co znamienne, wyraźnie było to widać w dyskusji po filmie w czasie spotkania w Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu. Nawet jeśli pojawiały się odniesienia do krytyki społecznej, to żadna z wypowiedziujących się osób nie wskazała w filmowej opowieści żadnego „zła” (osoby, relacji, zjawiska itp.), które powinno zostać usunięte lub naprawione. Przeciwnie, pojawiały się głosy broniące tych czy innych postaci (na przykład bogactwa rodziny Parków) z perspektywy różnych stanowisk ideologicznych oraz argumentacja, że wszyscy ukazani w filmie są pasożytami. Dowodzi to jednorodności tonu emocjonalnego dla wszystkich filmowych postaci. Nie ma tu nigdzie momentu odczucia niesprawiedliwości świata tak istotnego dla podejść krytycznych.

kowanie pozytywnie. Nawet „duch” z piwnicy wpadający w morderczy szal na końcu opowieści jest w stanie wywołać w nas zrozumienie i uczucie politowania dla jego sytuacji. Co najwyżej jest osobliwością, ciekawostką, ale z pewnością nie „tym złym”. Żli nie są również państwo Park, którzy — według strywializowanej wizji krytyki społecznej — powinni zostać przedstawieni jako bezduszni wyzyskiwacze. Tymczasem budzą oni sympatię i są mili.

Pierwsze spostrzeżenie jest więc takie, że nie mamy tutaj do czynienia ze zbanalizowanym ustawieniem sceny dla krytyki społecznej. Polegałoby ono na tym, że problematyczność struktury społecznej — na przykład jej niesprawiedliwość — ukazywałoby się jako indywidualne, psychologiczne uchybienia jednych (określonych jako źli, opresorów) i cnoty drugich (tych dobrych, ofiar itp.). Przeciwnie — Parkowie są mili i sympatyczni, zaś należący do niższej warstwy bywają brutalni, głupi i irytujący. Rzecz jednak zostaje jawnie sproblematyzowana w filmie, gdy pada konstatacja, że bogatych stać na to, żeby byli mili. To prowadzi do drugiego spostrzeżenia — bycie miłym i bycie agresywnym nie jest ani elementem retorycznej rozgrywki (jak w obrazie zbanalizowanym krytyki), ani stałą dyspozycją danej warstwy (klasy), a społeczną i kulturową konstrukcją. Tak samo konstruktem jest solidarność klasowa.

Krytyka zatem nie uderza po prostu w którąś z warstw. Każdemu w toku rozwijających się wydarzeń możemy coś zarzucić, ale równocześnie każdą z osób możemy starać się zrozumieć. Jeśli już, to krytyczne ostrze jest wymierzone w infrastrukturę — to różnica poziomów sprawia, że biedacy toną, a bogaci doświadczają tylko przejściowej niewygody. Tak to wygląda, jeśli czytać infrastrukturę materialnie. Jeśli jednak przyłożyć dwa pozostałe wymiary — społeczny i symboliczny — to oczywiście otrzymamy krytykę sztywnej, hierarchicznej struktury społecznej. To właśnie struktura, asamblaż, układ jako taki jest odrębnym sprawczym podmiotem, który nadaje ruch podmiotom-ludziom.

Film nie finalizuje ruchu krytycznego. Nie mówi, czy w takim razie trzeba spłaszczyć, wyrównać warstwowy asamblaż, aby poprawić sytuację. Nie podpowiada, co zrobić, aby nie było już konieczności chowania się. Przeciwnie — można odnieść wrażenie, że schron dla tych, którzy stają się częścią bez przydziału, jest pożądanym refugium, miejscem, gdzie rzeczywiście można uciec od świata.

Wrócimy więc do wyjściowego ujęcia *Parasite* jako horroru społecznego. Zmiana perspektywy odbioru — z opowieści o zaradnej rodzinie biedaków na opowieść o chłopcu, który ujrzał ducha — pozwoliła potraktować *Parasite* jako opowieść horrorystyczną. Z pewnym wahaniem można rzec, iż w takim razie poszukiwaną potwornością przede wszystkim jest duch, który duchem *de facto* nie jest, czyli mieszkaniec głębokiej piwnicy. Nie jest on upiorem w sensie zjawiska nadnaturalnego, ale okazuje się widmem społecznym, częścią bez przydziału czy też człowiekiem-odpadem. Jego akty nawiedzania to przemieszczanie się ze świata „pozaspołecznego” do „normalnej” rzeczywistości społecznej, co przyjmuje postać fizycznego poruszania się między różnymi warstwami rzeczywistości.

Toteż potwornością jest również porządek warstw, który w sensie strukturalnym ducha tego wytworzył i podtrzymuje jego istnienie. Porządek ten jest zarazem materialny i społeczny. Ów duch wywołuje paniczny lęk u chłopca i obrzydzenie zarówno u niego, jak i jego ojca. Niesie więc z sobą coś na kształt estetycznego doświadczenia art-grozy.

Trzy nowoczesności³¹

Ruch krytyczny, co oczywiste, nie odbywa się w próżni — jego siła realizuje się jedynie w określonym kontekście. Toteż teraz, po dokonaniu interpretacji, możemy spróbować nakreślić relację między działaniami bohaterów filmu *Parasite* z ich wymiarem krytycznym a szerszym kontekstem kulturowym. Aby jednak zachować przejrzystość, należy ów kontekst kultury współczesnej mocno zredukować i uprościć. Mam nadzieję, że uda się to uczynić i utrzymać sensowność takiej analizy usytuowania ruchu krytycznego, jeśli odwołam się do głośnej książki Shoshany Zuboff *Wiek kapitalizmu inwigilacji*³². W początkowych partiach tej obszernej pracy podąża ona za klasykami myśli socjologicznej, jak Émile Durkheim czy Max Weber, i kreśli trzyetapową trajektorię nowoczesności, która będzie dobrą bazą dalszych analiz. Wychodząc od podziału Zuboff, nakreślę za nią kilka zasadniczych cech trzech faz nowoczesności. Ponieważ ruch krytyczny jest swego rodzaju reakcją, sprzeciwem wobec niepożądanego stanu świata społecznego, chciałbym przez analogię do modelu stworzonego przez tę amerykańską badaczkę zaproponować trzyetapowy model rozwoju nowoczesnej ideologii i nim właśnie posłużyć się jako punktem odniesienia do oceny siły krytycznego gestu w filmie *Parasite*.

Zuboff, wspierając się na klasykach socjologii, zwłaszcza na pracach Durkheima, mówi o trzech nowoczesnościach: pierwszej, z którą należy skojarzyć masy i wielki przemysł; drugiej z rozwijającym się indywidualizmem i całą społeczną infrastrukturą, która go stymuluje; wreszcie trzecia nowoczesność to umieszczony w tytule książki kapitalizm nadzoru bądź inwigilacji (*surveillance capitalism*), który jeszcze mocniej stymuluje procesy indywidualizacyjne³³, oferując im nowy

³¹ Uwagi dotyczące trzech nowoczesności i odpowiadających im form ideologicznych przedstawiam, opierając się na ustaleniach poczynionych w tekście *Niewiedza, cynizm i zniechęcenie. Trzy fazy nowoczesności i ich formy ideologiczne* (K. Abriszewski, A. Zabielski, „Dialogi Polityczne” 2020, nr 29, s. 27–43). W tym artykule, w uwagach zamykających, wskazujemy *Parasite* oraz *Jokera* jako potencjalnie dobry materiał do analizy za pomocą wypracowanego tam schematu faz nowoczesności i form ideologicznych.

³² Sh. Zuboff, *Wiek kapitalizmu inwigilacji. Walka o przyszłość ludzkości na nowej granicy władzy*, przeł. A. Unterschuetz, Poznań 2020.

³³ Wbrew decyzji tłumaczki książki Zuboff nie chcę oddawać jej naczelnego pojęcia *surveillance capitalism* w jeden tylko sposób. „Kapitalizm inwigilacji” brzmi zgrabniej, ale w użytym w angielskim oryginale *surveillance* nie sposób nie zauważyć odniesienia do wpływowej dla myślenia

zasób w postaci cyfrowych środków komunikacyjnych³⁴, a jednocześnie gruntownie przekształca społeczną strukturę kapitalizmu. Przyjrzyjmy się krótko każdemu z tych etapów historycznych.

Pierwsza nowoczesność oznaczała zerwanie z tradycyjnymi formami życia społecznego, zwłaszcza z reprodukcją statusu i trajektorii życiowej, które w znacznej mierze były zdeterminowane przez miejsce urodzenia i więzi pokrewieństwa. Dla wielu jednostek oznaczało to wejście na ścieżkę, na której ich życie nie było już przede wszystkim odtworzeniem egzystencji pokolenia rodziców i wcześniejszych, a koniecznością odkrycia własnej trajektorii, nabycia nowego statusu społecznego, a wraz z nim własnej tożsamości: „każde życie stało się rzeczywistością otwartą, czymś, co można odkrywać, a nie gotową rolą do odegrania”³⁵.

Po stronie instytucji społecznych oznacza to powstanie wielkich organizmów przemysłowych, wytwarzających masy robotników. W toku rozwoju pierwszej nowoczesności wykształca się zarówno masowy, homogeniczny robotnik, jak i symetryczny wobec niego konsument w społeczeństwie masowym. Ponieważ Zuboff odwołuje się w tym miejscu między innymi do zakładów Forda³⁶, możemy powiedzieć, że fordyzm jako pewna forma produkcji (z naczelnym jej artefaktem — taśmą fabryczną) oraz jako pewne środowisko społeczne wytworzył zarówno tych, którzy przy taśmie montowali auta, jak i równolegle ich nabywców. Samochody te dobrze symbolizują etap pierwszej nowoczesności w omawianej tu sekwencji — nigdy wcześniej w historii tylu ludzi nie żyło na tak wysokim poziomie i dla wielu oznaczało to, że mogli sobie pozwolić na zakup któregoś modelu forda, ale — zgodnie ze znanym powiedzeniem — wszyscy kupują egzemplarze w kolorze czarnym. Innymi słowy, nowoczesny proces wzbogacenia się był powiązany ze zgodą na, jak nazywa to amerykańska badaczka, bycie „anonimowymi członkami ludzkiej masy”³⁷. Zygmunt Bauman w niedużej książeczce *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności* przedstawia dwie profesje będące paradygmatycznymi figurami tej pierwszej nowoczesności³⁸. Są to robotnik, o którym mówi również Zuboff, oraz żołnierz.

o nowoczesności pracy Michela Foucaulta *Nadzorować i karać*, w przypadku której przyjęto się tłumaczenie tego terminu jako „nadzoru”. Sęk w tym, że procesy opisywane przez Zuboff wykraczają poza dotychczasowe rozumienie obu słów.

³⁴ *Ibidem*, s. 45–83.

³⁵ *Ibidem*, s. 53. Podaję ten cytat za opublikowanym polskim przekładem, chociaż w tym miejscu poczynię krytyczne zastrzeżenie: słowo „rola”, które pojawia się w cytowanym zdaniu, nie oznacza technicznego, socjologicznego pojęcia. Jako „gotową do odegrania rolę” tłumaczka oddaje angielskie „a certainty to be enacted” (zob. Sh. Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York 2019, s. 38). Nie wszędzie decyzje translatorskie w przypadku tej publikacji gładko pasują do mojego wyводу, dlatego dla zachowania klarowności w przypadku kolejnych cytatów, jeśli podaję własne ich tłumaczenia, wstawiam odsyłacz do wydania angielskiego. W przeciwnym wypadku przywołuję wydanie polskojęzyczne.

³⁶ Sh. Zuboff, *Wiek kapitalizmu inwigilacji...*, s. 50–52.

³⁷ *Ibidem*, s. 55.

³⁸ Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995.

Choć w sposobie organizacji pierwszą nowoczesność zdominowały masy, to właściwe jej procesy zaczęły wytwarzać nowy rodzaj mentalności:

to, co rozpoczęło się jako nowoczesna ucieczka od tradycyjnych sposobów życia, rozkwitło w nowe społeczeństwo ludzi urodzonych z poczuciem psychologicznej indywidualności, obojętnym brzemieniem wolności i konieczności. Doświadczamy zarówno prawa do, jak i wymogu [*requirement*], by wybierać sobie życie³⁹.

Widać więc, że druga nowoczesność przekształca formy organizacji społecznej tak, aby wytwarzać zindywidualizowane jednostki o różnorodnych trajektoriach życiowych. Ulrich Beck w głośnej książce *Społeczeństwo ryzyka* z 1986 roku posługuje się obrazem autobusu czy metra, aby oddać ten proces. Nie istnieje bowiem wspólnota pasażerów autobusu, każdy ma własną drogę do przejechania, ludzie wsiadają i wysiadają na innych przystankach; pośród pasażerów nie zawiązuje się żadna wspólnota. Beck idzie dalej w tym ponurym obrazie — mówi o demontażu wspólnotowych form ochrony jednostki, jaka następuje w drugiej nowoczesności⁴⁰.

O ile symbolem pierwszej nowoczesności był ford, zarówno jako forma produkcji, jak i zunifikowany, masowy produkt do konsumowania, o tyle analogicznym symbolem drugiej nowoczesności moglibyśmy z pewnością uczynić samochody z możliwością „personalizacji”, polegającej na tym, że można wybrać jedną z kilkudziesięciu kombinacji kolorystycznych, czemu towarzyszy agresywna reklama namawiająca do „wyróżnienia się z tłumu”. Innym symbolem, nawiązującym do innego przykładu Zuboff, byłyby zakupy płytowe, powodujące, że każdy może posiadać inną kolekcję muzyki, a tym samym „personalizować” swoje gusta estetyczne. Amerykańska badaczka jako swego rodzaju punkt kulminacyjny tego procesu samowytwarzania jaźni, opartego na informacyjnym przesyceniu środowiska kulturowego, podaje sukces Apple’a, związany z wprowadzeniem na rynek pierwszego iPod⁴¹. Każdy konsument mógł dzięki temu tworzyć zindywidualizowane playlisty, opierając się na gigantycznej muzycznej bazie danych, niemożliwej do całościowego skonsumowania w starym stylu (słuchania płyty od początku do końca).

Ten moment przesilenia dobrze obrazuje dwie zasadnicze tendencje trzeciej nowoczesności, które będą nas tu interesować: (1) jeszcze bardziej zaawansowane procesy indywidualizacyjne spotęgowane mediami cyfrowymi; (2) wytworzenie się całej rozbudowanej infrastruktury związanej z tymi mediami, która na pozór ma zapewniać dostęp do wiedzy i dostarczać narzędzi wzmocnienia podmiotowości, w istocie zaś służy do pozyskiwania na jak największą skalę behawioralnej wartości dodatkowej poprzez rozszerzającą się inwigilację cyfrową wszystkich ludzi. Dlatego właśnie Zuboff określa trzecią nowoczesność mianem „kapitalizmu inwigilacji” czy też „kapitalizmu nadzoru”.

³⁹ Sh. Zuboff, *The Age of Suirveillance...*, s. 39.

⁴⁰ U. Beck, *Społeczeństwo ryzyka: w drodze do innej nowoczesności*, przeł. S. Cieśla, Warszawa 2004.

⁴¹ Zob. Sh. Zuboff, *Wiek kapitalizmu inwigilacji...*, s. 45–50.

Argumentacja Zuboff idzie w stronę, która pokazuje, że rzeczywistość kulturowa, w jakiej dziś jesteśmy, różni się znacząco od drugiej nowoczesności (oraz rzecz jasna pierwszej). Jej zasadniczym elementem jest takie przebudowanie panoramy instytucjonalnej, że jako dominujący wyłaniają się w niej nowi aktorzy — klasa „wektorystów” (odpowiednik „kapitalistów” w kulturze wektorowej), którzy zajmują się pozyskiwaniem (czy też ekstrakcją) „tego, co można określić jako informację dodatkową (*surplus information*), od jednostkowych robotników i konsumentów po to, aby budować modele predykcyjne, które następnie podporządkują całą aktywność tej samej informacyjnej ekonomii politycznej”⁴². Siła tej nowej klasy bierze się z „własności i kontroli nad wektorem informacji”⁴³.

Do tego pobieżnie zarysowanego następstwa trzech stadiów nowoczesności chciałbym teraz dodać rozszerzenie, nadal traktując to jako pewien schemat porządkujący procesy kulturowe. Mianowicie każdemu z etapów nowoczesności przypiszę kluczową dla niego czy też dominującą formę ideologii. Podkreślam przy tym, że nie chodzi o dominującą ideologię jako pewną treść, ale formę, czyli sposób działania.

Formy ideologii

Slavoj Žižek we *Wzniosłym obiekcie ideologii* następująco ujmuje najogólniejszy mechanizm ideologiczny:

Rzeczywistym celem ideologii jest postawa, której ona wymaga, konsystencja formy ideologicznej, fakt, że kroczymy w miarę możliwości jak najprościej w tym samym kierunku. Pozytywne racje podawane przez ideologię w celu uzasadnienia tego wymogu [...] służą tylko ukrywaniu tego faktu⁴⁴.

Ideologia byłaby zatem złożonym mechanizmem komunikacyjnym, w którym ma zostać uzyskany cel wskazany w przywołanym właśnie cytacie — „kroczymy w tym samym kierunku” — i dzieje się tak w wyniku operacji władzy. To bardzo pobieżne określenie, czym jest ideologia w najszerszym sensie, jednak jest ono potrzebne, by wyróżnić trzy formy ideologii (lub mechanizmów ideologicznych), odpowiadające trzem wskazanym wcześniej fazom nowoczesności. Zaczniemy od dwóch form wyróżnionych przez Žižka.

1. Tradycyjna forma ideologii. Według niej ideologia to dyskursywnie skonstruowany fałszywy czy też zaburzony obraz rzeczywistości. Celem jego konstruowania jest sprawienie, by ci, na których oddziałuje, zachowywali się w sposób pożądaný na podstawie posiadanej (fałszywej) wiedzy; zwłaszcza zaś, by nie dążyli do przekształcenia istniejących relacji władzy. Możemy tu skorzystać

⁴² M. Wark, *Capital Is Dead*, London-New York 2019, s. 13.

⁴³ *Ibidem*, s. 14.

⁴⁴ S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wrocław 2001, s. 105.

z metafory okularów: zniekształcają one obraz rzeczywistości, ale dopóki nie zostaną zdjęte, dopóty ci, którzy je noszą, nie są tego świadomi. Žižek na opisanie sytuacji podmiotu posługuje się tutaj marksowską formułą: „robią to, ale o tym nie wiedzą”⁴⁵.

2. Teorię tej formy ideologicznej Žižek rozwija, idąc w ślady Louisa Althussera⁴⁶. Zostaje ona przez niego określona jako „cyniczna” i opisuje ją formułą: „bardzo dobrze wiedzą, co robią, a mimo to nadal to robią”⁴⁷. Argumentacja Žižka i Althussera mówi, że ideologia nie rozgrywa się na poziomie wiedzy (i niewiedzy), lecz na poziomie działania. Kluczowe znaczenie ma tutaj ideologiczne pragnienie, które kształtuje sposób działania.

Te dwie formy ideologii potraktujemy jako dwa odmienne typy, które historycznie następują po sobie. Nie chodzi przy tym o usunięcie jednego typu, gdy pojawia się drugi, ale raczej o przesunięcie akcentów czy poszerzenie pola ideologicznego. Powszechna niewiedza i mechanizmy ideologiczne ją utrzymujące możemy schematycznie potraktować jako dominujące w pierwszej nowoczesności opisanej za Zuboff. Charakterystycznym sposobem walki z tą formą ideologii byłoby wszelkie inicjatywy samokształcenia się robotników, tak powszechne w XIX i części XX wieku.

Drugą nowoczesność, jak wiemy od Zuboff, charakteryzuje wypieranie mechanizmów homogenicznej kultury masowej przez kulturę indywidualizacji. Žižek będzie utrzymywał wprost, że cyniczna forma ideologii charakteryzuje kapitalistyczną kulturę konsumpcji. To, co u amerykańskiej badaczki wygląda na pozytywną ścieżkę ludzkiej samorealizacji, w ujęciach krytycznych jest systemowo skonstruowanym szaleństwem konsumowania.

3. Aby określić, na czym może polegać trzecia forma ideologii, odwołam się do ustaleń Paula Masona. W książce *Postcapitalism* również przywołuje on ten euforyczny moment związany z rozpoznaniem możliwości cyfrowych mediów sieciowych, ale czyni to w kontekście ruchów polityczno-emancypacyjnych⁴⁸. Ujęcie Masona jasno pokazuje, jak media sieciowe poradziły sobie z sytuacją wytwarzaną przez pierwszą formę ideologiczną, to jest kreowaniem fałszywego obrazu świata. Możliwość weryfikacji, zwłaszcza — w czasie rzeczywistym — oczami (obiektywami) zwykłych uczestników danych zdarzeń, jeśli nawet nie uniemożliwia, to utrudnia funkcjonowanie ideologii jako zakłóconego obrazu świata. W przypadku przywoływanych przez Masona wydarzeń także ideologia cyniczna, pasująca do rzeczywistości kultury konsumpcyjnej, nie była w stanie poradzić sobie z ruchami protestu społecznego. Jak pisze autor *Clear Bright Future*: „Częściowym rozwiązaniem stały się *fake news*: prokurowanie historii jawnie nieprawdziwych”. Do

⁴⁵ *Ibidem*, s. 42.

⁴⁶ Zob. L. Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, przeł. A. Staroń, „Nowa Krytyka” 2017, http://www.nowakrytyka.pl/pl/Ksiazki/Ksiazki_on-line/?id=888 (dostęp: 15.07.2022).

⁴⁷ S. Žižek, *Wzniosły obiekt...*, s. 44.

⁴⁸ Zob. P. Mason, *Clear Bright Future. A Radical Defense of the Human Being*, London 2019, s. 93.

tego doszło zatrucie sieci przez rosyjskie farmy trolli zarówno na poziomie informacyjnym, jak i — co równie ważne — emocjonalnym⁴⁹.

Takie zjawiska jak postprawda, *fake news*, działania płatnych internetowych trolli czy boty i fikcyjne konta służące do wpływania na rzeczywistość sieci oraz inne spokrewnione powinniśmy zatem postrzegać nie jako mutację starych form ideologicznych, ale jako nowe fenomeny, których cel jest identyczny jak w przypadku tych pierwszych, lecz w nowej rzeczywistości kulturowej — w trzeciej nowoczesności. Mason zwraca uwagę, że wszystkie te zjawiska — jak trolle, boty, *fake news* itp. — powinniśmy traktować jako jeden system, który już nie ma na celu wytwarzania fałszywego obrazu świata (ideologiczna forma 1) ani podsycania naszych fantazji i stymulowania pragnienia konsumpcyjnego (forma 2), ale zniechęcenie — „sprawienie, że atmosfera debat politycznych w sieci będzie tak agresywna i nieprzyjemna, że zwykli ludzie będą ich unikać; także stworzenie wrażenia, że wszystkie strony są zaangażowane w wojnę propagandową, a zatem żadne informacje nie są wiarygodne”⁵⁰.

Potraktujmy to jako trzecią formę czy też typ mechanizmu ideologicznego, którego celem jest wytwarzanie toksycznego środowiska, które ma wywołać poczucie zniechęcenia i bezcelowości jakichkolwiek działań i dociekań. Nie chce ona wpływać ani na wiedzę, ani na pragnienie, a na stany emocjonalne — zasypać komunikacyjnymi śmieciami jakąkolwiek wolę działania.

Pytania krytyczne

Teraz, po szkicowym nakreśleniu obecnej fazy nowoczesności, można wrócić do pytania o krytyczny wymiar filmu *Parasite*, zwracając uwagę nie tylko na samą opowieść, co zrobiłem wcześniej, lecz również na kontekst, z którym wchodzi ona w rezonans.

Zapytajmy najpierw o to, jaką nowoczesność widzimy na ekranie. Nie oglądamy żadnych zjawisk masowych, a najbliższej nich są może nieliczne sceny przedstawiające ludzi dotkniętych skutkami ulewy. Zarazem jednak dość często pojawiają się media cyfrowe, ale nigdy w kontekście nadzoru, jeśli wyłączyć marginalny przypadek kamery przed wejściem do domu. Właśnie brak elektronicznego podglądu jest istotną częścią całej opowieści — głęboka piwnica może mieć swojego lokatora tylko dlatego, że nie istnieje wystarczająco szeroki nadzór w dwojakim sensie: nad domem i jego zakamarkami oraz społeczny nadzór nad dłużnikami. Często pojawiają się telefony komórkowe, które są istotne: bohaterowie SMS-ują, szukają dzięki nim pracy, czytają i oglądają wiadomości. Cyfrowe media zdają się więc po prostu następcami i ulepszonymi formami telewizji, radia i telefonu tradycyjnego.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

Pojawiają się zatem w swojej „wersji” optymistycznej. Wskazuje to jednoznacznie na to, że na ekranie oglądamy przede wszystkim kulturę drugiej nowoczesności.

Nie inaczej rzecz się ma z typami podmiotów i ich pragnieniami. Jak argumentowałem wcześniej, nie odnotowujemy tu solidarności warstwy niższej, ale mamy indywidua starające się realizować swoje pragnienia. Bogata rodzina Parków konsumuje, podczas gdy biedna rodzina stara się różnymi sposobami być jak bogacze i także konsumować więcej. Są to więc także podmioty drugiej nowoczesności.

Jeśli zaś szukać jakiegoś elementu ilustrującego formę ideologiczną, to wydaje się nim ów kamień, który ma przynieść szczęście, a który natychmiast zostaje rozpoznany przez panią Kim jako zwykły, beużyteczny śmieć. Scenę wręczenia go jako prezentu możemy interpretować teraz jako rozpisaną na głosy reakcję cyniczną: głos praktyczny (matka) mówi, że to zwykły kamień, natomiast głos cyniczny (syn) ucisza go, mówiąc, że to świetny prezent. Według tej interpretacji głos cyniczny doskonale wie, że to zwykły kamień i nic więcej, ale wie też, że powinien zachować się tak, jak gdyby było to coś więcej, ponieważ tylko wtedy wchodzi się do kulturowej gry w bycie warstwą wyższą, jak opisałem to wcześniej. Wydaje się więc, że pozostajemy w obrębie drugiej nowoczesności, zaludnionej oczywiście przez właściwe jej podmioty — konsumujących indywidualistów — którzy żyją spleceni z cyniczną formą ideologiczną. I tu pojawiają się pewne napięcia.

Pierwsze z nich wiąże się z niejasną relacją między opowieścią filmową, ulokowaniem jej odbiorców a potencjałem krytycznym. Na pewnym poziomie można argumentować, że ukazanie w *Parasite* stratyfikacji ma charakter krytyczny, że świat, który oglądamy na ekranie, z powodów strukturalnych nie jest dla wszystkich przyjazny. Jednakże jest to świat drugiej nowoczesności, podczas gdy my sami — widzowie filmu — już jesteśmy w trzeciej. Toteż choć z jednej strony dostrzegamy krytyczny potencjał filmu, to z drugiej — pod pewnymi względami rozgrywa się on „obok” nas, a może raczej „kiedyś, niedawno”, tym samym przemawia do nas i dotyka nas tylko częściowo. Żeby jednak skomplikować sytuację, zwróćmy uwagę na to, że przecież media cyfrowe charakterystyczne dla trzeciej nowoczesności istnieją w świecie *Parasite* i są wykorzystywane, choć nie objawiają tam swojej mroczniejszej, bardziej problematycznej strony.

Do tego możemy dołożyć jeszcze jedną komplikację, związaną z podmiotami. Większość bohaterów, których oglądamy na ekranie, rzeczywiście wydaje się zanurzona w kulturze konsumpcyjnej drugiej nowoczesności. Są jednak dwie postacie, które do takiego przypisania nie pasują. Są to lokator „podpiwnicy” oraz jego żona, czyli gosposia państwa Parków. Choć początkowo sprawia ona wrażenie takiej samej jak rodzina Kimów, to jednak gdy okazuje się, że pracuje po to, by utrzymać mieszkającego w piwnicy męża, zaczynamy postrzegać ją w innym świetle. Mieszkaniec piwnicy zaś żyje z resztek i wytwarza przedziwne uprawomocnienie tej sytuacji, coś na kształt religii na cześć pana Parka. W związku z tym nie pasuje do charakterystyki podmiotu drugiej nowoczesności, a raczej do pierwszej. Jest kimś, kto „ma założone” okulary iluzji, które sprawiają, że widzi fałszywy obraz świata.

* * *

Chciałbym wyrazić wdzięczność i podziękowania osobom, które zainicjowały i podjęły się realizacji przygotowania tomu „Prac Kulturoznawczych” mającego na celu upamiętnienie naszej Koleżanki, prof. Doroty Wolskiej. Dziękuję również za zaproszenie do tego przedsięwzięcia. Prezentowany tu tekst nie wiąże się tematycznie z naszymi ostatnimi rozmowami (telefonicznymi) z Panią Profesor, które krążyły wokół zagadnień laboratoriów humanistycznych, czym się ostatnio zajmowała, ale również wokół kwestii zdrowia i spacerów, a także Clifforda Geertza, którego prace jakiś czas temu tłumaczyła, a ja krótko wcześniej czytałem wraz z doktorantami na moim seminarium⁵¹. Rozmawialiśmy też trochę o laboratoriach alchemicznych, o których prof. Wolska pierwotnie planowała napisać. Przedstawiam go tutaj jednak, ponieważ jest to fragment problematyki, nad którą w tym czasie pracowałem, i z tego powodu kojarzy mi się z okresem, w którym prowadziliśmy nasze ostatnie rozmowy, wtedy oczywiście pozostając w przekonaniu, że wrócimy do nich nieco później — w wakacje albo tuż po. W tym właśnie sensie zaprezentowany tu artykuł jest dla mnie osobistym nośnikiem pamięci o mojej Koleżance i naszych kontaktach i z tego właśnie powodu zaproponowałem go do niniejszego tomu.

Parasite as social horror and social critique

Abstract

The paper interprets Bong Joon-ho's 2019 film *Parasite* as a social horror. Such an approach stems partially from the many discussions about *Parasite* as a work of social critique. I view the house of the rich family — the Parks — as an object central to the narrative. Both the Parks' house and the whole world around it are structured in layers that organize the life of all the characters. The layers are interpreted as material (the house, the city), social (lower and higher strata) and symbolic (material layers symbolize social stratification). Moving between the layers is defined as haunting. I claim that if *Parasite* is a form of social critique, then it is not aimed at any particular “layer” of society as such (e.g. the rich), but at the layered structure as a whole. In the second part of the paper this analysis is used to view *Parasite* against various stages of Modernity and their corresponding forms of ideology.

Keywords: *Parasite*, social horror, haunting, layers, materiality, social critique, Modernity, ideology

⁵¹ C. Geertz, *Wiedza lokalna: dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. D. Wolska, Kraków 2005.

Bibliografia

- Abriszewski K., *Bycie klaunem, odgrywanie obywatela, stawanie się Jokerem*, [w:] *Odstępstwo od wartości*, „Kamera Kultura”, t. 1, red. A. Doda-Wyszyńska, M. Szulejko, Poznań 2022.
- Abriszewski K., Zabielski A., *Niewiedza, cynizm i zniechęcenie. Trzy fazy nowoczesności i ich formy ideologiczne*, „Dialogi Polityczne” 2020, nr 29.
- Althusser L., *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, przeł. A. Staroń, „Nowa Krytyka” 2017, http://www.nowakrytyka.pl/pl/Ksiazki/Ksiazki_on-line/?id=888.
- Badek A., „*Parasite*”, czyli najbardziej polski film z Azji [RECEZJA], „Filmawka.pl” 31.07.2019, <https://www.filmawka.pl/parasite-recenzja/>.
- Bauman Z., *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995.
- Bauman Z., *Życie na przemieszaniu*, przeł. T. Kunz, Kraków 2004.
- Beck U., *Spółczesność ryzyka: w drodze do innej nowoczesności*, przeł. S. Cieśla, Warszawa 2004.
- Brody R., *How “Parasite” Falls Short of Greatness*, „The New Yorker” 14.10.2019, <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/how-parasite-falls-short-of-greatness>.
- Carroll N., *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.
- Carroll N., *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011.
- Dargis M., ‘*Parasite*’ Review: *The Lower Depths Rise with a Vengeance*, „The New York Times” 10.10.2019, <https://www.nytimes.com/2019/10/10/movies/parasite-review.html>.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa 2015.
- Derrida J., *Widma Marksa: stan długu, praca żaloby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016.
- Dobry P., „*Parasite*”. *Wszyscy jesteśmy pasożytami*, „Dziennik.pl” 20.09.2019, <https://film.dziennik.pl/recenzje/artykuly/608165,parasite-zlota-palma-cannes-recenzja.html>.
- Drabik D., *Recenzja filmu „Parasite”*, „Mechaniczna Kulturacja” 21.09.2019, <http://kulturacja.pl/2019/09/recenzja-filmu-parasite/>.
- Fisher M., *K-Punk. The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher from 2004–2016*, red. D. Ambrose, London 2018.
- Fisher M., *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, przeł. A. Karalus, Warszawa 2020.
- Geertz C., *Wiedza lokalna: dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. D. Wolska, Kraków 2005.
- Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011.
- Kermode M., *Parasite Review — a Gasp-Inducing Masterpiece*, „The Guardian” 10.02.2020, <https://www.theguardian.com/film/2020/feb/09/parasite-review-bong-joon-ho-tragicomic-masterpiece>.
- Kryński M., *Tak śmierdzą ludzie jeżdżący metrem*, „Krytyka Polityczna” 20.09.2019, <https://krytyka-polityczna.pl/kultura/film/maciej-krynski-parasite-recenzja/>.
- Loughrey C., *Parasite Review: An Intricate Examination of Class Conflict*, „Independent” 6.02.2020, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/parasite-review-bong-joon-ho-cast-director-oscars-2020-best-picture-a9319656.html>.
- Majbroda K., *W relacjach, sieciach, splotach asamblaży. Wyobrażenia antropologii społeczno-kulturowej wobec aktualnego*, Wrocław 2019.
- Mason P., *Clear Bright Future. A Radical Defense of the Human Being*, London 2019.
- Monster Anthropology in Australia and Beyond*, red. Y. Musharbash, G.H. Presterudstuen, New York 2014.
- Monster Anthropology. Ethnographic Explorations of Transforming Social Worlds through Monsters*, red. Y. Musharbash, G.H. Presterudstuen, London 2020.
- Monster Theory. Reading Culture*, red. J.J. Cohen, Minneapolis-London 1996.

- Nahirny R., *Granice kontroli. Maszynieria władzy Jeremy Benthama*, Warszawa 2018.
- Narożny G., *Underground — recenzja filmu „Parasite”*, „Pełna Sala” 26.09.2019, <https://pelnasala.pl/parasite/>.
- Nowak A.W., *Wyobrażenia ontologiczna: filozoficzna (re)konstrukcja fronetycznych nauk społecznych*, Poznań 2016.
- Pięta I., „*Parasite*” — kilka refleksji (recenzja), „Kulturatka.pl” 13.04.2020, <https://www.kulturatka.pl/2020/04/13/parasite-kilka-refleksji-recenzja/>.
- Radkiewicz M., *Dom jako „materia w procesie” w projektach artystycznych i filmowych*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 110.
- Semlyen P. de, *Joker*, „Time Out” 26.09.2019, <https://www.timeout.com/movies/joker-1>.
- Standing G., *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, przeł. K. Czarnecki, P. Kaczmarek, M. Karolak, Warszawa 2014.
- Stępień P., *Bolesna biopsja — Joon-ho Bong — „Parasite” [recenzja]*, „Głos Kultury” 14.12.2019, <https://www.gloskultury.pl/parasite-recenzja/>.
- Urbański J., *Prekariat i nowa walka klas. Przeobrażenia współczesnej klasy pracowniczej i jej form walki*, Warszawa 2014.
- Wallerstein I., *Geopolitics and Geoculture. Essays on the Changing World-System*, Cambridge 1991.
- Wark M., *Capital Is Dead*, London-New York 2019.
- Wojtyła M., *Nie dzieje się dobrze w Korei Południowej. Recenzja filmu „Parasite”*, „Klub Jagielloński” 23.11.2019, <https://klubjagiellonski.pl/2019/11/23/nie-dzieje-sie-dobrze-w-korei-poludniowej-recenzja-filmu-parasite/>.
- Wróblewski J., *Bunt karaluchów. Recenzja filmu: „Parasite”*, „Polityka” 17.09.2019, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1924578,1,recenzja-filmu-parasite-rez-joon-ho-bong-read>.
- Zuboff Sh., *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York 2019.
- Zuboff Sh., *Wiek kapitalizmu inwigilacji. Walka o przyszłość ludzkości na nowej granicy władzy*, przeł. A. Unterschuetz, Poznań 2020.
- Žižek S., *Kukła i karzeł. Perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa*, przeł. M. Kropiwnicki, Bydgoszcz 2006.
- Žižek S., *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2008.
- Žižek S., *More on Joker: From Apolitical Nihilism to a New Left, or Why Trump Is No Joker*, „Philosophy Salon” 11.11.2019, <https://thephilosophicalsalon.com/more-on-joker-from-apolitical-nihilism-to-a-new-left-or-why-trump-is-no-joker/>.
- Žižek S., *The Puppet and the Dwarf. The Perverse Core of Christianity*, Cambridge, MA-London 2003.
- Žižek S., *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wrocław 2001.

Filmografia

- Elizjum (Elysium)*, reż. N. Blomkamp, USA 2013.
- Joker*, reż. T. Phillips, USA-Kanada 2019.
- Mroczny rycerz powstaje (The Dark Knight Rises)*, reż. Ch. Nolan, USA-Wielka Brytania 2012.
- Parasite (Gi-saeng-chung)*, reż. Joon-ho Bong, Korea Południowa 2019.

* * *

Krzysztof Abriszewski — profesor w Instytucie Nauk o Kulturze na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Prowadzi badania z zakresu teorii kultury, filozofii współczesnej, studiów nad nauką oraz studiów nad kulturą popularną. Autor między innymi monografii *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura* (Kraków 2008) i *Kulturowe funkcje filozofowania* (Toruń 2013).