

**A család intézményének reprezentációja Bong Joon Ho néhány
filmjében**

(Snowpiercer, Okja, Élősködők)

Jelige: JC6 8E8

A lezárás dátuma: 2023. 01. 08.

1. Bevezetés

Dél-Korea az utóbbi húsz évben a szórakoztatóipar egyik meghatározó globális nagyhatalmává vált.¹ A zene területén mind Dél-Koreában, mind a nemzetközi piacon a külön műfajjá lett KPOP tarol óriásit, a profi e-sport világában az egyik legeredményesebb és legdominánsabb országnak számítanak (itt elég csak megemlíteni, hogy az eddig rendezett tizenegy League of Legends világbajnokságból hatot koreai csapatok nyertek), valamint a filmiparban is sikerült maradandót alkotniuk. Már Park Chan-wook 2003-as bosszúmozija, az *Oldboy* is megnyerte magának a nézők és a kritikusok elismerését, a koreai filmek valódi áttörő sikerére azonban egészen 2019-ig kellett várni, Bong Joon Ho jó adag társadalomkritikával átszőtt alkotása, az *Élősködők* ugyanis ekkor vált elérhetővé a filmszínházak kínálatában. A filmet néhány hónappal később hat Oscar-díjra jelölték, melyből négyet meg is nyert, köztük a legjobb filmnek járót is. Az *Élősködők* ezzel történelmet írt, hiszen ezt megelőzően sosem nyerte meg nem angol nyelvű mű ezt az elismerést. A négy Oscarral és a számtalan másik díjjal méltó módon lett megünnepeelve a koreai filmezés, melynek éppen 2019-ben volt a századik évfordulója. A csillogáshoz vezető út azonban meglehetősen hosszú volt. Az önkényuralmak váltakozása, a „gazdasági csoda”, a csebolok óriási dominanciája, az ezt követő hatalmasra nyíló társadalmi olló és az erre reflektáló koreai filmes újhullám mind sarokkövei voltak annak a folyamatnak, mely az *Élősködők* Oscar sikerében csúcspontba ért.

1.1. A Koreai-félsziget történelme

Korea 5000 éves történelme diadalok, tragédiák, sikerek és harcok sora, amelyeknek mind szerepe volt a mai Korea kialakításában, és a mai koreaiak formálásában. A legenda szerint az egységes Korea területén Kidzsa király már időszámításunk előtt 1100 körül megalapította az első dinasztiát. Ezt i. e. 194-ben délen három koreai királyság váltotta fel: Kogurjo, Pekcse és Silla. Silla i. sz. 668-ra meghódította a másik két királyságot, s így a félsziget nagyobb részének egyedüli urává vált. Az egységes Silla-korszak ragyogó civilizációjában rohamos fejlődés zajlott a művészetek, a vallás, a kereskedelem és az oktatás terén, illetve számos más területen is. Korea az évszázadok során leginkább Kínával volt kulturális kölcsönhatásban. A

¹ Ez a fejezet részben megegyezik a szerző *A család intézményének reprezentációja Bong Joon Ho néhány filmjében* címen megvédett záródolgozatának a fejezetével.

buddhizmus, a konfucianizmus és számos más ismeret is innen érkezett. Az ezt követő Korjo dinasztia napja 1392-ben áldozott le végleg, és ekkor alapította meg Ji Szung-gje, vagy más néven Thedzso király (1392-1398) a Csoszon dinasziát, mely 1392-től egészen 1910-ig maradt fenn. A fő ideológiai befolyás terén a buddhizmus helyét szépen lassan átvette a konfucianizmus. (Drjenovszky) Ez egy filozófiai iskola, melyet alapítójáról, Konfuciuszról neveztek el. A konfucianizmus nem vallás, inkább etikai tanítás, nem jellemzik hierarchikus vallási szervezetek és papsága sincs. A konfucianizmusnál még az erkölcsi elveknek is inkább a Föld igazságos rendjének a megteremtése, mintsem az isteni parancsnak való engedelmesség a célja. Az erkölcs tehát nem valamiféle elvont erő akaratán, hanem a gyakorlatiasságon és az alkalmazhatóságon alapul. A konfuciánus etikára jellemző az erények előmozdítása, amelyek közül öt állandó: az emberség, az igazságosság, a szertartásosság, a bölcsesség és a becsületesség. (Wikipédia: *Dél-Korea*, Drjenovszky)

A konfucianizmus gyors elterjedésének hatására egy élesen strukturált, hierarchikus társadalmi rendszer alakult ki, és jellemezte a királyságot csaknem öt évszázadon át. Csoszon egészen a késő XIX. századig szigorú elszigetelődesi politikát folytatott, s ezért Koreát sokáig a „remete királyságként” emlegették. Korea külkapcsolatai hosszú ideig alapvetően Kínára korlátozódtak, s amikor a hagyományos patrónus és szövetséges elmerült a nyugattal és Japán növekvő hatalmával való lépéstartásért folytatott küzdelemben, Csoszon sebezhetővé vált, és Japán 1910-ben bekebelezte. A japánok annektálták Koreát, a második világháború idején rendőri diktatúrát vezettek be, és az ország gazdaságát katonai céljaik szolgálatába állították. (Drjenovszky)

A szövetséges hatalmak 1943-ban állapodtak meg arról, hogy a háború után helyre kell állítani az ország függetlenségét. Korea a második világháború után szabadult fel a japán uralom alól, de nyomban heves hidegháborús ideológiai konfrontáció áldozatává vált. 1945-ben az ország északi részét szovjet, a déli részét amerikai csapatok szállták meg, és a 38. szélességi kör mentén felosztották az országot. Az ENSZ felhívására a déli országrészben 1948 májusában nemzetgyűlési választásokat tartottak, majd a parlament a szovjet segítséggel megalakított Észak-Koreafüggetlenségének kikiáltását követően, 1948. augusztus 15-én kikiáltotta a Koreai Köztársaságot. A két Korea viszonya a következő években egyre jobban elmérgesedett, mígnem 1950-ben Észak-Korea heves támadást indított a Koreai Köztársaság ellen, s ezzel elindította a Koreai Háborút, mely 1953-ig pusztított. Az egyik fél győzelmével sem végződő háború az 1953-ban aláírt Tűzszüneti Egyezményrel ért véget, a két Korea azonban technikailag a mai napig hadban áll egymással. A félsziget két része közötti bizalom

és együttműködés terén 1990-92-ben látható előrelépés történt, de Észak-Korea gyanítható nukleáris fegyverfejlesztési programja aláásta a viszony javulását. (Drjenovszky)

A Koreai Háborút követően bizonytalan politikai időszak következett Dél-Koreában. 1960-ban egy diáklázadás, amely később az április 19-i forradalom néven vonult be a köztudatba, az akkori autokrata elnök, Syngman Rhee lemondásához vezetett. Ezt egy hatástalan kormány vezette politikai instabilitás követte. Ezt az instabilitást a Park Chung-hee tábornok által vezetett 1961. május 16-is puccs törte meg. Park elnöksége alatt gyors, exportvezérelt gazdasági növekedés jellemezte időszak következett, melyet az erős politikai beavatkozás kényszerített ki. Park folyamatosan kritika tárgya volt népe körében, akik kegyetlen diktátornak tartották. Ennek ellenére 1972-ben olyannyira megváltoztatta a Koreai Köztársaság alkotmányát, hogy az már gyakorlatilag tejhatalmat garantált neki. Az ország gazdasága mégis sosem látott szárnyalásba kezdett elnöksége alatt.

1. 2. Gazdasági csoda, társadalmi katasztrófa

Az iparosítás, a modernizáció, a nyugatiasodás nagymértékű és előre nem látható változásokat eredményezett az élet szinte minden területén. A városokba nehézipart telepítettek, és több új városi, ipari területet létesítettek. Az iparosítás legnyilvánvalóbb hatása a vidéki emberek nagyvárosokba áramlásán mutatkozott meg. A népesség aránya alig negyven év alatt 3:7-ről 7:3-ra változott a városok javára. (Drjenovszky) Az állami iparpolitika, a hitelből finanszírozott növekedés, a kutatásra és fejlesztésre szánt összegek növelése, valamint a bankrendszer államosítása és a tervutasításos piacgazdaság meghozták a sikert. Röviden ezt nevezik koreai gazdasági csodának. Az import helyettesítésére épülő erős kapcsolati hálózatokra támaszkodó kapitalizmus eleinte kifejezetten fontos volt. A külföldi cikkeket hazaiakkal igyekeztek kiváltani, a rendszer fogaskerekeit pedig a korrupció és az állami beavatkozás együttes erővel olajozták meg. (Partizán: 13:59 – 14:28)

A Dél-Korea gazdaságát uraló legnagyobb családi alapokon nyugvó óriáscégek, vagyis az úgynevezett csebolok nem önerőből váltak politikai tényezővé, 1963-ban Park Chung-hee tábornok szigorú államkapitalizmust vezetett be, és az intézkedések közé tartozott a kapitalista klánvezérek elrablása is. Végül megkímélte az életüket, de a profitot többé nem vihették ki az országból, és a katonai diktatúra határozta meg azt, mibe fektethetnek be. Azóta is kiszolgálják a hatalmat és fordítva. Ha a csebolok anyagi nehézségekkel néznek szembe, az államtól pénzbeli támogatást, ha sztrájkkal, akkor pedig rendőri fellépést, a dolgozók ellen használható könnygázt és gumibotot kapnak. A huszadik század folyamán az összes

megmozdulást, amit az érdekvédelem és a szociális háló kiterjesztése miatt kezdeményeztek a munkavállalók, nemcsak cinikus szavakkal, hanem brutális katonai fellépéssel is félre lehetett söpörni, mint kommunista elhajlást. (Partizán: 17:36-18:27)

Az öt legnagyobb vállalat, a Samsung, az LG, a Hyundai, a Hankook és a Sunkyong csoport. Hozzájuk bekerülni önmagában presztízs, ezért ennek elérése érdekében a munkavállalók kíméletlenül zsákmányolják ki önmagukat. A kis- és középvállalkozásoknál sem könnyebb az élet, hiszen a feszült verseny miatt ők is erős munkafegyelmet követelnek meg. (Partizán: 16:54-17:14) A koreai gazdaság így kétarcúvá vált, és a kettő közti szakadék már-már társadalmi robbanással fenyeget. A nagyvállalati rendszer ugyanis egy duális gazdaságszerkezetet hozott létre, ahol az egyik oldalon hatalmas mamutcégek állnak szemben a náluk jóval tökeszegényebb, és nem melleleg a politikai elithez fűződő kapcsolatok nélkül boldogulni próbáló kisebb vállalkozásokkal. Jól érzékelteti az erőfölényüket, hogy a legnagyobb tíz konglomerátum kezében van az összes koreai gazdasági vagyon több mint negyede. Ebben a felállásban a csebolok ellenfeleinek nem sok esélye van, őket kiszorítják és elnyomják a piacon, a legjobb munkavállalóikat pedig elszívják tőlük. (Mészáros R.)

Ezt leírva 2015-ben terjedt el a pokoli csoszon kifejezés, a megnevezést a dél-koreai média és a fiatalok kezdték el használni, hogy rámutassanak arra, hogy a gazdasági ugrás árát létbizonytalanságban mérik. Az 1392 és 1897 között fennálló Koreai Királyságot hívták Csoszonnak, ezért a pokoli csoszon kifejezés nemcsak a pokoli körülményekre, hanem arra is utal, hogy családi klánok vezette csebolok már-már feudális hadurakként uralják a piacgazdaságot. (Partizán: 14:39-14:52, 17:15-17:34)

De hogyan is néz ki egy ilyen csebol? Bár a nagyjából négytucat dél-koreai csebol felépítése és működése között bőven vannak jelentős különbségek, a közös kapocs köztük, hogy egy szűk kör, jellemzően egy (kiterjedt) család kezében vannak, és egy diverzifikált, számos iparágban jelen lévő üzleti csoportot fognak össze.

A duális gazdaságszerkezet a termelékenységén és a béreken is meglátszódik. Míg az exportáló csebolokhoz ömlik a pénz, addig az elsősorban belföldre termelő kis- és középvállalkozásoknak az árnyékukban jóval kisebb konckok jutnak. Ami egyben azt is jelenti, hogy a cseboloknál dolgozók és a nem cseboloknál dolgozók közötti jövedelmi szakadék is egyre nő, emiatt tehát sikerükkel a konglomerátumok óhatatlanul is szétszakítják a társadalmat. (Mészáros R.)

A létbizonytalanságot csak növeli, hogy 2010 óta a középiskolai oktatás rohamléptékben került magánosításra, és a diákok háromnegyede kizárólag fizetős oktatást tud igénybe venni. A tanulók túlhajszoltságának is ára van, a 10 és 24 év közöttiekénél az öngyilkosság a vezető halálozási ok. Mivel a szociális háló gyakorlatilag nem létezik, és a gyermekektől függ az idősek biztonsága, gyakran előfordul, hogy a nyugdíjas korúak azért végeznek magukkal, mert így akarják könnyíteni családjuk anyagi terheit. Az egészségügyi ellátás szintúgy komoly terhet róhat idősekre és fiatalra. Dél-Korea demográfiai krízisben van, így a család már nem tudja helyettesíteni a szociális hálót, melynek fenntartása és megteremtése az állam feladata lenne. A társadalom egyre jobban előregszik, és a gyermekvállalást a kiégésig fokozódó túlmunka és a lakhatási válság is akadályozza. Saját lakáshoz jutni szinte utópisztikus, az albérletárak pedig szintén az egekben vannak. (Partizán: 14:53-16:07)

1.3. A viszontagságok ihlette filmezés

A dél-koreai film az 1990-es évek végén került a nemzetközi figyelem középpontjába, amikor az ország a katonai rezsimeket követő demokratizációs folyamatot lezárva új kulturális szakaszba lépett: a koreai újhullám (*Hallyu*) megjelenésével főként populáris kulturális termékein (K-pop, K-drama, mozifilmek) keresztül Ázsián kívül a világ más tájait is kezdte meghódítani a koreai kultúra. (Bevezető a „Koreai rendezőportrék” című összeállításhoz) A félsziget megosztottsága, a korábbi háborúk, a szörnyű japán megszállás és a modern társadalom kihívásai is mind mély forrást jelentenek a filmötletekhez és azok kreatív megvalósításához. (Faluvégi)

Idővel az amerikai producerek is felfigyeltek Dél-Korea tehetségére, de sokáig az idegennyelvű filmek erősen korlátozott eladhatósága miatt inkább azzal kísérleteztek, hogy inkább remake-eket csinálnak ezekből, vagyis helyi szereplőkkel, egy kicsit az ottani nézőközönséghez igazítva újraforgatják ezeket az alkotásokat. Ez történt Park Chan-wook (1963-) filmje, az *Oldboy* esetében is, mely azonban az USA-ban hatalmas bukás lett, hiába tették meg a film főszereplőjévé Samuel L. Jacksont, illetve Josh Brolint, és hiába vállalta el a rendezést a zseniális Spike Lee.

A dél-koreai filmipar azonban már régóta nincs rászorulva az amerikai segítségre. A koronavírus járvány kitörése előtti utolsó évben az ország filmiparának bevétele elérte a 2 milliárd 140 millió dollárnak megfelelő értéket. Ezzel a globális ranglistán az előkelő hetedik helyet foglalják el, olyan sokkal nagyobb országokat megelőzve, mint a Bollywoodról

elhíresült India, vagy mint a népességben sokszoros potenciális többségben lévő Mexikó, illetve Brazília. Ha a forgalmazókat is bele vesszük a képbe, akkor a teljes bevétel meghaladta az 5 milliárd dollárt, és a mindösszesen 226 milliós mozi látogatás alapján egyetlen lakosra 4,37 ilyen alkalom jutott szemben az amerikai 3,51-gyel. Ezeket az erős számokat úgy érte el Dél-Korea, hogy az utóbbi két évtizedben a hazai filmek nézettségi aránya mindvégig a 40 és 60% közötti sávban mozgott.

Hogyan volt képes egy globális szinten közepes méretű, kultúrájában és nyelvében élesen eltérő, nagyhatalmak gyűrűjében ülő ország egy ennyire sikeres és valódi minőséget előállító filmes ágazatot felépíteni, amely mostanra nem kevés nemzetközi sikert is elért? A fent említett erős kulturális-társadalmi háttér mellett ennek számos, az üzleti modellekre gyakorolt hatásnak is szerepe van.

Meglepő módon itt a radikális, de még racionálisnak mondható protekcionista intézkedések alapozták meg a trendet. A hatóságok még 1967-ben egy ún. képernyőkvótát vezettek be, amely mind a mai napig érvényben van. Ebben előírják, hogy a mozik az év 73 napján kizárólag hazai filmeket mutathatnak be, igaz korábban ez még 146 nap volt.

A többi médiához hasonlóan a mozi is a politikai vélemény formálásának eszközeként működött, hogy ezáltal a központosított kormányzat által meghatározott politikai és gazdasági céloknak kedvezzen. A politikai stabilitást és egységet veszélyeztető, vitatott narratívák és reprezentációk blokkolásának eszközeként cenzúrabizottság is működött, mely az állam támogatásával korlátozta a magánversenyt a filmgyártásban. (Seoul Searching)

A finanszírozásban a kilencvenes évektől kezdve a cébolok is részt vettek. Addigra az olyan cégek, mint a Samsung, már globálisan is sikeresnek számítottak, és rengeteg tőkével rendelkeztek, így egy szervezett és tudatos rendszeren keresztül állni tudták a filmek költségeinek egy jelentős részét, miközben nem avatkoztak bele a művészi szabadságba. Így Dél-Korea gazdasági szereplőinek is komoly szerepe volt a filmipar felemelkedésében.

Ezen kívül a kormányzat 1996 óta finanszírozza Ázsia legnagyobb filmfesztiválját, amelyet minden évben Busanban tartanak, és ha nincs járvány, akkor a látogatók száma akár a 200 000-ret is elérheti. A rendezvénynek deklarált célja az új, ígéretes tehetségek felkarolása. (Faluvégi)

A koreai film sikereit természetesen a nemzetközi kritika sem hagyta szó nélkül. 2015-ben a New York-i székhelyű Film Comment című filmes magazin 2004 után kiadta második különszámát a Dél-koreai moziról. Goran Topalovic (2015), főszerkesztő rövid, de erőteljes bevezető esszéjében ezt írta: „Azóta [2004], a koreai filmes reneszánsz nemcsak folytatódott, hanem a növekedés és a siker új szintjeit is elérte, megdöntve a hazai bevételi rekordokat, és egyre szélesebb körű nemzetközi elismerést vívott ki a koreai filmek – mind a mainstream, mind a független – és az őket alkotó emberek számára.” (Rediscovering Korean Cinema)

1.4. Legendás rendezőegéniségek Dél-Koreában

A koreai filmgyártás kiemelkedő elismertségéhez elengedhetetlenek voltak a hazai rendezők, akik sajátos ötleteikkel és vízióikkal nemcsak kortársaikat, de a következő generációkat is megihlették.

Az 1960-as évek rohamos gazdasági fejlődését követő évtizedekben a hazai filmesek sokszínű csoportja, férfiak és nők egyaránt, a témák széles skáláját vitték vászonra (fogyatékoság, individualitás vs. kollektívizmus, nagykorúvá válás, férfi vs. saját démonai, szegénység, hűség, jó kontra gonosz, látszat kontra valóság, gyarmatosítás, militarizmus, kihívó hatalom stb.), sokféle műfajjal operáltak (háborús, krimi, börtönfilm, period, vígjáték, horror, road movie, science-fiction és fantasy), és a formákkal is előszeretettel játszottak (játékfilm, rövidfilm, dokumentumfilm, kísérleti, animáció, agyaganimáció stb.). Ezek mind olyan kategóriák, amelyek hozzájárulnak a műfaji különbségtételhez, hangsúlyozva a filmek készítésének és a filmről való beszéd finomságait, valamint azt, ahogyan aláássák az egyes műfajokkal kapcsolatos elvárásokat. A rendezők emellett gyakran használták nemzetük „civilizációs állapotát” a hagyományos műfaji határokat átlépő történetek hátterének. (The Changing Face of Korean Cinema)

Kiemelkedő alak ezen a téren Kim Ki-young (1919-1998), gúnynevén Mr. Monster, akit leginkább az egyik legjobb koreai filmként emlegetett *A cseléd* (*Hanyeo, The Housemaid*, 1960) című film rendezőjeként ismerhetünk, és aki egy nagyobb kitérő után kerülhetett csak a filmezés közelébe. Szöulban született, de Pjongjang-ban nevelkedett (a mai Észak-Korea fővárosa). Hosszú pályafutása során összetéveszthetetlen stílust alakított ki, ami a filmek vizualitásában és dramaturgiájában is megnyilvánul. Szeretett kísérletezni a műfajokkal, egy filmen belül gyakran keverte is őket, készített több történelmi melodrámat, pszichológiai horrort, és a science-fictiontól sem riadt vissza. Kim repertoárjában a thriller

műfaji elemei sokszor megjelennek. A filmes műfaji skála e sötétebb tónusú spektrumán szeretett leginkább mozogni. Visszatérő témák nála a férfi-női viszony különböző perspektívákból való bemutatása, a természetfeletti, vagy éppen a női lélek pszichológiája. (Jurdi)

A koreai mozi másik vezéregyéniségének számít Im Kwon-taek (1936-) aki a helyi filmezés egyik élő legendája. 1962-es rendezői debütálása óta folyamatosan dolgozik, a mai napig összesen százhárom filmet jegyez, a legutóbbit 2014-ben mutatták be. Ha végignézzük az életművét (összesen hetvennyolc filmjének kópiája maradt fenn), tulajdonképpen szemmel követhetjük mindazokat a változásokat, melyeken hazája filmipara keresztülment a koreai háborút követő évtizedtől napjainkig. Filmjeinek sora bizonyos értelemben kirajzolja a dél-koreai nemzeti film profilját – nemcsak azért, mert a rendező végigélte a modern Korea minden jelentős traumáját, de minden filmgyártási struktúrában aktív alkotóként, folyamatosan dolgozott. 1962 és 1994 között minden évben készített legalább egy filmet, de az 1970-es évek elején gyakran évi hét-nyolc film is kikerült a keze alól. A rendkívüli filmszám természetesen annak köszönhető, hogy karrierje a dél-koreai filmgyártás első aranykorában, az 1960-as években indult, amikor az éves filmtermelés tartósan száz film fölé emelkedett, és 1968 és 1971 között meghaladta az évi kétszáz filmet. Im Kwon-taek olyan életművet alkotott, mely egyrészt őrzi (sőt részben feltámasztotta) a tradicionális koreai kultúra bizonyos elemeit (panszori, azaz a koreai népi opera, amely egy narratív zenei előadás a koreai kultúrában, hasonló az énekbeszédhez, ami több órás is lehet), a koreai identitás alapvető összetevőiről értekezik (sámánizmus, buddhizmus, konfucianizmus), és a modern koreai történelem döntő szakaszairól úgy beszél, hogy azoknak egyben kortárs szemtanúja is volt. Im sok műfajban kipróbálta magát, de leginkább a Csoszon-korszakban (1392–1897) játszódó történelmi drámák, a háborús és akciófilmek voltak az erősségei. Történelmi drámaiban sokszor szerepet kaptak az önfeláldozó nőfigurák. Im később gazdasági indokok miatt átpártolt az akciófilmekhez, ahol az utcai gengsztereket, a „névtelen hős” nyugati filmekben népszerű figuráját ötvözi a bajtársiasság konkrét történeti időtől független történeteivel. (Vincze)

Azonban vannak teljesen más művészi kelléktárral operáló koreai rendezők is. A dél-koreai film fenegyerekének kikiáltott Kim Ki-Duk (1960-2020) például gyakran a morbiditás, a kegyetlenség és a bizarr szexualitás eszközeihez nyúl, és ezzel nem titkolt célja a nézők meghökkentése. Filmjeiben morbid sorstragédiákat láthatunk. Profán perverziója mögül azonban megsínyelt társadalmi trauma sejlik elő. Ezért, valamint hogy iskolázatlanul, a

filmkészítést sohasem tanulva robbant be a filmgyártásba, válhatott a dél-koreai filmművészet fenegyerekévé. A korábban festéssel is foglalkozó rendező ösztönösen talált rá egy sokkolóan erőteljes hangra és egy igen költői képi világra. Tájai végtelen nyugalmat árasztanak, történetvezetése állandó nyughatatlanságot. Borzalmakat, abszurdításokat halmoz, ám sajátos szociográfiái, valóságábrázolása mögé mindig átható atmoszférát teremt. Egyedi, naturalista ábrázolásmódja a filmfesztiválok figyelmét is felkeltette, a 2004-es *Az irgalmas lány* című alkotása például elnyerte a Berlini Filmfesztivál legjobb rendezőjének járó díját, az Ezüst Medvét. Ugyanebben az évben a Velencei Filmfesztivál FIPRESCI-díja lett az övé, melyet *Lopakodó lelkek* című filmjével sikerült megnyernie. Ez a mű egy évvel később a San Sebastiani Nemzetközi Filmfesztiválon is tarolt, itt az év filmjének választották. 2012-ben *Pietà* című alkotása Arany Oroszlán díjat nyert a velencei filmfesztiválon, ezzel az első koreai film lett, ami elnyerte a legjobb film díját a három legnagyobb nemzetközi filmfesztiválok egyikén. (Marik)

1.5. Bong Joon Ho

Az új évezred dél-koreai mozireneszánszának középpontjában találhatunk nemzetközi kritikai elismerésnek örvendő, fesztiváldíjakkal kidekorált művészfilmes *auteur*-öket (Kim Ki-duk, Hong Sang-soo, Lee Chang-dong), és akad néhány olyan *midcult*-szerző is (Park Chan-wook, Kim Ji-woon), aki zsánerfilmjeivel egyaránt ért el kritikai és közönségsikereket úgy belföldön, mint külföldön. Ugyanakkor csak egy dél-koreai rendezőről mondható el, hogy nemzete filmtörténetében először a világ legrangosabb filmes elismeréseiben részesült. Ő nem más, mint Bong Joon Ho, aki a 2020-as, 92. Oscar gálán filmtörténelmet írt. *Élősködők* című jó adag társadalomkritikával átszótt filmje ugyanis elhódította a legjobb rendezőnek, a legjobb nemzetközi filmnek, a legjobb eredeti forgatókönyvnek, és nem angol nyelvű filmek esetében először a legjobb filmnek járó trófeát is. Bong 2019-20-as díjesője, habár nem is tudatosan, de méltó módon ünnepelte meg a koreai filmezést, ami éppen 2019-ben ünnepelte századik születésnapját. A hazájában és nemzetközileg egyaránt ünnepelt rendező azonban nemcsak mindent megnyerő alkotásával hívta fel magára a filmkedvelők figyelmét az elmúlt húsz évben. *A Gazdatest*, *Anyá*, *A halál jele*, *Snowpiercer*, vagy *Okja* című munkái legalább olyan értékes, társadalmilag érzékeny, gondolatébresztő alkotások, mint a fent említett *Élősködők*. (Teszár)

Bong Joon Ho 1969-ben született Daegu városában egy középosztálybeli értelmiségi család gyermekeként. Anyai nagyapja a modern koreai irodalom egyik ismert alakja, Park Tae-won

volt, aki az 1930-as években több regényt is publikált a japán megszállás alatt álló Korea társadalmi viszonyairól. A család az 1970-es években Szöulba költözött, Bong itt fejezte be az általános iskolát. Introvertált diákként a képregény és a mozgóképek lelkes rajongója volt: filmes tudását részben a koreai állami tévécsatorna filmtörténeti klasszikusokat bemutató hétvégi sorozatában, részben pedig az Amerikai Fegyveres Erők Hálózatán (AFKN: American Forces Korea Network) sugárzott amerikai műfaji filmekkel alapozta meg. 1988-ban felvették az ország egyik elitegyetemére (Yonsei), ahol szociológiát hallgatott. (Teszár)

A 386-os generáció tagjaként (*sampalyuk sedae*: e koreai terminus azokat fedi le, akik a '60-as években születtek, a politikailag viharos '80-as években voltak egyetemisták, és a harmincas éveikben jártak e kifejezés meghonosodásakor) élénk figyelemmel kísérte országa demokratizálódását és az ezt kísérő diáktüntetések. A Koreai Tanárszövetség egyik 1990-es demonstrációján leistartóztatták a gyülekezési törvény megsértése miatt. Bong ezek után egy hónapot ült börtönben: az egyetemi önkéntes munkák mellett az itt megismert személyek szolgáltak ihletforrásul *A halál jele* (*Salin-uichueok*, 2003) és a *The Host – A gazdatest* karaktereinek kidolgozásakor. A kötelező sorkatonaságot követő második egyetemi időszaka alatt „Sárga ajtó” néven filmklubot indított. Ennek keretei közt készítette el 1993-ban első rövidfilmjét is *Fehér ember* címmel. (Teszár)

A Yonsei egyetemen 1994-ben diplomázott, ezt követően beiratkozott a Koreai Filmakadémiára (Korean Academy of Film Arts vagy KAFA). Fél órás diplomamunkája, a szatirikus színezetű *Ji-ri-myeol-lyeol* (*Inkoherencia*, 1994) azonnal feltűnést keltett a kritikusok körében a helyi filmfesztiválokon. Az film három köztisztelőben álló, középkorú koreai autoritásról rántja le a leplet: az egyetemi tanár titokban szexlapot olvasgat az irodájában, az újságíró ugyancsak stikában tejet lop más háza elől, az ügyészre pedig részegen jön rá a hasmenés, és tiltott helyen könnyít magán. A képmutatást felfedő, mélyen szarkasztikus epilógus egy tévéinterjúban mutatja mindhárom szereplőt, amint a konzervatív értékek fontosságára hívják fel a nézők figyelmét. (Teszár)

Bong rendezőgenerációja (E J-yong, Kang Je-gyu, Im Sang-soo, Kim Ji-woon) az 1990-es évek végén, illetve a 2000-es évek legelején debütált. A nyolcvanas, kilencvenes években startoló alkotókat jellemezte az „új realizmus” címkéjével indult iskola a „koreai új hullám” (*korian nyuweibeu*, ami az angol *Korean New Wave* kifejezés koreai átírása) megnevezéssel került be a helyi filmtörténeti könyvekbe, és rendre az addig elnyomott, kizsákmányolt tömegeket (*minjung*) állította a középpontba a radikális diáktüntetőtől a munkásosztály

képviselőin át a kiskatonáig. Ezzel szemben Bong nemzedéke eltávolodott az 1980-as évek katonai diktatúrájának traumáitól, és a szociális felelősségérzet helyett a személyességre koncentrált: olyan műfajorientált alkotásokat készítettek a fiatal generáció számára, amelyekben nagyobb hangsúlyt kapott a kísérletezés és a szofisztikált vizuális nyelvezet. Nem véletlen, hogy ezt a markáns cezúrát egy külön elnevezés is jelzi: a nemzetközi szakirodalomban „új koreai filmként” hivatkoznak e rendezőgeneráció alkotásaira. Az új koreai film szerzői az ezredfordulótól fogva számtalan kritikai és közönségsikert értek el, ezzel pedig mind Dél-Koreában, mind pedig külföldön felvirágoztatták a nemzet filmművészetét. (Teszár)

Darcy Paquet a „rendező-orientált” projekteket tartja kulcsfontosságúnak az „új koreai film” fejlődésében, míg Gary C. Xu megjegyzi: „A népszerű rendezők globális reflektorfénybe emelése kulcsfontosságú eszköz volt a koreai nemzeti mozi frissességének és újdonságának brandingelésénél. Egy olyan térben, melyet mind fizikailag, mind kulturálisan az Egyesült Államok uralt, ezeknek a rendezőknek úgy kellett módot találni a saját önkifejezésükre, hogy az elsődleges befolyási tényezőjük az amerikai média volt.” (Schulze)

Bong filmjei általában az ismerős hollywoodi műfaji alapelemeket helyezik vissza kifejezetten koreai környezetbe, azt vizsgálva, hogy a lokalitás hogyan hat a megszokott konvenciókra, és így mit várhatunk el tőlük. Ennek során párbeszédet folytat Hollywooddal és annak módszereinek történelmi terjesztésével, bemutatva hatásukat a kisebb nemzetekre, melyek éppen ütemes fejlődésben vannak és vágyakoznak identitásuk megtartására. Az eredmény, ahogy azt Bong filmjei is bizonyítják, egy transznacionális jellegű mozi, amely közvetít az amerikai forma és a koreai tartalom között. Sajátos hibridet hoznak létre, „a kereskedelmi erő, a művészi precizitás és a társadalmi-politikai kommentár ellentmondásos keverékét”, amely éppúgy tükrözi Hollywood globális dominanciáját, mint a kisebb nemzetekre, például Dél-Koreára gyakorolt hatást. (Schulze)

Az új koreai film valamennyi szerzője közül Bong Joon Ho rendelkezik a legnagyobb társadalmi érzékenységgel, s noha soha nem készít tisztán politikai filmeket, mint egykor a koreai új hullám képviselői, a filmjeiben jelen van a társadalomkritikus hangvétel, és a háttérben mindig finoman kirajzol egy olyan társadalmi közeget, amelyben a kisember vagy egyáltalán nem, vagy csupán nagy nehézségek árán képes érvényesülni. (Teszár)

Figurái egytől egyig egyszerű, hétköznapi, jórészt marginalizált, szegény emberek, akik a kortárs társadalom peremén egyensúlyozva erkölcsi kétértelműségeikkel felborítják a jó és

rossz konszenzusos határait. Az angol nyelvű *Snowpiercer* – *Túlélők viadala* (*Seolguk-yeolcha*, 2013; a továbbiakban: *Snowpiercer*) disztópikus sci-fi-jében a hátsó vagon nyomornegyedéből forradalmi hevülettel törnek előre az elnyomott osztály tagjai (élükön Curtis-szel), hogy elégtételt vegyenek az első kocsiban élő, titokzatos és dúsgazdag tulajdonoson. Az *Okja* (2017) szatirikus fantasy-jében a vidéki Korea egyik parasztbácsija és annak kiskamasz unokája ideiglenes jelleggel nevelget egy génmódosított óriásmalacot, amíg a mindenható amerikai anyacég vissza nem kéri azt kolbászgyártási célzattal. Az *Élősködők* éjfekete tragikomédiájában a félpincében nyomorgó címszereplő familia pizzadoboz-hajtogatásból próbál megélni, míg fel nem csillan a remény, hogy az idősebbik fiú az egyik felső tízezerhez tartozó család középiskolás lányának tarthat jó pénzért angol magánórákat. (Teszár, *The Changing Face of Korean Cinema*)

Bong filmjei összetéveszthetetlen, egyedi stílust tudhatnak magukénak. A jellegzetes „kamerarángatások”, vágások helyett a meglepetések fokozásánál használt villámgyors zoomolás, a kiterjedt szimbólumrendszer és a társadalom peremére szorult családok dinamikáinak, túlélésének bemutatása mind Bong sajátos kézjegyei, melyek megkülönböztetik őt a többi rendezőtől.

2. Elemzések

Bong Joon Ho legutóbbi három nagyjátékfilmjében, a *Snowpiercer*ben, az *Okjában*, és az *Élősködők*ben szépen kirajzolódnak a tipikus koreai és az ismerős nyugati családmodellek is.² Olykor tradicionális formában, olykor modernebb megvilágításban, de ezek keveredése is sokszor látható Bong esetében. Egy biztos, ezekben az alkotásokban a család központi szerepet játszik, mi több, a túlélés egyik alapfeltétele azokban a társadalmi egyenlőtlenségek szabdalta világokban, melyeket az Oscar-díjas rendező felvázol előttünk.

2.1. A tradicionális és modern koreai családmodell

A tradicionális koreai családmodell alapja a konfucianizmus. A Csoszon-dinasztia idején a konfuciánus tanítások jelentették az állam fő irányelveit, és az állami vallás is ez volt. A konfucianizmus legfőbb irányelve a gyermeki áhítat, mely meghatározza az apa-fiú kapcsolatot. Ezért a hagyományos családokban a legfőbb szabály az idősebb és fiatalabb generációk közötti vertikális kapcsolat. A fiataloknak megbecsüléssel és engedelmisséggel kellett viselkedniük az idősebbek felé. (Drjenovszky)

Az apa töltötte be a „család feje” szerepet, ezáltal ő volt a családi élet középpontja. Az apának három fő joga és kötelessége volt: képviselni a családot a társadalomban, ellenőrizni a családtagokat, és felügyelni a családi vagyont. Ebből a szempontból a nyugati társadalomhoz képest a koreai család tipikusan patriarchális volt. A patriarchális társadalmat olyan társadalmi berendezkedésként szokták definiálni, ahol a férfiak a társadalmi hierarchiában a nők felett helyezkednek el, és dominálják, illetve kihasználják őket. (Drjenovszky)

A konfucianizmus négy rítusa (beavatási rítus, házasság, temetés, ősök tisztelete) közül az ősök tisztelete volt a legfontosabb. A gazdagabb családoknál gyakran egy ősi szentély állt a ház mögött. Az ősök egyben a család saját istenei is voltak, akik biztosították a család jólétét, folytonosságát és fennmaradását. A társadalom alapvető egysége a család volt. Amikor a családok „rövid ágai” egy közösségben élnek, az nagycsaládi struktúrát alakít ki, ahol minden tag segíti egymást, és befolyással vannak egymás életére. A konfucianista ideológia szerint tehát az alapvető társadalmi irányelvek a nemek szerinti szegregáció, a kor szerinti hierarchia, a családi egység, a leszármazás folytonossága és az őstisztelet voltak. (Drjenovszky)

² Ez a fejezet részben megegyezik a szerző *A család intézményének reprezentációja Bong Joon Ho néhány filmjében* címen megvédett záródolgozatának a fejezetével.

A modernizációs folyamatok hatására nemcsak a családok látható életmódjában történt változás, hanem a családi élet rejtettebb felében is. A városokban a férj, mint a kenyérkereső, idejének és energiájának nagy részét a munkájának szenteli. Otthonról korán reggel elmegy és csak késő este ér haza. Nincs ideje, hogy betöltse a családfő szerepet, se arra, hogy betöltse a férj, vagy apa szerepét. Ez eredményezi azt, hogy a feleségnek kell átvenni a családfő szerepét. Többnyire ő vesz részt (ő „képviseli” a családot) a társas összejöveteleken, ő intézi a hivatali és bankügyeket, ő végzi a bevásárlást, gondoskodik a háztartásról, kezeli a vagyont, figyel a családtagokra. A gyereknevelés is gyakran teljesen az anyára hárul. A szülői szerepek szinte felcserélődtek. Az anyának muszáj minden nap gondoskodnia a gyermekeiről, fegyelmeznie kell őket, meg kell tanítania nekik a világ dolgait. Ha az apának a munkával telt napja után végre jut egy kis ideje a gyerekekre, azt általában nem neveléssel tölti. (Drjenovszky)

Drjenovszky Zsófia autentikus dél-koreai élményei után arról számolt be, hogy helyi adatközlői szerint a fent említett szülői viselkedésnek két jellegzetes típusa figyelhető meg. Az egyik túlságosan is óvni akarja gyermekét, a másik éppen ellenkezőleg, túl nagy szabadságot biztosít számára. Az első esetben az anya kizárólag a gyerekeinek veti alá magát. Igyekszik mindig a legjobb ételt, ruhát stb. adni nekik, beleszól az iskolai ügyekbe, néha még a barátok kiválasztásába is. Ezek elsősorban azok az anyák, akik nem dolgoznak, hanem teljes idejüket és energiájukat a gyermekeiknek szentelik. (Drjenovszky)

Azok a szülők, akik túl nagy szabadságot hagynak a gyerekeknek, általában szegényebb családokból kerülnek ki. Sokszor alacsony iskolai végzettségűek, és kevés idejük van a gyerekeikkel foglalkozni. Ebben az esetben a gyerekeknek keményen kell küzdeniük egy jobb életszínvonal elérése érdekében. (Drjenovszky)

A tradicionális családokhoz képest a mai családokban központi kérdés a gyerekek taníttatása. Az iskolai végzettség a későbbi elhelyezkedés és a társadalmi mobilitás alapja. A tanulás jócskán kihat a családok mindennapi életére is. Ahhoz, hogy valaki sikeres legyen az iskolában, rengeteget kell tanulnia. Drjenovszky Zsófia egy másik adatközlője azt mesélte, Koreában a tanulás egész napos folyamat: „a diákok alig pár órát alszanak, tanulással töltik napjuk és éjszakájuk nagy részét is. Ahhoz, hogy jó tanuló legyek, én is ezt teszem. Múlt héten például három éjszaka is csak négy órát aludtam, annyi tennivalóm volt. Vizsgaidőszakban alig szoktam aludni, ezt már megszoktam.” (Drjenovszky)

2.2. *Élősködők* (2019)

Háttér

Az *Élősködők* (eredeti címen: *Kiszengcshung*, 기생충; angol címen: *Parasite*) Bong Joon Ho nyolcadik nagyjátékfilmje, melyet 2019. május 21-én a cannes-i filmfesztiválon mutattak be, ahol elnyerte a gála legrangosabb díját, az Arany Pálmát. Dél-Koreában 2019. május 30-tól vetítették a mozik a hazai CJ E&M Film Business Division forgalmazásában. Az *Élősködők* 167,6 millió amerikai dollár bevételt hozott, ezzel Dél-Korea 19. legsikeresebb filmje lett a hazai piacon. A kritikusok egybehangzó pozitív fogadtatásban részesítették, számos sajtótermék éves toplistáján előkelő helyen végzett. Bong Joon Ho filmje a bemutatása óta 180 díjat nyert, az Arany Pálma mellett többek között a BAFTA, a Screen Actors Guild, a Blue Dragon Film Awards, a New York-i Filmkritikusok Egyesülete vagy a BIFA is jutalmazta. Három Golden Globe-díjra jelölték, melyekből a legjobb idegen nyelvű filmnek járó nominációt díjra is tudta váltani. Koreai film korábban még nem kapta meg ezt a trófeát. Az alkotást hat Oscar-díjra jelölték, melyből négyet kapott meg, a legjobb eredeti forgatókönyv, a legjobb rendező, a legjobb nemzetközi film, valamint a legjobb film díját. Utóbbival történelmet írt, hiszen az első nem angol nyelvű film lett, mely megkapta az elismerést. A magyarországi jogokat a Mozinet vásárolta meg és a Mozinet Filmnapok keretén belül mutatták be először 2019 októberében. Ezt követően december 5-től lehetett országosan megtekinteni a mozikban. (Wikipédia: *Élősködők*)

A történet

A film sztorija nem bonyolult, könnyen követhető. Adott két, a dél-koreai társadalmi ranglétra két végén elhelyezkedő család, a dúsgazdag Parkék, és a napról napra élő Kimék. Ki-woo (Choi Woo-sik), a Kim família legidősebb gyermeke egy kedves barátján keresztül munkát kap a Park családnál, mint angoltanár. Ki-woo a pénz illatán felbuzdulva beajánlja hűgát is Parkékhoz, mint kívülálló rajztanárt. Egy szempillantás alatt már az egész Kim család Park Dong-Ik (Sun-kyun Lee), vagy más néven Nathan Park alkalmazásában áll, a familiáris kötődéseket persze végig titokban tartva munkaadójuk előtt. Egyik nap aztán, mikor Kimék a Park rezidencia gyönyöreit élvezik, visszatér a villa korábbi házvezetőnője, akiről kiderül, hogy 4 éve rejtegeti férjét a ház alatti bunkerben. A két ingyenélő család között elszabadul a

teljes káosz, és közben Parkék is hazaérkeznek. Kimék tovább folytatják kettős életüket, de az elvarratlan szálak végül tragédiához vezetnek.

Családok az *Élősködőkben*

Az *Okja*, a *Snowpiercer* és az *Élősködők* közül azért az *Élősködők*et vizsgálom először, mivel itt hagyományos, vér szerint együtt élő, tradicionális családok kerülnek a fókuszba. Ahogy haladunk az időben visszafelé Bong filmográfiájában, úgy távolodunk el egyre jobban ettől a hagyományos modelltől, mígnem a *Snowpiercer*ben már csak nagyon kis mértékben kerül elő ez a fajta familiáris szerkezet.

Az első család, melyet a film során látunk a Kim família. Bong az első nyolc percet az ő minél behatóbb megismerésükre szánja. Lakhelyük a zsúfolt belvárosban van egy félig a földből kibújó pincelakásban. Életbevágó problémának tűnik számukra az ingyenes wifi, amit egyetlen forrásból sem találnak. Családilag, csapatban próbálnak erre megoldást keresni, mígnem a WC legtetetjén sikerül elkapni a jelet. Kiderül, ez az egyetlen digitális kapcsolatuk a külvilággal, ugyanis a telefont is rég kikötötték náluk. A munkájuk hírei is itt érnek el hozzájuk a WhatsApp nevű szintén ingyenes alkalmazáson keresztül. Minimális pénzhez pizzásdobozok hajtogatásából jutnak, melyet szintén családilag csinálnak. Azért kell nekik meghajtaniuk a dobozokat, mert a pizzákat forgalmazó kisvállalkozásnak egy olyan gépre sincs pénze, ami ezt az egyszerű munkát elvégzi. A részmunkaidős dolgozók szó nélkül hagyják ott őket, nincs elég munkaerjük. Családi vállalkozásról lévén szó a főnöknőt saját neki dolgozó bátyja kéri arra, hogy vegyenek fel új részmunkaidős dolgozót. A pizzascég a tipikus koreai kisvállalkozás szimbóluma, akik a csebolok végtelen forrásai és agyelszívásuk miatt nem jutnak megfelelő bevételhez és munkaerőhöz.

Amikor a munkáltatójuk nem elégedett velük, együtt próbálják jobb belátásra bírni őt. Ők tehát egy, a pénzkereséshez, és ezáltal a túléléshez szükséges összhangban élik az életüket. A napi betevőért mindenkinek egyenlően tennie kell. Kiméknél nem lelhető fel a tradicionális koreai családmódel hierarchikus, patriarchális berendezkedése.

Sokkal inkább a modern koreai család azon modellje figyelhető meg esetükben, amelyet Drjenovszky Zsófia a szegényebb társadalmi rétegek esetében fejt ki. Eszerint a gyerekek nincsenek a szülők által korlátozva, nagyfokú szabadság áll rendelkezésükre. Példának okáért Ki Taek (Kang-ho Song) és Chung Sook (Jang Hye-jin) nem szólnak bele gyermekeik illegális hamisítási tevékenységeibe, hanem ellenkezőleg, bátorítják őket. Ez az *Élősködőkben*

azt eredményezi, hogy a családnak nem egy, hanem négy feje van, de iskolai végzettség nélkül, és az emiatt hiányzó társadalmi státusz miatt nem képesek előrébb jutni életükben. Minden megváltozik akkor, mikor a család legidősebb gyermekének, Ki Woo-nak feltűnik egy rég nem látott barátja, Min (Park Seo-joon), aki klasszikus módon, „messziről jött emberként” beindítja a cselekményt. Min angoltanári állást ajánl barátjának a tehetős Park családnál, melyet Ki Woo el is fogad. Ide juttatja be később húgát és a szüleit, így a csapategységük nem bomlik fel, hanem csak erősebbé válik. Ezután ismerhetjük meg a Park családot.

Ők sokkal inkább a modern koreai családmódel másik spektrumán helyezkednek el, de tradicionális jegyek is felbukkannak az esetükben. A hagyományos módel leginkább a hierarchiában mutatkozik meg. Park úr egyértelműen a család feje. Ő a pénz és a siker forrása, munkájából későn ér haza. Bong Joon Ho ezt úgy mutatja meg a nézőnek, hogy amikor Park urat először látjuk a cselekmény során, akkor mindenki félbe hagyja addigi teendőjét, és jóformán körülrajongják a kenyérkeresőt. Felesége a találkozás előtt letörli könnyeit, hiszen nem akarja saját érzelmeivel fárasztani a munkában kimerült férjét. A házvezetőnő és a háztartás három kiskutyája is kitörő örömmel fogadják gazdájukat. Egy másik jelenetben felesége, Yeon Kyo (Yeo-jeong Cho) a kanapén, félálomban várja haza Park urat, és miután megérkezik, azonnal felpattan, és arról kérdezi, kér-e vacsorát. Ebben a kapcsolatban a feleség tehát alárendelt szerepben van a férjhez képest. A nő nem kérdőjelezi meg a férfi kéréseit. Habár a sofőr kocsijában Park úr találta meg az „olcsó bugyit”, mégis feleségére hárítja az elbocsátás terhét, aki szó nélkül belemegy ebbe. Férje szava nagyon sokat jelent neki: amikor elhitetik vele, hogy TBC-s a házvezetőnő, akkor első szó gyanánt hallgatásra inti Kim urat, mert fél Nathan haragjától.

A modern koreai családmódel leginkább Yeon Kyo viselkedésében figyelhető meg. Habár Park úr a kenyérkereső, a család és a háztartás dolgait a „háztartásbeli” felesége intézi. Mivel nincs munkája, ezért minden energiáját gyermekei nevelésében, taníttatásában és a család társadalmi státuszának emelésében éli ki. Saját maga fogad gyermekeinek mindenféle tanárt, (amit végül a Kim család szemrebbenés nélkül ki is használ) a tanárok munkáját személyesen ellenőrzi, mellyel gyermekei személyes terét is megsérti. Ez a Ki Woo által tartott legelső angol órán is megfigyelhető. Itt, mikor az angolosan Kevinre keresztelt angoltanár megtapintja Da Hye pulzusát, a kamera nem az ő arcát, hanem anyját mutatja először, hiszen elsőnek őt kell meggyőzni a tanítási metódusokról, nem pedig a gyereket. Mivel elégedett Ki Woo munkájával, busásan meg is fizeti. Da Song első rajzórájánál is bent akar lenni, viszont a

tanítási módszerekre hivatkozva Ki Jung (So-dam Park) ezt nem engedi neki. A következő jelenetben az ebédlő asztalnál ül láthatóan meglehetősen idegesen. Sóhajtozik, jár a lába, zavarja, hogy van olyan része fia életének, amit nem kontrollálhat. A saját anyai létének esszenciáját is ő fogalmazza meg a film nagyjából kétharmadánál, mikor Chung Sookkal, az újdonsült házvezetőnőjével beszélget: Nevetséges, mi? Rohangálni egy gyerek kedvéért. Mintha herceg lenne.

Yeon Kyo a sztereotipikus butácska újjgazdag feleség. Nem igazán ért semmihez, könnyen becsapható, és a külvilág felé is mindig a csillogást próbálja mutatni. Egyszerű gondolkodása és tájékozatlansága megmutatkozik például abban is, hogy Ki Jung némi színészkedéssel és magabiztossággal el tudta vele hitetni rajztanári képességeit. Bármit elhisz, amit fia rajzairól hall, még azt is, hogy Da Songnál fennáll a skizofrénia veszélye, mivel nincs meg a kulturális háttere a kételkedéshez. A skizofrénia szó hallatán is csak annyira válasza, hogy „igen, a frénia”.

A család társadalmi státuszának fenntartása akkor kerül elő nála, mikor a film végén Da Song születésnapjait szervezi. Minden vendéget ő invitál meg, és nem a férje. A zsúrra ő képzeletben el a kinti díszletet, ő intézi a bevásárlást, és a vendégek szórakozásának megszervezéséről is ő gondoskodik (megkéri egyik barátnőjét, hogy énekeljen).

A Park gyerekek, habár engedelmesek szüleikkel szemben, elkényeztetettek. Da Song nem tud viselkedni, gyakran idegeneket lövöldöz játéknivalakkal. Anyjától és apjától mindent megkap. Mivel a film ideje alatt az indiánok iránt rajong, így az egész szobája indiános, törzsi díszekkel van kidekorálva, játék íja, nyilak és sátrai is vannak.

Az *Élősködők*ben megjelenő harmadik, szinte parodisztikusan megjelenített család a régi házvezetőnő Moon Gwang (Lee Jeong-eun), és férje Geun Se (Park Myeong-hoon). Ők egy harmadik példáját adják a modern családmallnak. Az ő esetükben ugyanis a nő a kenyérkereső, a férfi pedig gyakorlatilag évek óta a társadalmi felelősségei és tartozásai elöl bujkál. Felesége, mikor először láthatjuk őket találkozni, egy cumisüvegből eteti, és a hasát simogatja, ezáltal kifejezve beteges anyai rajongását férje felé. A férfi ebben a kapcsolatban gyermeki pozícióban van. Geun Se hiába hajléktalan bűnöző, Moon Gwang az ő túléléséért rendel alá mindent az életében. Mikor még ő vezette a Park család háztartását, ételt lopott férjének, amivel az állását kockáztatta. Kirúgása után saját méltóságát a kukába dobva visszament Geun Seért.

Geun Se, a bunkerben való tartózkodása alatt egyszer nagyon rosszkor megy fel búvóhelyéről. Da Song éppen a hűtő előtt tömi magába születésnap tortáját, mikor a lépcső tetejéről egy kopasz férfi mered rá. Azt hiszi szellemet lát és egy súlyos roham is rájön a kisfiúra. Geun Se a filmben többször is szellemként van említve, persze Parkék nem tudják, hogy kiről van szó, de akkor is így nevezik. Geun Se a társadalom számára is egy szellem, hiszen tetemesre nőtt uzsoratarozásáig egy láthatatlan kisember volt. Ő a koreai gazdasági rendszer áldozatának szimbóluma, akinek már esélye sincs visszatérni a normális életbe. Adósságaira a megoldást rossz embereknél kereste, így élete végéig láthatatlanságra van ítélve.

Az intimitás terén az figyelhető meg a filmben, hogy minél szegényebb egy család, annál intimebb kapcsolat jellemzi őket. Moon Gwang és Geun Se között nem látunk konkrét együttlétet, de a férfi lakhelyéül szolgáló bunkerben a kamera egyszer egy nagy halom használt óvszerre fókuszál, ami a ketjük gyakori testi aktusára utal. Kiméknél az intimitás már csak a lakásuk méretéből adódóan is folyamatosan jelen van. A férj, már sofőri minőségében megfogja felesége fenekét, Chung Sook meghúzza fia fülét, miközben órát tart, tehát hiába vesztet oda akár az álcájuk, a családi viszonyukra utaló apró gesztusok megmaradnak. Ki Woo például benyit fürdés közben hűgára, de nem feszengés látható rajtuk, hanem a természetesség, ők az ehhez hasonló interakciókhoz már hozzá vannak szokva. Kimék mindent együtt, csapatban csinálnak. Közösén gyakorolják a színészkedést, és annak gyümölcsét is közösén élvezik. Az elfoglalt Park rezidenciában családirag italoznak, közben fontos dolgokat osztanak meg egymással, például Ki Woo itt jelenti be, hogy komoly kapcsolatot tervez Da Hye-val. Ez egészséges családi dinamikára utal, hiszen tudják, egymással mindent megoszthatnak. A Park családnál beszélhetünk leginkább az intimitás hiányáról. Ez, akárcsak Kiméknél, az életterük méretéből is adódik. Egy hatalmas villában élnek, ahol mindenkinek megvan a saját méretes szobája. A Park család ritkán van együtt a vásznon, de akkor sem a meghitt családi beszélgetés jellemzi őket, egymás titkait nem tudják. Ha együtt is vannak, Da Hye általában Ki Woo-val chatel, Da Song nem figyel a szüleire, és a szülők is sokszor titkolóznak egymás előtt. Nathan és Yeon Kyo között ugyan van egy szexuálisan túlfűtött jelenet, de ebből a részből így is hiányzik az intimitás. Nem fordulnak egymás felé, csókot sem látunk, és Park úr azt is megemlíti, hogy az „olcsó bugyitól” jönne igazán izgalomba, tehát felesége teste önmagában ahhoz nem elég. Kim úr Nathant egyszer az autóban meg is kérdezi arról, szereti-e feleségét, és ő csak némi szünet után, érzelemmentesen helyesel a kérdésre.

A tradicionális családmódel a családok együttélése során bukkán még fel az *Élősködők*ben. Habár Parkék tudta nélkül, háztartásukban három család négy generációja él együtt, akik mind ugyanabból a forrásból táplálkoznak. A film címe itt kapja meg legfontosabb jelentését, hiszen a Kim család és a régi házvezetőnő, valamint az ő férjéből álló család parazitális viszonyban állnak Parkékkel. Hiszékenységüket és jóhiszeműségüket kihasználva jutnak anyagi javakhoz, de cserébe ők is szolgáltatásokat nyújtanak, hogy a gazdatest a továbbiakban is táplálja őket. Parkék a film végére szinte családtagként vannak jelen, Da Song születésnapj zsurján ugyanis mindannyian ott vannak. A néző ebben az esetben több tudással rendelkezik, mint a szereplők, hiszen látja azt, amit Parkék nem: hogy két család él náluk rajtuk élősködve. Az látszat és a valóság különbsége Kimék esetén is feszültséget kelt a nézőben, hiszen ők úgy egy család, hogy el kell játszaniuk, egyáltalán nem ismerik egymást. Ezáltal Parkék teljesen máshogy értelmezik Kimék viszonyrendszerét, mint a néző.

Az *Élősködők* szimbólumrendszere

A tájképkő

A tájképkő már a film legelején megjelenik, kevéssel azután, hogy megismerjük a Kim családot. Az első képkockától egyértelmű, hogy Kimék szegénységben élnek, a legidősebb gyermek, Ki-woo azonban hisz abban, hogy kitörhetnek ebből a társadalmi és anyagi helyzetből. Mikor Ki-woo egy tehetős barátja meglátogatja a családot, hoz nekik egy ajándékot, egy úgynevezett tájképkövet. Ki-woo a kőre így reagál: Min! Ez annyira szimbolikus. A szándék egyértelmű, a tájképkő szimbólum. Bong Joon Ho szerint „a kő Ki-woo vágyainak a szimbóluma, hiszen a fiú, aki hozta a követ Ki-woo egy gazdag közegeből, hozzá képest egy másik világból való barátja. A szikla egyfajta megszállottságot vált ki Ki-woo-ból. A film során megpróbálja imitálni Mint, a gazdag barátját, aki bevezette őt a tehetősek világába.” Min a továbbiakban nem tűnik fel a filmben, de a kő által karaktere és jelleme végig jelen lesz. A tájképkő reprezentálja Ki-woo hitét arra vonatkozóan, hogy egy sikeresebb jövőre hivatott, akárcsak cimborája, Min. A kő azonban nem csupán egyszer tűnik fel a filmben, folyamatosan felbukkan és idővel a jelentése is változik. John Truby a *The Anatomy of story* című könyvében úgy fogalmaz: „Egy szimbólum, valahányszor megjelenik, rezonanciát kelt, mint a hullámok egy tóban. Ahogy ezek a szimbólumok ismétlődnek, a hullámok kiszélesednek és visszhangzanak a befogadók fejében, gyakran anélkül, hogy ennek tudatában lennének.” Amikor a szimbólumok megismétlődnek, motívumot hoznak létre. Ahogy a Master Class egy cikkében áll: a motívum olyan irodalmi technika, amely ismétlődő

elemekből áll, és szimbolikus jelentéssel bír egy irodalmi mű számára. A filmben, mikor a tájképkő Ki-woo gazdagság utáni vágyaként jelenik meg szimbólumot kreál, azonban mikor a kő rendszeresen feltűnik, motívummá válik. (Lessons from the Screenplay, Vanity Fair)

Miután Ki-woo megkapja a követ, bátor lépésekre szánja el magát a gazdagság céljának elérése érdekében. Min ajánlásának és a hamisított iratainak köszönhetően angoltanár lesz a Park családnál. Egyből azután, hogy Parkék elértek egy kis sikert az életükben, a forgatókönyv visszahozza a tájképkő szimbólumát. A film ötvennegyedik percében, mikor Parkék ünnepelnek, házuktól nem messze egy részeg férfi levizeli a közeli villanypóznát. Ki-woo felugrik, magához veszi a követ és az ajtó felé indul. Újból látva a szikladarabot, a film figyelmezteti a nézőt az eredeti jelentésére, miszerint Ki-woo gazdag és elismert akar lenni. De amikor legelőször láttuk a szimbolikus tárgyat, Ki-woo-nak még semmilyen kilátása nem volt vágyott életére, viszont a kő második felbukkanásánál a család már úton van egy szebb sors felé. (Lessons from the Screenplay)

Mikor a tájképkő harmadjára jelenik meg, Ki-woo álmai veszélyben vannak. Miután a Park család csaknem leleplezte valódi kilétüket, Kimék visszatérnek félig föld alatti pincelakásukba, ami viszont teljesen víz alatt van a heves esőzésektől. Ahogy Ki-woo fontos tárgyak után kutat, valami megérinti a lábát a vízben. Lehajol és a zavaros mélységből kiemeli azt a követ, amit Min adott a családnak. Ki-woo a kövel a kezében felsóhajt, mintha egy értékes kincset talált volna. Most újból eszünkbe jut, mit jelentett korábban a kő. Először az anyagi jólét utáni vágyat, utána e cél felé tett sikeres lépéseket és most, ahogy Ki-woo mellette alvó emberekkel körbevéve a tornateremben magához szorítja, a kő az elúszó álmok szimbólumává lesz. Ez az ismétlődés motívumot teremtett, egy olyat, amely megfoghatóvá teszi Ki-woo belső küzdelmét a vagyonért és a státuszért.

A szag

Habár a tájképkő már a film nyolcadik percében megjelenik, az *Élősködők* másik fontos szimbóluma majd csak az ötvenkettedik percben bukkan fel. Ez nem más, mint a Kim család jellegzetes szaga. A történet ezen pontján Kimék már sikeresen bekerültek a Park család otthonába, különböző házkörüli vagy tanítási munkát végző idegeneknek álcázva magukat és ahogy Bong Joon Ho fogalmaz: „a munkák, melyeket ezek az emberek végeznek, tanítás, házvezetés, vagy vezetés olyan ritka pillanatokat teremtenek, amikben a szegények és a gazdagok együtt vannak egy nagyon privát térben. Olyannyira privátban, hogy már egymás szagát is érzik. Ez tökéletes eszköz volt a történethez.” Da Song elkezd a levegőben

szaglászni, utána közel hajol Kim úrhoz, és az ő ruháit is megszagolja. Ezután odaszalad Choong Sookhoz, és orrát az ő ruhájába is belenyomja. Mikor Da Song véletlenül felfedezi, hogy minden Kimnek ugyanolyan szaga van, tudta kívül fenyegeti őket, hogy kiderülhet a valódi személyazonosságuk. A szag tehát nemcsak egyszerű cselekményelem lesz, de fontos szimbólum is egyben. Reprezentálja azt a fajta szegénységet, ami elől Kimék, és legfőképpen Ki-Taek nem tudnak elmenekülni. A szag szimbóluma is motívummá válik. Miután Ki-Taek szegénységének szimbólumaként először feltűnik, ismét előkerül, mikor Kimék az asztal alatt bujkálnak, miközben Parkék a kanapén fekvé tárgyalják ki Ki-Taek bűzét a nyolcvannyolcadik percben. Ennek hallatán Ki-Taek megszagolja a pólóját. Ahogy a Kim család feje mindenféle pudvásszagú embernek van leírva, Ki-Taek, Ki-woo és Ki-Jung tehetetlenek az asztal alatt. Kimék kapcsolata a szegénységgel és a láthatatlan vonal, ami elválasztja őket a gazdagoktól, a szag motívumán keresztül van bemutatva a nézőknek.

Az *Élősködőkben* a két motívum a történet vége felé haladva összeér, és megkapjuk a film témáját. De mi a különbség a motívum és a téma között? A *The Cambridge Introduction to Narrative* című könyvében H. Porter Abott azt mondja: „Szakkifejezéseként gyakran felcserélve használják őket, bár a motívum jelentése különösen változó. Viszont a narratíva általános szabályaként a téma valamilyen elvont dolog, míg a motívum inkább konkrét.” A motívum lényegében egy olyan elem, amelyre a filmben konkrétan rá lehet mutatni. A tájképkő megjelenik a vásznon, a szag a karakterek társalgásának témájává válik. A téma ezen motívumok által kifejezett komplex jelentés. Az *Élősködőkben* ez leginkább a cselekmény tetőpontjához közelítve látható igazán. Miután egy hajszál híján lelepleződtek, és a házuk is a víz martalékává, lett Ki-Teaken látható kétségbeesés lesz úrrá. Ez az arckifejezésén is látszik, mikor próbálja a vízből megmenteni személyes tárgyaikat, és akkor is visszaköszön, mikor fiával beszélget a menedékhelyen, és azt mondja neki: „Ne tervezz. Egyáltalán ne legyen terved.” A szag szimbóluma ezután is vissza-visszatér (például a zsúr előtt az autós jelenetben, amikor Yeon Kyo-t is megcsapja Kim úr szaga, és ezért befogja az orrát), és ez emlékezteti Ki-Teaket, hogy az ő helye a szegények között van. Ez egy törésponthoz vezeteti őt. Eközben Ki-woo nagyon közel kerül végső álmai megvalósításához. Azonban van egy probléma: az előző házvezetőnő és férje megkötözve hevernek a ház alatti bunkerben, és ismerik Ki-woo és családja valódi személyazonosságát, ezáltal mindent elronthatnak. A tájképkő motívuma visszatér, hiszen Ki-woo a zsúrra is elvitte magával, és azok ellen akarja használni, akik fenyegetik féltve dédelgetett álmát. De amíg Ki-woo a követ saját szegénysége alóli végső felszabadításaként akarja használni, az végül a bukásának

szimbólumává válik, miután az elszabadult Geun Se többször is fejbe vágja vele. Ezen jelenet után a szag motívuma is még egyszer visszatér, a film véres végkifejletében. Amikor karjaiban fogja súlyosan vérző lányát, Nathan Park mellé szalad a kocsikulcsért, de a kellemetlen szag miatt befogja az orrát. Itt realizálódik Ki-Taekben a tény, hogy a szegénység szaga elválaszthatatlan az ő személyiségétől. Az eseménynek súlya itt roppantja össze végül Ki-Taeket, és leszúrja korábbi munkaadóját.

A bevezetett szimbólumokhoz jelentések kapcsolódtak. Ezek ismétlődtek, változtak, ezáltal motívumokat létrehozva, így megmagyarázva végül a történet egyik legfőbb témáját: a szegénységben élő emberek gyakran nincsenek birtokában annak a hatalomnak, amely a tehetős osztályba emelné őket, még a legcélratörőbb álmaik ellenére sem. Bong Joon Ho állást foglal egy vitatott témában: Koreában szinte kasztrendszerűen rendeltetik el szegények és gazdagok sorsa. A társadalmi mobilitás bizonyos alapfeltételek (megfelelő oktatás, szociális háló, pénz) nélkül gyakorlatilag lehetetlen.

A vertikális terek

Bong Joon Ho a vertikális tereknek is külön jelentést ad. A Kim család egy félig földalatti pincelakásban éli mindennapjait. Életterük tükrözi anyagi és társadalmi helyzetüket is. Ez a lakás lesz színhelye tervezgetéseiknek, színészi felkészülésüknek, és anyagi javaik megsemmisülésének is. A mélyen lévő szegénységből Ki-woo kiutat talál a Park családnál, kiknek villája egy magasan lévő helyszínen van. Lejtők és lépcsők vezetnek a mesés építészeti remekműhöz. A magasan lévő Park rezidencia tehát a gazdagság fellegvára.

Amikor a filmben egy karakter a térben lefelé tart, az mindig valamilyen morális lezülést is von maga után. Például, amikor Yeon Kyo az első órája után kifelé kíséri Ki-woo-t, a fiúnak akkor jut eszébe beajánlania hűgát rajztanárnak, miután elkezdett lefelé menni a lépcsőn. Ahogy halad lefelé, az ötlet úgy forr ki benne egyre jobban. Miután a Kim család majdnem lelepleződött Parkék előtt, és a bunkerben megkötözték Moon Gwangot és férjét, vissza kell térniük valódi lakásukba, a pincébe. Ebben az esetben is egy morálisan megkérdőjelezhető cselekménysorozat miatt kell lefelé tartaniuk. A film hosszasan elidőzik, miközben megmutatja, milyen hosszú utat is kell megtenniük lefelé otthonuk elérése érdekében. Erre az operatőri munka is rájátszik. A felvilágot jellemző hideg színekkel ellentétben a Kim családnak otthont adó szegény negyed meleg, narancssárga színekben izzik, utalva életük pokoli jellegére. A vertikális kettősség a Park villán belül is megfigyelhető, itt ugyanis fent egy jómódú család éli mindennapjait, az alagsorban lévő bunkerben azonban egy társadalmi

felelősségei elől menekülő bűnöző rejtőzködik. Az ide letévedő Kim család és Moon Gwang fenyegetik, zsarolják egymást, verekednek, és fejsérülése miatt végül Moon Gwang is itt hal meg. A film végén Ki-Taek is itt bűnhődik Nathan Park meggyilkolása miatt. A bunker tehát a pokol szimbóluma, amelynek lakosai megbocsáthatatlan bűneik miatt szenvednek.

Az *Élősködők*ben megfigyelhető ciklikusság a film végére sem törik meg. Ki-woo más okokból ugyan, de még mindig a gazdagság forrását kutatja, a bunkernek ugyanúgy van egy társadalom elől bujkáló bűnöző lakója, és a házat is megint egy dúsgazdag család lakja. Igaz, a ház új tulajdonosai már nem koreaiak, hanem Európából érkezett németek. Bong a ciklus folytatásával mutat rá a rendszer sziklaszilárdságára, és arra, hogy a társadalmi szakadék egyhamar nem kerül betemetésre. Ez a végén becsempészett nemzetköziség Bong korábbi filmjeinél sokkal inkább jellemző, hiszen például az *Okja* és a *Snowpiercer* is nemzetközi koprodukcióban készültek, vegyes nemzetiségű szereplőgárdával.

2.3. *Okja* (2017)

Háttér

Az *Okja* Bong Joon Ho hetedik nagyjátékfilmje, melyet először 2017. május 18-án mutattak be a cannesi filmfesztiválon. A Netflixre készült mű majd csak egy hónappal később, június 28-án tárult a nagyközönség elé. A forgatókönyvért Bong Joon Ho és Jon Ronson voltak felelősek. Az *Okja* nemzetközi koprodukcióban készült Dél-Korea és az Egyesült Államok hozzájárulásával, és ez a szereplőgárdán is jól megfigyelhető. A főszerepben egy dél-koreai gyerekszínész, Ahn Seo-hyun, aki Miját alakítja, de a nagyapját megformáló Byun Hee-bong és az itt teherautósofőrként feltűnő, később az *Élősködők* Ki-woo-jaként sztárrá váló Choi Woo-shik is a koreai delegációt erősítik. Amerikai oldalról igazi sztárparádé az *Okja*. A főbb szerepekben Tilda Swinton, Paul Dano, az USA és Korea közötti kapcsolóként funkcionáló Steven Yeun, Lily Collins, Giancarlo Esposito és Jake Gyllenhaal brillíroznak. A Netflix 2017-ben még nem számított akkora névnek az eredeti filmek iparában, mint manapság, és a szakma sem nézte jó szemmel a streamingoldalon megjelent filmeket a különböző díjátadókon. Éppen ezért cannes-i filmfesztiválon történő első vetítésénél az *Okját* kifütyülte a közönség, mikor az első képkockák előtt megjelent a Netflix jellegzetes logója. Ettől függetlenül Bong alkotása több perces álló tapsot kapott a szakmabeli nézőktől. (Wikipédia: *Okja*,)

A történet

A történet Lucy Mirando (Tilda Swinton), milliárdos cégvezető beiktatásával kezdődik, aki a családi konglomerátumot átvéve teljesen meg akarja reformálni a világ élelmiszeriparát. Lucy úgy hiszi, cége megoldást talált az egyre növekvő népesség élelmiszerkrízisére. Hosszas beszédéből kiderül, hogy Kolumbiában találtak egy úgynevezett szupermalacot, amely nagyobb, kevesebbet eszik, kevesebb mellékterméke van, minimális az ökológiai lábnyoma, és ráadásul még az íze is sokkal jobb, mint az átlagos házisertésnek. Lucy külön hangsúlyozza, a malacok semmilyen génmódosításon nem estek át. A Mirando Corporation csodával határos módon tovább tudta szaporítani az egyedeket, így a cég huszonhat állatot küld a világ különböző tájain élő helyi gazdáknak, hogy leteszteljék, melyik a legjobb módszer a szupermalacok tartására. Tíz évvel később, a projekt vége felé egy koreai hegyi farmon Mija (Ahn Seo-hyun) és szupermalaca, Okja nyugodt mindennapjaikat élik, mikor a Mirando emberei, köztük Dr. Johnny Wilcox (Jake Gyllenhaal) megérkeznek, hogy eldöntsék, melyik állat lesz a Lucy Mirando által kihirdetett malacverseny nyertese. Az adatai alapján Okja bizonyult győztesnek, így Mija tudta nélkül el is viszik őt a koreai fővárosba, Szöulba. Mija, mikor megtudja, hova vitték Okját, azonnal a szeretett barátja megmentésére indul. Itt találkozik az Animal Liberation Front (ALF) elhivatott csapatával, akik szerint a Mirando nem is olyan ártatlan, mint ahogy a felszínen látszik, és ezt megdöbbentő bizonyítékokkal is alá tudják támasztani. A cég végső leleplezéséhez azonban Okját vissza kell juttatni a Mirando kísérleti laboratóriumába, ahol sosem látott borzalmak leselkedhetnek rá.

Családok az *Okjában*

Az első család, amit a filmben megismerhetünk az a Mija, a nagypapája (Byun Hee-bong), és Okja által alkotott família. Mivel a Mija szülei a film eseményei előtt meghaltak, így nagyapja neveli őt egy farmon fenn a hegyekben. Mind Mija, mind a nagypapa által többször is ki van mondva, hogy Okja is a családjuk teljes értékű tagja, ami teljesen érthető, a kislány és az állat gyakorlatilag együtt nőttek fel. A film nagyjából tíz perc alatt bemutatja bizalmon és feltétel nélküli szereteten alapuló szoros barátságukat. Mija már-már úgy viselkedik az állattal, mintha az anyja lenne, és Okjára is illik a gyermek szerepe. Így a két generáció között a modern koreai családmódelben tapasztalható kétféle szülői viselkedés mutatkozik meg. Az első Mija és a papa között. Az öreg nagyfokú szabadságot enged a kislánynak. A nagypapa megengedi, hogy Mija szabadon kóboroljon a környező hegyekben Okjával, nincs beleszólása abba, amikor a lány Szöulba akar menni, és általánosan jellemző rá, hogy Mija nem fogad neki szót.

Ez a szülői viselkedés, akárcsak az *Élősködők* esetében, itt is a családtagok egyenrangúságát eredményezi. Hiába a több évtizednyi tapasztalat és korkülönbség, nincs közöttük hierarchia. Más azonban a helyzet Mija és Okja között. Itt a gazdag szülői attitűd köszön vissza, miszerint Mija minden tevékenységét Okjának rendeli alá. Nagypapjától megtudhatjuk, hogy a kislány nem jár a városba emberek közé, emellett magántanuló is, tehát minden idejét a malaccal tölti a farmon. Mija és Okja, akik már a nevükben is hasonlítanak egymásra, együtt alszanak (a kislány szó szerint befekszik Okja mellé az állat kifutójában), együtt halásznak (Okja beleugrik a tóba és a kifröcskölt halakat Mija és a papa később elfogyasztja), és van, hogy mindketten ugyanazt eszik (az egyik jelenetben Okja megkapja azt az uborkát, amibe Mija már beleharapott). Ezen kívül ölelkeznek, Mija sugdolózik Okja fülébe, mossa a malac fogát és ő is segít rajta, mikor az állat tüskébe lép. Ez a kétfajta viselkedés azzal magyarázható, hogy Mija és nagypapa között szocializált emberi kapcsolat van, amire hatással van a pénz. Anyagi síkon ők szegénynek számítanak, így érthető a szegény családoknál megfigyelhető szülői attitűd. Mija és Okja között azonban ember-állat kapcsolat van, tehát az ő síkjukban nem játszik szerepet a pénz, így marad a lelki sík, ahol gazdagság jellemzi őket. Emiatt figyelhető meg Mijánál a gazdag szülőknél előforduló túlféltő magatartás. A nagypapa olyan haszonállatként tekint a malacra, amiért busás jutalmat fog kapni valamikor, így érzelmi kötődésről kettejük között nem beszélhetünk. Az öreg minden szó nélkül hagyja, hogy a Mirando elvigye Okját, sőt, még unokáját is átveri ezzel kapcsolatban.

Nem véletlen, hogy a lány és a malac között ilyen szoros kapcsolat alakult ki, hiszen Okja egy meglehetősen intelligens állat. Mikor Mija majdnem leesik a szakadékba, Okja komplex gondolkodást igénylő cselekménysorozatot hajt végre anyafigurája megmentése érdekében. Gondolkodása és érzelmei embereket idéző szemein is megjelennek. A szakadékos jelenetnél is heves szemmozgás előzi meg a mentőakciót.

A hegyi farmon élő háromtagú család esetében a hagyományos koreai családmódel egy rítusa is felsejlik, méghozzá az ősök tisztelete. Mija szülei a farm körüli erdős részen vannak eltemetve, és a nagypapától kiderül, gyakran szokták látogatni elhunyt rokonaikat.

Az *Okjában* megjelenő másik fontos család a Mirando família. Ők egy óriáscégen belül szocializálódott családot testesítenek meg. A Mirando Corporation ezáltal bármelyik koreai csebollaal párhuzamba hozható, hiszen családi vállalkozás, a piac egy jelentős szeletét uralják, és folyamatos megújulásra vannak kényszerítve az által. Lucy Mirando ikertestvére, Nancy (Tilda Swinton) nélkül irányítja a vezetéknévüket viselő céget. A film elején lévő beiktatása

közben rettenetes embernek nevezi nagyapját, aki egyben a cég alapítója is volt. Ez azt is jelenti, hogy a Mirando család esetében nem lesz bevett rítus az ősök tisztelete. Lucy, a Mirando Corporation korábbi vezérigazgatóit, tehát saját családtagjait, romlottnak nevezi, ezáltal teljesen elhatárolódva a családi örökségtől. Ő új fejezetet akar nyitni a szebb napokat is megélt óriáscég történetében. Ez a törekvés viszont, mivel nem történik a cégen belül elvi változás, csupán a termék és a program marketingje lesz más, a történet végére elbukik. Lucy Mirando vérszerinti rokonai (nagyapja, apja, ikertestvére) felé kizárólag negatív érzelmeket táplál. Ezt többször is hangoztatja: „Mirando papa borzasztó ember volt”, „Bassza meg Nancy”, „Nancy megrémíti az embereket, apára emlékezteti őket”, „Apa rettenetes ember volt”. Lucy nem vérszerinti gyermeke iránt azonban heves érzelmeket táplál, ami nem más, mint a cége. Az ő élete nem egy személynek, hanem egy nagyvállalatnak van alárendelve. Lucy nem is igazán a cége eladásai érdeklik, hanem a jó hírnevének megőrzése. Ennek érdekében összehasonlítja magát a cég korábbi vezetőivel. Testvérét például a Mirando Corporation történetének legrosszabb igazgatójának nevezi. Kétségbeesetten próbál valami más profilt kialakítani a cégről, mint a felmenői (apja segédkezett a napalm feltalálásában, a testvére annyi mérgező hulladékot borított bele egy tóba, hogy az felrobbant). Lucy, aki lélekben maga is egy gyerek, gyerekes marketinggel akarja jó színben feltüntetni a Mirando céget. A film első jeleneteiben hallható beszédében animációs filmekben jelenik meg a szupermalac projekt, a konglomerátum arca sokáig az a Dr. Johnny Wilcox, akinek karaktere a gyerekeknek szóló ismeretterjesztő filmekből lehet ismerős, és az aláírásában is van egy mosolygós fej. Ez az imázs azonban összeegyeztethetetlen a Mirando kísérleti laboratóriumában történő borzalmas állatkísérletekkel. A labort az animációs filmben megjelenített meleg bézsszín helyett hideg fémes festés jellemzi, teljes ellentétben vannak egymással. A cég a folyamatos külső megújulások ellenére belülről képtelen megújulni, ezért jut ki minden generációnyi vezérigazgatónak egy karriert kettétörő végzetes botrány. Bong ciklikus szemlélete tehát ebben a filmben is megjelenik.

A film végére a céget ismét Nancy veszi át, aki a jó imázs építése helyett kizárólag a profitra koncentrál. Okját is csak azért hagyja életben, mert Mija egy értékes aranymalacot adott az állatért cserébe, így az Okja miatt kiesett bevétel megtérítésre került. Nancy tehát a sztereotipikus lélektelen óriáscégvezető szimbólumává válik.

Bong a „céges családról”, azaz a vállalaton belül dolgozók közösségéről is maró kritikát fogalmaz meg. Ezt leginkább Frank Dawson (Giancarlo Esposito) karakterén keresztül teszi meg, aki látszólag végig támogatja Lucy tervei megvalósításában, azonban a háttérben

folyamatosan információkat szivároztat Nancynek, hiszen tudja, ha Lucy bukni fog, az ő helye a másik vezetés alatt is biztos lesz a cégnél. Frank tehát saját megélhetése reményében az árulásra is képes.

Az *Okja* harmadik fontos családja az Animal Liberation Front állatvédelmi szerveződés, akik Okja segítségével le akarják leplezni a Mirando embertelen állatkísérleteit. Ők az előzőektől eltérően nem vérszerinti család, kötődésüket az elveik adják. Az által alkotnak szinte családi közösséget, hogy elkötelezetten hisznek az ALF negyven évre visszanyúló vezérelveiben. Fő tevékenységüknek a fogságban élő állatok megmentését tekintik. Hosszas történetük során sokszor nevezték őket terroristáknak, ami a küllemüket látva érthető, hiszen akcióikat gyakorta símaszkokban hajtják végre, viszont alaptörvényükben szerepel, hogy sem ember, sem állat ellen nem követhetnek el erőszakot, amihez tartják is magukat. Vezetőjük, Jay (Paul Dano) felelős az elvek betartatásáért. Például amikor a film elején Jay megnyugtatta Miját, hogy az ő beleegyezése nélkül nem hajtják végre az akciót Okjával, Blond (Daniel Henshall) megkérdőjelezi a vezetőt. Szerinte ugyanis nem fair az, hogy egy kislány szava döntsön az ő elhivatott missziójukban. Jay azonban hű az elvekhez és jobb belátásra bírja Blondot. Jay az, aki a döntéseket hozza. Amikor K (Steven Yeun) megszegi az ALF „Fordítás szent” szabályát, Jay fizikai erőszakot alkalmaz ellene, és ki is tagadja az állatvédő szerveződésből. Ez ellentmondásban van az erőszakot elutasító alapelveikkel. Bong ezzel mutat görbe tükröt a hasonló, valami mellett radikálisan elkötelezett szerveződések. Legyen bármilyen nemes a céljuk, ennek elérése érdekében gyakran úgy viselkednek, mint azok, akik ellen harcolnak. K elköteleződése az ALF mellett azonban akkora, hogy a film végkifejletében visszatér, és ő menti majd meg Jay életét. Az általa megszegett szabályt is magára tetováltatja, így emlékeztetve magát: az alaptörvény nem megszeghető.

Az ALF tagja nem anyagi javaknak, hanem az elveiknek rendelik alá magukat, ezért is ők a Mirando cég legnagyobb ellentétei. Míg a Mirando kívülről barátságosnak és állatbarátnak tűnik, addig belül állatkísérleteket végeznek és Okja is erőszak áldozata lesz általuk, ezzel szemben az ALF kívülről fenyegetőnek tűnik, belülről viszont a jó ügyért való küzdelem jellemzi őket. Az elvek és a pénz első csatáját az ALF tagjai nyerik, akik a Mirando nagyszabású New York-i parádéján a nagyközönség szeme elé tárják az Okja segítségével megszerzett videóanyagokat. A Mirando látszólag összeomlik a botrány súlya alatt, Lucy Mirando elbukik, de helyét Nancy veszi át. A végső csatát így a Mirando nyeri, hiszen Mijáék hiába mentettek meg két állatot, a cég így is folytatja a malacokkal való embertelen

bánásmódot a profit érdekében. Az elvek és a pénz végső csatáját tehát a pénz nyeri és a ciklikusság is folytatódik tovább.

Az *Okja* legfontosabb szimbólumai

A természet és az urbánus környezet ellentéte

Az *Okja*ban nagy hangsúlyt kap a természet és a városi környezet látványos különbsége. A természet ad otthont Okjának és Mijának. Számukra ez az otthon, a nyugalom és az egyszerű élet színhelye. Mindenhol a természet hangjai szólnak, ameddig a szem ellát termékeny zöld tájakat látunk. Ezzel szemben a város nagyon nagy váltás Mijának. Szöul szürke, komplikált és emberekkel tömött. A város az erkölcsi romlás helye is, hiszen New York ad otthont a Mirando Corporationnak is. Ez az ellentét a természetes értékek és az elfajzott erkölcstelenség évszázados szimbólumait vázolja fel a néző előtt. A film végére ez nem változik: a város továbbra is romlott, a természet továbbra is egyszerű és otthonos.

Bong ezt a kettősséget erős képi eszközökkel mutatja be. Amikor Mija Szöulba indul az utolsó természeti kép után azonnal vágás történik egy nyüzsgő metró aluljáróra, ahol mindenki egyszínű ruhában van és egyfelé halad, kivéve a piros pulóveres Miját, aki ebben a világban elemi erővel testesíti meg a természetes értékeket, így nem is illik oda.

A vertikális terek ellentéte

Ahogy az *Élősködők* esetében, úgy az *Okjánál* is megfigyelhetők a vertikális tér különböző pontjaihoz rendelt értékkülönbségek. Mija és Okja egy hegy tetején élnek, tehát az itt lévő farm az értékspektrum pozitív vége. Család, boldogság, szeretet és elfogadás jellemzi. A hagyományos keresztény világfelosztás szerint ez a mennyek szintje. A középső szint a föld, ahol ütköznek a különböző értékek, hiszen a városban feszül egymásnak a Mirando és az ALF, ami a hegyhez képest alacsonyabban, de a laboratóriumhoz képest magasabban helyezkedik el. A legalsó szint a Mirando állatkísérletekre használt laboratóriuma. Ez a hazugság, az erkölcstelenség, és az erőszak szintje, tehát a pokol síkja. Wilcox itt kényszeríti párzásra Okját, itt mar ki darabokat a húsából, és itt szembesülhetünk a többi groteszk mutánsmalaccal is.

Az aranymalac

Az *Okja* másik fontos szimbóluma az aranymalac, melyet a film első perceiben Mija kap a nagypapjától. Az öreg ezt ajándékba adja unokájának, hogy könnyebben emészthetővé tegye az

Okjától való szeparációt. Mija azonban visszautasítja színarany malacsobrot, ezzel elutasítva az anyagi javakat, hiszen neki az állat társasága és szeretete mindennél fontosabb. Az aranymalac tehát a film elején negatív jelentést kap. Mija ennek ellenére magánál tartja városi mentőakciója folyamán is, és a történet végén ezzel váltja ki Okját a Mirando mészárszékéről. Nancy Mirando szimbolikusan ráharap az aranyra, ezzel utalva arra, hogy míg Mija nem tudta megemészteni Okja elvesztését az anyagi javakért cserébe, addig a lélektelen cégvezetőnek az anyagi dolgok azok, amiket igazán meg tud emészteni.

2.4. *Snowpiercer* (2013)

Háttér

A *Snowpiercer* Bong Joon Ho hatodik nagyjátékfilmje, melyet 2013. augusztus 1-jén mutattak be a mozikban. A film nemzetközi koprodukcióban készült Franciaország, Dél-Korea, Csehország és az Egyesült Államok részvételével. Csaknem negyven millió dolláros költségvetésével a *Snowpiercer* lett a koreai filmtörténelem legdrágább filmje. A *Snowpiercer* alapjául Jacques Lob, Benjamin Legrand és Jean-Marc Rochette *Le Transperceneige* című 1982-es francia képregénysorozata szolgált. A posztapokaliptikus sci-fi akciófilm színészgárdája esetében is érvényesül a nemzetköziség, a főbb szerepekben olyan arcok köszönnek vissza, mint Chris Evans, Jamie Bell, Tilda Swinton, Octavia Spencer, John Hurt, Ed Harris, és mivel Bong Joon Ho-ról beszélünk, kedvenc koreai színésze és egyben jó barátja, Kang-ho Song sem maradhatott ki. A forgatókönyvet Kelly Masterson és Bong írták. A filmet a kritikusok és a közönség is pozitívan fogadták, az IMDB-n 7,1-es, a Rotten Tomatoes-on 94%-os értékelést kapott. (Wikipedia: *Snowpiercer*, Rotten Tomatoes, IMDB, Rediscovering Korean Cinema)

A történet

2014-ben a globális felmelegedés már komoly fenyegetést jelent az emberiségre, ezért a világ valamennyi országa úgy dönt, mesterségesen kell beavatkozniuk a légkör lehűtésébe. Egy CW7 nevű anyagot szórnak szét az atmoszférában, ami előre nem látható módon végzetes jégkorszakot hozott magával. A Föld megfagyott, a felszínén minden nemű élet elpusztult. Egyedül az örök mozdony, a Wilford Művek által konstruált önműködő vonat utasai élték túl a jeges katasztrófát, akik a cselekmény ideje alatt már tizenhét éve lakói a „zötyögő bárkának”. A járművön helyet kapók a jegyük alapján szekciókra bontva élnek, a vonat elején a jómódúak bőségben és szabadon, a hátsó részben a szegények nyomorban és mocsokban.

Egy nap a hátsó szekció Curtis Everett (Chris Evans) vezetésével lázadást hajt végre, mely nem várt sikerrel kecsegtet. A hátul lakók elkezdenek előre nyomulni, és ahogy egyre közelednek a mozdony felé, úgy realizálódik bennük a tény, hogy a vonat két külön világ színhelye. A gazdag utasok iskolába járnak, éttermekben esznek, és szórakozóhelyeken mulatnak. Curtis és lázadói viszont nem csábulnak el az elülső szekció nyújtotta gyönyöröktől. Kizárólag egy cél lebeg a szemük előtt: a mozdony elfoglalása. Idáig azonban hosszú, veszteségekkel kikövezett út vezet, mely a végére már nem is biztos, hogy kifizetődő a lázadók számára.

Családok a *Snowpiercer*ben

Az első családi szerveződés, mellyel a filmben megismerkedhetünk az a Curtis és Gilliam (John Hurt) vezette hátsó szekció. Mivel a vonat tizenhét éve van úton a történet szerint, a hátsó szekció népe is ennyi ideje van itt a nyomorban összezárva. A hátsó szekcióra jellemző, hogy nem vér szerinti családról beszélünk, ez csupán azok esetében áll fent, akik már a vonaton születtek és még él valamelyik szülőjük, mint például Andy (Karel Vesely) és Timmy (Marcanthee Reis). A hátsó szekció lakóit az tartja össze, hogy egy az életterük, valamint hisznek Curtisben és Gilliamben. Gilliam a bölcs, idős, megfontolt vezérfigura, akinek az egész hátsó szekció hálás lehet. A kezdetekben ugyanis, mikor hátul még káosz uralkodott és az erősek megették a gyengéket és a gyerekeket, Gilliam volt az első, aki saját levágott végtagjait ajánlotta fel az éhezők számára az emberi életéért cserébe. Ez Curtis szavaival élve „olyan volt, mint egy csoda”, és valamiféle rendet teremtett az itt lakók között. Gilliam, önfeláldozó tette miatt, mindenki szemében vezető pozícióba lépett elő, melyet a film közepe felé hivatalosan is átruház Curtisre. A fiatal férfi nem véletlenül kapja meg ugyanezt a pozíciót. A hátsó szekció embereivel folyton kommunikál, mindenkivel kedves és segítőkész. Még egy kisgyerekkel szemben is tartja a szavát. A film elején szüksége van a Timmy proteintéglájában lévő kapszulára, hogy elolvashassák a benne lévő levelet. Curtis a tégláért cserébe felkínálja Timmynek a vagon gumilabdáját. A következő jelenetben a kisfiú már a labdával játszik, utalva ezzel arra, Curtis szavahihető. Curtis már előtte is félig vezető szerepben van, hiszen a lázadást is az ő tervei alapján hajtják végre a követői. A hátsó szekció utasai bíznak Curtisben, követik őt és ha kell, fel is áldozzák magukat érte. Annyira elégedetlenek a társadalmi helyzetükkel, hogy akár életük árán is, de mindenképpen el akarnak jutni a mozdonyig. Curtis számára Gilliam egyfajta apafigura. Tiszteli, mindig meghallgatja a tanácsait és a vezetésben is rá akar hasonlítani. Az emberek bíznak Curtisben is, önfeláldozóan támogatják a lázadását. A sereg azonban az előrehaladással egyre

fogyatkozik. Ahogy jönnek előre, a katonák úgy gyilkolják le fokozatosan őket. Curtis fordulópontja is egy ilyen csata következtében érkezik el. Amikor a fiatalabbik Franco (Adnan Haskovic) kést tart Curtis legjobb barátja, Edgar (Jamie Bell) torkához, a vezér választás elé kerül. Vagy megmenti Edgart és elbukik a misszió, vagy elfogja Mason miniszter asszonyt (Tilda Swinton), ami által potenciálisan zsarolható a mozdony vezetője, Wilford (Ed Harris). Curtis rövid hezitálás után hagyja barátját meghalni a küldetés oltárán.

Curtis olyan, mint egy politikai párt feje, akit egyszerű programja (elfoglalni a mozdonyt) és megnyerő személyisége miatt fanatikusan követ politikai családja. Népéért a frontvonalban harcol, de a küldetést az ő életük miatt sem hagyja kicsúszni a kezei közül.

A vonat kollektív apa, már-már istenfigurája viszont egyértelműen Wilford. Ő az, aki a vonat egész társadalma felett egy személyben rendelkezik. Az egész jármű folyamatait látja és irányítja. A népeiséget zárt ökoszisztémának nevezi, melynek folyamatos kiegyensúlyozottságára törekszik, ha kell erőszakkal, embereket gyilkolva (persze csak a hátsó szekcióban folyomodik ilyen radikális módszerekhez). Az egyén számára nem fontos, sokkal inkább holisztikus látásmód jellemzi, a társadalmat akarja fenntartani. A társadalmat, amelynek tagjai sosem lehetnek egyenlőek. Szerinte ugyanis mindenkinek megvan az előre elrendelt helye, melyet sosem hagyhat el a társadalom fennmaradása érdekében. A hátsó és az elülső szekció így sohasem érintkezhet egymással, hiszen az egyik alsóbbrendűbb, mint a másik. Amikor Curtisnek mesél a mozdonyvezető szerepéről, végig kimért, nyugodt, még akkor is, amikor a gyilkosságokról beszél, melyeket a kiegyensúlyozottság érdekében rendelt el. Amikor viszont az egyik segédje elsüt egy fegyvert a mozdonyban, azonnal dührohamot kap. Számára minden értéket a mozdony képvisel. Annak, hogy a mozdony folyamatosan járjon, mindent alárendel. Ha kell, kisgyerekekkel pótolja a hiányzó alkatrészeket. Ebből látszik, hogy az erkölcsös viselkedés is a mozdony alatt helyezkedik el a prioritási listán.

A politikai párhuzamot követve Wilfordot egy populista diktátor szerepébe lehet behelyettesíteni. Az elülső szekcióban személyi kultusz övezi. A gazdag gyerekek már kiskoruktól fogva kívülről fűjják Wilford életét és munkásságát, nevét dicsőítő dalok zengik, propagandája mindenhová elér (ez gyakorlatilag a hátsó szekció ócsárlásából, lenézéséből áll). Az emberek félelme is közrejátszik hosszú hatalmon töltött időben. Propagandája úgy szól ugyanis, hogyha nem ő vezetné a mozdonyt, akkor mindenki meghalna. A haláltól való félelem pedig erős eszköz egy politikai figura hatalmon tartásához. A hátsó szekciónál kegyetlenül betartatja a szabályokat, ha kell ókori módszereket alkalmaztat a rend fenntartása

érdekében: egy eldobott cipő, ami fejen találja Wilford egy alkalmazottját, például végtagvesztést eredményez.

A filmben feltűnő vérszerinti családok közül egyik sem teljes, mindegyik egy szülőből és egy gyermekből áll. Tanya (Octavia Spencer) és Timmy, Andrew (Ewen Bremner) és Andy, Namgoong (Kang-ho Song) és Yona (Ko Asung) mind kétszemélyes családok. Tanyától és Andrew-tól a katonák elragadják gyermekeiket, és utána az egész filmen keresztül az ő megmentésük lebeg a szemük előtt. Namgoong is folyamatosan protektív Yona irányába, hiszen a „zötyögő bárkán” egyedül őérte érdemes küzdenie. Végül ezek a megmentett gyerekek lesznek azok, akik kikerülnek a vonat kapitalista modellt idéző körforgásából, és adhatnak új esélyt az emberiségnek, tehát a szülői áldozatok célba értek.

A *Snowpiercer* legfontosabb szimbólumai

A végtagok

A végtagok szimbóluma az egész filmet végigkíséri. Gilliam a vonat első napjaiban úgy szüntette meg a káoszt és a gyilkolást, hogy felajánlotta levágott végtagjait az éhezőknek. Ezzel a cselekedettel láncreakciót indított el, így sokan tették ugyanezt. A végtagjai elvesztésével vált igazi vezetővé. Curtis azonban ezt nem volt képes megtenni. Belevágott a karjába ugyan, de az egésztest nem volt képes levágni. Meg is jegyzi a film közepe felé Gilliamnek, hogy addig, amíg két karja van, nem lehet igazi vezető. A film végkifejletében azonban meghozza ezt az áldozatot Curtis. Timmy megmentése érdekében hagyja, hogy a vonat alkatrészei levágják a bal karját, ezzel szimbolikusan is meghozza azt az áldozatot, amit a vezetővé válás megkövetel, és lerombolja Wilford rendszerét. Ugyan két ember kivételével mindenki meghal a vonaton, a rendszer véglegesen összeomlik.

A vonat

A Wilford Művek által tervezett vonat maga a kapitalista társadalom szerkezetének a szimbóluma. A jármű anyagi helyzet szerint szekciókra van bontva, melyekből nem lehet kikerülni. A hátsó részen lévők sohasem mehetnek előre, és az elől lévők is csak történeteket hallanak a hátsókról. Mason Miniszter asszony szerint a hátsók a cipők, az elősök pedig a kalapok. A cipőnek a lábon, a mocsokban a helye. A követői által szentként bemutatott Wilford szerint mindenkinek előre elrendelt helye van. Erről persze ő rendelkezik.

Ahogy a hátul lakók folyamatosan törnek előre, úgy szembesülnek a rendszer igazságtalanságával. Amíg ők a helyért küzdenek, undorító, rovarokból készült proteintéglákat esznek, addig az elől lévők luxusban élnek. Friss gyümölcsöt, halat, baromfihúst ehetnek, járhatnak fürdőbe, mulatnak, és még saját lakosztályaik is vannak.

A legfontosabb helyszín azonban a vonat mozdonya, ahol a milliárdos Wilford és a munkásosztály lázadója, Curtis ütköztetik különböző világnézeteiket. Wilford elmagyarázza Curtisnek, hogy a kvalitásai és a kitartása miatt őt szeretné saját helyére az örök mozdony következő vezetőjének. Curtis rájön: lehet, hogy egy új személy ülne be a mozdonyba, azonban a vonat nem tudna elszakadni önmagát ismétlő ciklikus társadalmi rendszerétől. Legyen bármilyen jó szándékú a vezető, a kapitalizmus utat tör és nincs alternatívája, tehát az egyenlőtlenség, éppúgy, mint Wilford mozdonya, örök és folyamatosan fennáll. (Hassler-Forest)

Curtis rövid ideig kísértést érez arra, hogy átvegye Wilford helyét. Az utolsó pillanatban viszont ahelyett, hogy egy kegyetlen és embertelen társadalmi rendszer reprodukciójában segédkezne, a társai iránti megalkuvást nem ismerő szeretete ráébreszti: magát a vonatot kell elhagyni az új, igazságosabb társadalmi szerveződések lehetőségei érdekében. Bong filmje tehát egyértelműen azt hirdeti, hogy az egyetlen kívánatos jövőt a kapitalizmus felbomlásának kell megnyitnia, vagy legalábbis annak radikális átalakulásának. (Hassler-Forest)

Összegzés

Bong Joon Ho az utóbbi évtizedben mesterévé vált a széles modernség utáni posztmodern társadalmat érintő problémák könnyen fogyasztható és emberközeli bemutatásának.³ A legutóbbi három nagyjátékfilmjében több szinten és több fizikai síkon jelennek meg a kapitalizmus okozta egyre növekvő ellentétek. Habár ezeknek a filmek különböző műfajban és hangnemben készültek, közös bennük, hogy a mindennapi kisember valamilyen konfliktusba kerül az igazságtalan, gyakran embertelen világgal, amiben él. Az *Élősködők*ben egy szegény család kétségbeesett küzdelmét láthatjuk a gazdagság reményében, az *Okjában* egy barátjáért bármire képes kislány száll szembe egy lélektelen nagyvállalattal, és a *Snowpiercer* lázadói is az egyenlőség reményében indítják el mindent elsöprő lázadásukat.

Ezen küzdelmeket komplex szimbólumokkal és filmnyelvi eszközökkel mutatja be nekünk a koreai rendezőseni, melyek sokszor többszöri nézésre kapnak olyan pluszjelenést, amit talán elsőre észre sem veszünk.

Ebben az igazságtalan, lélektelen, pénzhajhász rendszerben az egyetlen kiút Bong szerint a valós és egyszerű dolgokban rejlik. A család, mely minden alkotásában fontos szerepet játszik, például ilyen. A család, szervezze azt vér, elv vagy élettér, menedék és támasz mindenki számára.

Bong azonban a pozitív családi képek ellenére is keserédes véleménnyel van jelenlegi társadalmunkról: tehet bármit a kisember, a rendszeren nem lehet változtatni. Folyamatos ciklikusságában mindig visszabillen igazságtalan, de hatékony működéséhez. A rendszerből való kiutat a rendszer összeomlása hordozza magában.

³ Ez a fejezet részben megegyezik a szerző *A család intézményének reprezentációja Bong Joon Ho néhány filmjében* címen megvédett záródolgozatának a fejezetével.

Bibliográfia

Az elemzett filmek

Élősködők. Bong Joon Ho. CJ E&M Film Business Division. 2019. DVD.

Okja. Bong Joon Ho. Plan B Entertainment, Lewis Pictures, Kate Street Picture Company, Netflix. 2017. DVD.

Snowpiercer. Bong Joon Ho. Moho Film, Opus Pictures, Union Investment Partners, Stillking Films. 2013. DVD.

Felhasznált anyagok

Bevezető a koreai rendezőportrék című összeállításához. Metropolis 2019/1. <https://metropolis.org.hu/bevezeto-a-koreai-rendezoportrek-cimu-osszeallitashoz>. Utolsó letöltés: 2022.04.10.

Drjenovszky Zsófia: *Dél-Korea tegnap és ma: Tradíció és modernitás a dél-koreai városi családoknál*. Terebess Ázsia E-Tár. <https://terebess.hu/keletkultinfo/drjenovszky.html?fbclid=IwAR3VPsYhanYcJGbfAmEzI7Ey-iq1grvIk89CLOSSruxcAIsWdqgJrGixeFc>. Utolsó letöltés: 2022.04.10.

Faluvégi Balázs: *Üzleti okai is vannak, hogy ilyen piszok jók a Dél-Koreai filmek és sorozatok*. 2021.10.03. portfolio.hu. <https://www.portfolio.hu/befektetes/20211003/uzleti-okai-is-vannak-hogy-ilyen-piszok-jok-a-del-koreai-filmek-es-sorozatok-502118%202022.04.10>. Utolsó letöltés: 2022.04.10.

Gateward, Frances: *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*. Albany: State University of New York Press, 2007.

Hassler-Forest, Dan: *Bong Joon-ho: Love in the Time of Capitalism*. 2020.05.01. Los Angeles Review of Books. https://lareviewofbooks.org/article/bong-joon-ho-love-in-the-time-of-capitalism/?fbclid=IwAR0-aGNmoskQV6RyxpO3ggl7AbxZZg_R_4rjydlfs_9UTLjMjxfp-FbvQ. Utolsó letöltés: 2022.04.10.

imdb.com: *Snowpiercer* <https://www.imdb.com/title/tt1706620/>. Utolsó letöltés: 2022.04.10.

Jurdi Leila: *A lélek sötét oldalán: Kim Ki-Young művészete*. Metropolis, 2019/1. <https://metropolis.org.hu/a-lelek-sotet-oldalan>. Utolsó letöltés: 2022.04.10.

Lee Sangjoon (ed.): *Rediscovering Korean Cinema*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2019.

Lessons from the Screenplay: *Parasite – The Power of Symbols* 2020.03.26. youtube.com. https://www.youtube.com/watch?v=he3x5fITFPg&ab_channel=LessonsfromtheScreenplay. Utolsó letöltés: 2022.04.10.

Marik Noémi: *Kim Ki-Duk, a dél-koreai film fenegyereke*. filmkultura.hu. <http://www.filmkultura.hu/regi/2001/articles/films/kimkiduk.hu.html>. 2022.04.10.

Master Class staff: *Writing 101: What is a Motif?* 2021.08.25. masterclass.com. <https://www.masterclass.com/articles/writing-101-what-is-a-motif#quiz-0>. Utolsó letöltés: 2022.04.10.

Mészáros R. Tamás: *Samsungországnak elege van a Samsungokból*. 2016.12.16. index.hu. https://web.archive.org/web/20200725050934/https://index.hu/gazdasag/2016/12/16/del-korea_samsung_csebol_pak_gunhje_politikai_valsag_tarsadalmi_egyenlotlenseg_modellvalsag/. Utolsó letöltés: 2022.04.10.

Mészáros R. Tamás: *Valós társadalmi problémák állnak a Squid Game kegyetlensége mögött*. 2021.11.09. telex.hu. <https://telex.hu/gazdasag/2021/11/09/squid-game-del-koreai-gazdasag-egyenlotlenseg-vagyon-szegenyseg-fiatalok-szampo-generacio>. Utolsó letöltés: 2022.04.10.

Partizán: *A Squid Game többet mond annál, hogy a kapitalizmus rossz*. 2021.11.05. youtube.com. https://www.youtube.com/watch?v=VNUEbm3OcnE&ab_channel=Partiz%C3%A1n. Utolsó letöltés: 2022.04.10.

Rotten Tomatoes: *Snowpiercer*. <https://www.rottentomatoes.com/m/snowpiercer>. Utolsó letöltés: 2022.04.10.

Schulze, Joshua: *The Sacred Engine and the Rice Paddy: Globalization, Genre, and Local Space in the Films of Bong Joon-ho*, Journal of Popular Film and Television, 2019, 47:1, 21-29.

Teszár Dávid: *Rejtett valóságok: Bong Joon Ho filmművészete*. Metropolis, 2019/1.
<https://metropolis.org.hu/rejtett-valosagok>. Utolsó letöltés: 2022.04.10.

Vanity Fair: 'Parasite' Director Bong Joon-ho Breaks Down the Opening Scene. 2019.11.12.
youtube.com. https://www.youtube.com/watch?v=bP-eqx2X9AY&ab_channel=VanityFair
Utolsó letöltés: 2022.04.10.

Vincze Teréz: *Mr. Dél-koreai Mozi: Im Kwon-taek filmtörténete*. Metropolis 2019/1.
<https://metropolis.org.hu/mr-del-koreai-mozi>. Utolsó letöltés: 2022.04.10.

Wikipédia: *Dél-Korea*. <https://hu.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9l-Korea>. Utolsó letöltés:
2022.04.10.

Wikipédia: *Élősködők* (film).
[https://hu.wikipedia.org/wiki/%C3%89l%C5%91sk%C3%B6d%C5%91k_\(film\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/%C3%89l%C5%91sk%C3%B6d%C5%91k_(film)). Utolsó
letöltés: 2022.04.10.

Wikipedia: *Okja*: <https://en.wikipedia.org/wiki/Okja>. Utolsó letöltés: 2022.04.10.

Wikipedia: *Snowpiercer*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Snowpiercer>. Utolsó letöltés:
2022.04.10.

Yecies, Brian - Shim, Aegyung: *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*.
London: Routledge, 2015.