

Az idős férfiak ábrázolása az európai szerzői filmben és az *Én, Daniel Blake*

Kalmár György

filmkutató, kultúrakutató, habilitált egyetemi docens
Debreceni Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Angol-Amerikai Intézet

Ken Loach rendezői visszatérése, az *Én, Daniel Blake* a 2016-os év talán legnagyobb sajtóvisszhangot kapott filmes eseménye volt az európai szerzői film területén. A legtöbb nagy európai napilapban írtak róla filmkritikát, elnyerte az Arany Pálma díjat Cannes-ban és a legjobb brit filmnek járó BAFTA-díjat is. Noha meglehetősen egyszerű, egyértelmű történetet mesél el egy hétköznapi emberről, aki átesik a szociális védőhálón tátongó lyukakon, mégis éles szemmel ábrázolja a 21. századi Európa legfontosabb társadalmi folyamatait és legégetőbb problémáit.

Az *Én, Daniel Blake* Loach „legdühösebb filmje” (Hattenstone 2016, 1), „csatakiáltás a kifosztottakért” – ahogy Mark Kermode nevezte a Guardianben. Nemcsak egy egyszerű Newcastle-ben élő fickóról szól, és nemcsak a brit társadalombiztosítási rendszer körüli vitákról. A film 2016 végén, a Brexit-szavazás évében került a mozikba, és jó néhány olyan társadalmi jelenségről mond keserű kritikát, amelyek azóta is Európa szétszakadása, fragmentációja és polarizációja felé hajtják a szociális folyamatokat. Véleményem szerint a film megmutatja a neoliberális kapitalizmus szép új világával kapcsolatos neheztelés, frusztráció és düh alapvető okait, azokat a körülményeket, amelyek annyi elégedetlenséget és protest-szavazatot motiváltak, végül pedig Nagy-Britannia EU-ból való kilépéséhez vezettek. Még általánosabb szinten elmondható, hogy a film megvizsgál számos, a 21. századi identitás-konstrukciókkal kapcsolatos kulcsfontosságú kérdést, mint például azt, hogy mi történik a munkaalapú, családfenntartó férfi identitással, amikor az öregedés vagy az egészségügyi problémák kopogtatnak az ajtón, vagy amikor a globális gazdaság változásai valakit egyszerűen feleslegesnek ítélnék. A film elemzésén keresztül bepillantást nyerhetünk az európai kétkezi munkások világát átrendező 21. századi válságfolyamatokba, az idős fehér férfiakhoz kapcsolódó társadalmi és kulturális elképzelések változásába, és megfigyelhetjük azokat a filmes eljárásokat is, amelyeken keresztül az európai művészfilm megpróbálja megragadni ezeket a drámai változásokat, hogy hiteles, társadalmilag elkötelezett reprezentációkkal szolgáljon.

A film jelentőségének megértéséhez fontos feltérképeznünk az idősek – különösen az idős férfiak – ábrázolásának filmes hagyományát. Kezdjük hát a filmtörténeti és ábrázolástörténeti kontextus felvázolásával.

Az idős férfiak filmes ábrázolása

Az öregség soha nem tartozott a mozi kedvenc témái közé. Az elbeszélő mozi, ha megengedhető egy ilyen általánosítás, története során többnyire a fiatalok történetét kedvelte, és a televízióhoz hasonlóan hozzájárult az idősek szisztematikus alulreprezentáltságához a vizuális médiában (Harwood 2007, 151; Harwood és Anderson 2002; Chivers 2011, xv). Bár a filmtörténetben számos figyelemre méltó példát találunk idős emberekről szóló filmekre, a legtöbb esetben az idős férfiak és nők inkább kisebb, mellékszerepekben jelennek meg, jellemzően meglehetősen sztereotipikus, kiszámítható, valódi mélységet nélkülöző karakterekként. A filmtörténet túlnyomó részében úgy tűnt, hogy a mozivászon nem vénnek való vidék: kifejezetten idegenkedik az idős emberek, különösképpen az idős nők történeteitől.

Ennek az egyik lehetséges oka az lehet, hogy a mozi általában, legyen az amerikai vagy európai, műfaj- vagy szerzői film, nagymértékben támaszkodik azokra a vizuális élvezetekre, amelyeket a fiatal testek látványa jelent. Ironikus, hogy gyakran még azok a filmek is, amelyek azt a magasabb szintű erkölcsi üzenetet tanítják (vagy prédikálják), miszerint „ami lényeges, az a szemnek láthatatlan”, ezt inkább olyan színészekkel és színésznőkkel teszik, akik fiatalok és szemet gyönyörködtetőek. Úgy tűnik, hogy a filmkészítők gyakorlatias álláspontja az, hogy még ha a film az élet legborzasztóbb nyomorúságait és tragédiáit mutatja is be, jobban működik, ha az arcokban és a testekben van valami, ami vizuálisan vonzza, szórakoztatja vagy magával ragadja a nézőt. Bár ezt a tendenciát könnyű lenne a mozi javíthatatlan frivolitásának és felszínességének a jeleként értelmezni, talán több van a jelenség mögött, mint a leselkedés voyeurisztikus élvezeteitől való függés, a pornográfia és a mozi közötti titkos rokonság, vagy épp a filmes elbeszélést mozgató szexuális energiák (amelyekről a pszichoanalitikus filmelméletek oly sokat értekeztek a hetvenes évek óta). Úgy látszik, van valami a fiatalos testi szépség hiányában, ami megzavarja a filmélvezet és mozizás bevett szociokulturális folyamatát, amely története során alaposan összefonódott a fiatalság és a szépség kultuszával (Chivers 2011, xv). A fiatalos főszereplők hiánya zavart okozhat az idealizálás, az azonosulás, az affektív filmhez kötődés (*suture*) filmes folyamataiban, ez pedig minden jel szerint olyan kockázatot jelent, amelyet a legtöbb rendező és producer egyszerűen nem szívesen vállal. A trend szemléletes példája Haneke *Szerelem* (*Amour*, 2012) című filmje. Európa egyik meghatározó, nagy hírű (így vélhetően nagy fokú művészi szabadságot élvező), és hírhedten könyörtelen, naturalista rendezőjének a filmjében is azt látjuk, hogy az idősödő

Anne-t az az Emmanuelle Riva alakítja, akinek az arca még 85 évesen is feltűnően szép, végtelenül szívmengető és szemet gyönyörködtető.

A másik lehetséges oka annak, hogy a mozi hagyományosan miért is kedveli jobban a fiatalokról szóló történeteket, az, hogy a filmes elbeszéléshez vágyra, akcióra, drámára és izgalomra van szükség, és fiatal korban ezekből egyszerűen több (és több meggyőző erő) van. Annak, hogy különösen a fiatal férfiak kerülnek a filmes narratívák középpontjába, számos oka lehet: a mozi sokat elemzett (és vitatott) patriarchális öröksége és az aktív férfi főszereplők perspektívájával való hagyományos kapcsolat mellett számos szociokulturális és akár biológiai okot is kiemelhetünk. A történelem például azt mutatja, hogy többnyire fiatal férfiak robbantanak ki forradalmat és harcolnak háborúban, a bűnügyi nyilvántartások szerint több bűncselekményt követnek el, különös tekintettel az erőszakos és látványos, nagy drámai erővel bíró bűncselekményekre, a biztosítási kötvények díjszabásai pedig azon a feltételezésen alapulnak, hogy a fiatal, gyermektelen férfiak nagyobb valószínűséggel vállalnak szükségtelen kockázatot és kerülnek veszélybe. A szex, a romantika, a szenvedély, az erőszak vagy a világ megváltoztatása érdekében tett fizikai cselekvésre való nagyobb hajlandóság okán a fiatal kor általában filmszerűbb akciókat jelent. Emellett valószínűleg fiatal, ártatlan szereplők szemén keresztül drámaibb és szemléletesebb történeteket lehet mesélni a világ kegyetlenségéről és romlottságáról is. Így mind a társadalmi és pszichológiai statisztikák, mind a filmes közeg sajátos szükségletei azt sugallják, hogy vizuálisan érdekesebb, akciódúsabb és nagyobb drámai erővel bíró filmeket lehet készíteni a fiatalok, és különösen a fiatal férfiak szerepeltetésével.

A mozi idősekkel szembeni előítéletei kapcsán ezen túl több általános kulturális trenddel is érdemes számot vetni. Kathleen Woodward irodalmi gerontológus szerint „minden kultúrában az életkor, ahogy minden más fontos kategória is, hierarchikusan szerveződik. Nyugaton a fiatalság a megbecsült fogalom, a viszonyítási pont...” (1991, 6). Woodward úgy látja, hogy „kultúránknak összességében nem sikerült toleráns reprezentációkat létrehoznia az öregedésről, különösen az öregedő testről” (1991, 8). Megfigyelhető továbbá az idős kor szisztematikus figyelmen kívül hagyása kultúránkban (Woodward 1999, x), aminek véleményem szerint köze lehet ahhoz, hogy modern, szekuláris, individualista kultúránk milyen rosszul kezeli a testi romlás, a mulandóság és halál problémáit.

Mindezek eredményeként egészen a közelmúltig az öregség mint központi téma többnyire csupán a filmes médium jól körülhatárolható, speciális szegmenseiben, specifikus műfajok és történettípusok kapcsán jelent meg. Általánosságban elmondhatjuk, hogy az öregséggel kapcsolatos filmek jellemzően vagy bohókás vígjátékok, mint például a Jack Lemmon és Walter Matthau főszereplésével forgatott *A szomszéd nője mindig zöldebb* (*Grumpy Old Men* 1993) és a brit *Lotószonglőrök* (*Waking Ned Devine* 1998), vagy pedig kontemplatív, sötét művészfilmek a halálról, a mulandóságról és az emberi létezés értelmetlenségéről, mint

például Bergman *A nap vége* (*Smultronstället* 1957) és Kurosawa *Ikiru* (1952) című filmjei (lásd Mandelbaum 2013; Chivers 2011, xvi-xvii).

Amint azt több filmkritikus is észrevette, a 21. században az idős férfiak filmes ábrázolásában elmozdulás észlelhető, és „az idős korrallal foglalkozó cselekményeknek mind a százalékos aránya, mind a típusai növekedést mutatnak” (Chivers 2011, xviii). Meglepő módon az Atlanti-óceán mindkét oldalán azt tapasztaljuk, hogy a középkorúak és az idősek beszivárogtak több olyan műfajba is, amelyek korábban szinte kizárólag fiatal emberek történeteit mesélték. Ilyen elmozdulást láthatunk az akciófilm esetében, lásd például a *Feláldozhatók* (*The Expendables* 2010), a *Red* (2010), az *Indiana Jones és a Királykoponya királysága* (*Indiana Jones and the Crystal Skull* 2008) vagy a *Logan* (2017) című filmeket. De hasonló trend figyelhető meg a romantikus vígjátékok területén is, lásd például a *Hogyan írjunk szerelmet* (*The Rewrite* 2014), a *Mamma Mia* (2008) vagy a *Minden végzet nehéz* (*Something's Gotta Give* 2003) című filmeket és folytatásaikat. Egyes esetekben a sikeres folytatások és az idősödő sztárok töretlen népszerűsége is közrejátszott ebben a tendenciában: a hatvanas éveikben járó Bruce Willis és Harrison Ford még akciófilmek főszereplőit alakítják, Hugh Grant pedig az ötvenes évei végén még mindig romantikus vígjátékokban játszik, a hasonló tempóban idősödő közönség pedig láthatóan szívesen vásárol mozijegyet, hogy megnézhesse őket. Az olyan amerikai filmek, mint a *Nem vénnek való vidék* (*No Country for Old Men*), a *Grand Torino*, a *Last Vegas* vagy a *Bakancslista* (*The Bucket List*) egyaránt nemzetközi sikerek lettek, de még Lynch *Igaz története* (*Straight Story*), Aronofsky *Pankrátora* (*The Wrestler*) és a *Schmidt története* (*About Schmidt*) népszerűsége is túlnőtt a szokásos, szűk mozirajongó berkeken. Beszédes példa a filmes paletta szélesedésére, hogy már Pixar-produkció is született egy öregemberről, a rendkívül érzékeny és kifejező *Fel!* (*Up*). Az európai minőségi filmek trendjét demonstráló címekben sincs hiány: a fent említett *Szerelem* (*Amour*) mellett kiemelkedő 21. századi címek a *Lazarescu úr halála* (*The Death of Mr. Lazarescu*), a *45 év* (*45 Years*), a *nagy szépség* (*La grande bellezza*), az *Iffjúság* (*Youth*), a *királynő* (*The Queen*), a *férfi, akit Ove-nak hívtak* (*En man som heter Ove*), a *Keleti nyugalom – Marigold hotel* (*The Best Exotic Marigold Hotel*), az *Elling*, az *Én Daniel Blake* (*I, Daniel Blake*), a *Tirannoszaurusz* (*Tyrannosaurus*), az *Egy hét Pesten és Budán*, az *eltűnés sorrendjében* (*Kraftidioten*), a *százéves ember, aki kimászott az ablakon és eltűnt* (*Hundraaringen som blev út genom fönstret och försvann*), a *Toni Erdmann*, a *feleség* (*The Wife*), a *Philomena – Határtalan szeretet* (*Philomena*), a *legsötétebb óra* (*The Darkest Hour*) és *Az apa* (*The Father*).

Az idős emberekről, és specifikusan az idős férfiokról szóló filmek növekvő száma mögött több tényező is felfedezhető. Az első anyagi természetű: a fejlett világ öregedő társadalmi és a mozilátogatás demográfiai változásai következtében a filmipar számára egyre fontosabb a középkorú és idősebb közönség. A má-

sodik és az európai rendezői filmek szempontjából vitathatatlanul fontosabb tényező az, hogy a 21. század elejét meghatározó válságok sorozata nem kíméli az idős lakosságot sem. Az új évezred rengeteg drámai helyzetet hozott az idős emberek számára, így gondoljuk filmes megjelenítése egyre fontosabb téma a társadalmilag elkötelezett filmesek számára. Mindezekon túl amellet is lehetne érvelni, hogy az idős korral járó csökkent önrendelkezési érzet és megnövekedett bizonytalanság kifejezetten alkalmassá teszi az idős szereplőket a válság sújtotta Európa jellegzetes történeteinek és életérzésének a bemutatására. A harmadik és legáltalánosabb tényező pedig az, hogy a népesség általános demográfiai szerkezetének változásával elkerülhetetlenül eltolódik a különböző korcsoportok (kulturálisan kódolt) jelentése is, ez pedig a kultúra minden területén megmutatkozik. Ennek a kulturális és filmes átalakulásnak az egyik legizgalmasabb aspektusa narratív és stilisztikai természetű: logikus lenne Sally Chivers nyomán úgy érvelni, hogy az egyre idősebb európai lakosságnak, ahogy az idősebb színészeknek és színésznőknek is, a korábbiaktól eltérő történetekre és filmes megközelítésmódokra lesz szükségük (Chivers 2011, xvi). Így akár még az is megtörténhet, hogy a közönség változó igényei megváltoztatják azt, amit a szépségkultusz évtizedek óta tartó kemény kritikája nem tudott.

Az európai moziban megfigyelhető új tendenciák társadalmi-kulturális kontextusa felvet néhány sajátos szempontot, amelyekkel a filmek vizsgálatakor mindenképp számot kell vetni. Ezek közül a legfontosabbak a népesség fokozatos elöregedése, a jóléti állam fokozatos eltűnése, illetve (a 21. század sorozatos krízishelyzetei miatt) a kiszolgáltatottság tapasztalatának megerősödése. Természetesen a társadalmi átalakulásoknak ebben a komor történetében a fehér férfiak a legtöbb tekintetben még mindig jobb helyzetben vannak, mint akár a nők, akár a nem fehérek. A vonatkozó kutatások azt mutatják, hogy bár az életkor sebezhetőbbé teheti a fehér férfiakat az ilyen kedvezőtlen társadalmi változásokkal szemben, mégis máig számos kiváltságot élveznek (Harrington Meyer és Parker 2011, 323). A fejlett országokban továbbra is az a tendencia, hogy a férfiak többet dolgoznak, mint a nők, és általában felelősségteljesebb munkákat végeznek (326), ami azt jelenti, hogy az idős fehér férfiak általában kevésbé sebezhetőek anyagilag, mint a nők. Persze az anyagi biztonság csak a helyzet egyik (és legkönnyebben mérhető) aspektusa: a több munka és felelősség nemcsak anyagi előnyökkel, hanem több stresszel és fokozott egészségügyi kockázatokkal is jár, ami hozzájárulhat ahhoz, hogy a fejlett országokban a férfiak körülbelül hét évvel rövidebb életet élnek, mint a nők. Ahogy Frankenberg és Thomas rámutat, „a férfiak nagyobb arányban fogyasztanak alkoholt és dohányárúkat, mint a nők, és több munkahelyi veszélynek is vannak kitéve. Mind a sérülések, mind az öngyilkosságok aránya magasabb a férfiaknál, mint a nőknél” (2011, 82). Ezek a statisztikai adatok jól jelzik a válság idején a férfiakra nehezedő terheket. Könnyen belátható, hogy

ilyenkor a maszkulinitás hagyományosabb konstrukcióin alapuló életek és identitások, amelyek magukban foglalják a kenyérkereső modellt, a társadalom nyilvános tereiben nyújtott teljesítményt vagy a pénzügyi termelékenységét, különösen bizonytalanná és törekennyé válnak.

Én, Daniel Blake

A film egy Newcastle-ben élő, hatvanas éveiben járó özvegy ács életének utolsó heteit meséli el. Egy majdnem halálos kimenetelű szívinfarktus után orvosai azt mondják Danielnek, hogy nem szabad visszamennie dolgozni. A munkavállalásról és segélyekről azonban nem az orvosok döntenek, hanem egy amerikai cég, amelyhez a kormány korábban kiszervezte a segélykérelmek elbírálását. A cég „egészségügyi szakembere” munkaképesnek ítéli Danielt, aki így nem jogosult semmiféle segélyre. Daniel tehát a brit „jóléti rendszer” bürokratikus gépezetének újabb áldozataként csapdába esik, megélhetés nélkül marad. A két szívinfarktus között ívelő narratíva beszámol Danielnek az embertelen rendszerrel vívott küzdelmeiről (amelyet láthatóan nem az emberek segítésére, hanem a kiadások minimalizálására terveztek), beszámol növekvő frusztrációjáról és haragjáról, valamint az emberi méltóság megőrzésére irányuló kétségbeesett próbálkozásairól.

A cselekmény kulcsfontosságú elemévé válik Katie, egy kora harmincas, munkanélküli, két kisgyerekes, egyedülálló anya, akinek Londonból Newcastle-be kellett költöznie, mert csak ott találnak neki szabad önkormányzati lakást. Az idős férfiakat a toxikus maszkulinitással kapcsolatba hozó filmekkel ellentétben Dan a kezdetektől fogva egy alapvetően kedves, öreg fickó. Az a fajta tradicionális férfiaság, amit ő képvisel, nem erőszakos és nem is önpusztító. Olyan hagyományos munkásosztálybeli értékek jellemzik, mint a méltóságteljes munkamorál, az őszinteség, a szolidaritás és a körülötte lévőkkel szembeni egyszerű, magától értetődő segítőkészség. A filmet Loach bevett rendezői stílusához híven valós newcastle-i helyszíneken forgatták, a társadalmi és intézményi háttér valóságos és összetett, a szociális intézményrendszer filmben feltárt csapdái valóságosak. Ahogy az ilyen típusú, realista brit filmekben lenni szokott, az operatőri munka egyszerű, már-már dokumentarista stílusú, kerüli a szembetűnő esztétikai formálást és szenzációhajhászatot, a film pedig kifejezőeszközeiben elsősorban a nagyszerű színészi játék által közvetített emberi dráma erejére támaszkodik. A kibontakozó események nyers ereje, a valós helyszínek és az alapvető filmes technikák alkalmazása növeli a hitelesség érzését, és nem elvesz a filmes élményből, hanem inkább erősíti azt.

Hosszú rendezői pályafutása során Loach mindig a társadalom alsóbb osztályaiban élőkről készített filmeket. Azoknak a kirekesztett, kihasznált és kismisített embereknek a hangja próbált lenni, akiket ritkán hallanak meg a szerencsésebbek. Társadalmi elkötelezettségű, erős politikai töltetű filmjeinek újra és újra

sikerült felhívniuk a közvélemény figyelmét egyes társadalmi igazságtalanságokra. A BBC-nek készített *Cathy Come Home* című tévéfilmje (1966) például sikeresen hívta fel a figyelmet az egyedülálló anyák és gyermekeik hajléktalanságára, és a kérdés parlamenti vitájához vezetett, de Loach filmjei több jótékonyági szervezet létrehozásában is fontos szerepet játszottak. Loach nemzetközi fogadtatása sokat elárul arról, hogy a válság hogyan változtatta meg a felfogásunkat. Míg korábbi munkái vegyes nemzetközi kritikai visszhangot kaptak, gyakran kritizálták őket baloldali politikai elfogultságuk és (állítólagos) didaktikusságuk miatt, sőt a nyolcvanas években Loach egyes munkáit cenzúrázták és be is tiltották, addig a válságokkal tarkított 21. században készült munkáit láthatóan markánsan eltérő módon fogadják. Persze lehet, hogy az idős rendező politikai üzenete és rendszerkritikája is összetettebbé vált az évek során, ugyanakkor Loach egész életében mégiscsak többé-kevésbé ugyanazokat a szempontokat fogalmazta meg, így a jelentős változás talán inkább abban keresendő, ahogy a 21. századi válságok sorozata megváltoztatta a többségi társadalom és a kulturális elit szemléletmódját. Ma már Loach rendszerkritikája realiztikusnak, égetően fontosnak és kevésbé didaktikusnak tűnik. A 2008-as gazdasági válság, illetve általánosságban a neoliberais politika romboló mellékhatásai fölött érzett általános neheztelés Loach filmjeit korunk szellemiségének lényegi kifejezőjévé teszik.

Már a film első jelenete is meghatározza a fő témákat, az alaphelyzetet és a történet hangulatát. Ennek első része csupán egy párbeszéd, amelyet a minimalista stílusú, fehér betűkkel fekete háttér előtti nyitó címloldal nézése közben hallunk. Itt Dan és az „egészségügyi szakember” párbeszédét halljuk, azt a beszélgetést, ami a főszereplő egész további életét meghatározza. A nyitóhelyzet a legtöbb néző számára ismerős: legtöbben ismerjük az ilyen helyzetekkel gyakran együtt járó frusztrációt és kiszolgáltatottságot. Az „egészségügyi szakemberről” hamar kiderül, hogy nem orvos és nem is nővér, hanem egy profitorientált cég alkalmazottja, aki szeretne végigmenni egy a páciens betegségétől független univerzális kérdőív eldöntendő kérdésein. Gyorsan kiderül, hogy az olyan kérdéseknek, mint például „Tud-e ötven métert sétálni más személy segítsége nélkül” vagy „Fel tudja-e emelni bármelyik karját a feje fölé?” nem sok közül van Dan szívbetegségéhez. Dan próbálja elmagyarázni a helyzetet, de hiába. Nyilvánvaló, hogy az „egészségügyi szakembernek” nem az a célja, hogy felmérje Dan konkrét állapotát, vagy feltérképezze azokat a munkákat, amelyeket veszély nélkül végezhet, esetleg hogy a legjobb megoldást találja az esetére, hanem csak az, hogy végigmenjen az úrlapon, és minden kérdés után bejelölje az igent vagy a nemet. Bár Dan elvileg egy élő emberrel beszél, az bosszantó módon minden kérdést ugyanazzal a természetellenes, művi, gépies intonációval tesz fel. (Ami azt illeti, a ma működő virtuális asszisztensek többsége jobban teljesít az értelmes intonáció terén, mint Dan ki kérdezője.)

Nem véletlen, hogy az „egészségügyi szakember” arca soha nem jelenik meg a filmben: ő a Dan életét ellehetetlenítő arctalan, embertelen rendszer első képviselője. A film során rájövünk, hogy gyakorlatilag mindegy, hogy Dan élő emberi lényekkel kerül kapcsolatba (például a munkakereső irodában, a *Jobcentre Plus*-ban) vagy különböző intézmények üzenetrögzítőivel (amelyek rendre órákig várakoztatják), virtuális asszisztensekkel vagy egy cég telefonközpontjával. Mindenütt ugyanúgy öncélú bürokratikus rendszerekkel találkozik, a kompetencia hiányával, a hasznos információ, a gyakorlati segítség, vagy az ügye megoldására irányuló akarat teljes hiányával. Az *Én, Daniel Blake* nem egy tudományos-fantasztikus disztópia, semmiféle titokban kifejlesztett mesterséges szuperintelligencia nem szabadult rá a világra, hogy leszámoljon a Föld szerves életformáival, mégis az lehet a benyomásunk, hogy egy jól szervezett, tökéletesen összezáró, embertelen Rendszer vette át az uralmat a brit társadalom fölött, amivel szemben a hétköznapi emberi lényeknek semmi esélyük nincs.

Természetesen az öncélú és embertelen bürokratikus rendszerek problémája vagy az ezekkel szembeszálló férfiak motívuma egyáltalán nem új keletű jelenségek, ahogy ezt Kafka *Perének*, Melville *Bartlebyjének* vagy Orwell *1984-ének* minden olvasója tudja. Ahogy a fejlett, nyugati világ a modernitás során egyre kifinomultabb bürokratikus rendszereket fejlesztett és vezetett be, úgy erősödött meg ezzel párhuzamosan egy ennek ellenfeszülő trend is, amely jellemzően a domináns társadalmi formáció embertelenségét és értékhiányos voltát hangsúlyozza. Robert T. Schultz a *Soured on the System* című könyvében az amerikai irodalom és film kontextusában úgy látja, hogy, „a tizenkilencedik század végi és huszadik századi kulturális szövegekben a férfi aktív cselekvőképesség hanyatlóban van, ez a hanyatlás pedig elsősorban annak a társadalmi és gazdasági átszerveződésnek köszönhető, amely a kapitalizmus nagyvállalati újjáépítését kísérte” (Shultz 2012, 7). Az *Én, Daniel Blake*, ahogy Kafka, Melville és számtalan más hasonló példa is, egy sor kulcsfontosságú felismerésre mutat rá az ágencia és a modernitás viszonylatáról. Emlékezzünk, hogy Foucault a *Fegyelmezés és büntetés*ben a hatalom működésének tizennyolcadik században induló változásait elsősorban a közvetlen testi büntetésről a belső önfegyelmezésre való áttérésként tárgyalja, melyet a modern államhatalom születésének egyik szükséges előfeltételének lát (lásd például Foucault 1977, 202-203). Ezek a filmek és irodalmi szövegek épp ezen meghatározó kulturális paradigmaváltás hátrányait igyekeznek feltárni, gyakran máig érvényes kritikát fogalmazva meg. A fegyelem, a belsővé tett hatalom, a bürokratizálódás és az intézményesülés minden bizonnyal civilizáltabbá és a fizikai erőszaktól mentesebbé tette az emberi életet. Ugyanakkor, mivel ezeket az új, modern hatalmi mechanizmusokat sokkal nehezebb észrevenni, nehezebb nekik ellenállni vagy ellenük harcolni is, ez az eltolódás az önrendelkezési érzés és belső szabadságtapasztalat csökkenéséhez is vezetett. Beszédesebb részlet ebből a szempontból, hogy Foucault elméleteinek legfontosabb vakfoltjai épp az ellenállás és az emberi

cselekvés lehetősége: a *Fegyelmezés és büntetés* azt sugallja, hogy mivel a hatalom az egyént teljes valójában áthatja és meghatározza, valódi személyes autonómiáról és ellenállásról nem beszélhetünk (lásd: Certeau 1984). Amint azt számos 21. századi társadalmi felmérés és egészségügyi statisztika jelzi, a társadalmi renddel kapcsolatos cselekvőképesség visszaszorulásának károsabb hatásai lehetnek a férfiakra nézve, akiknek a nemi identitása vitathatatlanul még mindig jobban függ a nyilvános szférában végzett aktív és szabadnak tételezett tevékenységtől.

Ahogy a jelen sorok legtöbb olvasója valószínűleg személyes tapasztalatból is tudja, a modern digitális technológia új szintre emelte a bürokrácia fenti, frusztráló hatásait: végül is, csak a gépek képesek ugyanazt a mondatot vagy Vivaldi *Négy évszakának* ugyanazt az öt percét pontosan ugyanúgy végtelenszer elismételni. Sajnos ez nem csupán egy apró, bosszantó aspektusa a 21. századi életnek, nemcsak apró zökkenő az utópia felé vezető dicsőséges utunkon. Azon kiszolgáltatott emberek számára, akiknek bizonyos ügyek gyors és hatékony megoldása élet-halál kérdése, akiknek a megélhetése, otthonuk megtartása vagy épp a testi-lelki egészsége függ a társadalmi intézmények hatékony működésétől, egy-egy ilyen bürokratikus csapda maga a pokol: fokozatos leereszkedés a kétségbeesés, tehetetlenség és megaláztatás egyre mélyebb bugyraiba. Először is azért, mert amikor gépekkel vagy mechanisztikusan gondolkodó ügyintézőkkel beszélünk, akkor valami ember alatti, szubhumán dologgá redukálódunk: számok, kódok, pontok, százalékok, egyesek és nullák, igenek és nemek együttesére, mely általunk nem ismert és nem ellenőrzött algoritmusok alapján előre kódolt kategóriákba rendezi az emberi életet. Másodsor, amint azt a film nagy lélektani hitelességgel és precízen megmutatja, azért, mert egy ilyen láthatatlan, mindent átható rendszer ellen folytatott küzdelem fokozatosan megfoszt bennünket az emberi méltóság és önrendelkezés minden maradék érzésétől. Így a film egyik kérdése az, hogy mi történik az emberekkel, pontosabban azokkal a becsületes, dolgozó férfiakkal, akik (még egy előző világ ethoszát követve) a munka és a produktív tevékenység köré építették fel életüket, amikor mindezekről a dolgoktól megfosztják őket. Az elkeserítő válasz a film szerint az, hogy a 21. századi Európában ezeknek az embereknek bizony vajmi kevés esélyük van arra, hogy élvezzék mindazt a tiszteletet és társadalmi megbecsülést, amit akár a hagyományos társadalmakban, akár az ipari modernitás gazdagabb, válság előtti korszakaiban tevékenységükkel kiérdemeltek volna.

Daniel fiatalabb, fekete szomszédja számára nem újdonság ez a helyzet: „Ott basznak ki veled, ahol csak tudnak” mondja az immár hasonló sorsra jutott Danielnek. „Megpróbálják annyira megnyomorítani az életed, amennyire csak lehetséges. Ez a terv.” És valóban, Dan időről időre olyan problémákkal találja szemben magát, amelyeket valójában maga a rendszer generált. A film során Daniel végig érvelni próbál, rámutatni a kézenfekvő és egyszerű megoldásokra, ahogyan azt az ember minden „normális” emberi interakcióban tenné, de senki nem akar és talán

(a rendszer miatt) nem is tud hallgatni rá. Természetesen, amikor az önrendelkezés érzését elveszti az ember, frusztrációt érez, amit harag és düh követ. Amikor rájövünk, hogy nincs esélyünk hallatni a hangunkat, amikor megértjük, hogy a rendszer nem értünk, hanem ellenünk működik, amikor megtapasztaljuk, hogy a rendszer megjavítására esélyünk sincs, akkor tiltakozó üzemmódba lépünk, ahogy Dan is teszi, esetleg konokul megpróbálunk keresztbe tenni a rendszernek, tönkre tenni azt bármilyen rendelkezésünkre álló módon (ahogyan azt vélhetően számos Brexit- és Trump-szavazó tette).

Érdekes módon a filmben Katie kislánya, Dylan fejezi ki legjobban a frusztráció és neheztelés fenti dinamikáját. Egy nap, miközben Dan épp a családnak segít a kissé lerobbant tanácsi lakásuk rendbe hozásában, Dylan egyre csak a labdáját pattogtatja a hangosan kongó falépcsőn, vég nélkül, meglehetősen idegtépő módon, mintha haraggal verné oda a labdát, újra és újra. Dan megpróbál beszélgetést kezdeményezni, bevonni Dylant a munkába, de semmi sem működik: a kisfiú nem válaszol a kérdésekre, és nem is hagyja abba a hangos pattogtatást. Látva Dan tanácstalanságát a helyzet miatt, Dylan idősebb nővére Daisy elmagyarázza: „Ezt teszi, amikor dühös. Az emberek soha nem hallgatnak rá, akkor ő miért hallgatna rájuk?” Ez a jelenet két lényeges dolgot ad hozzá a film jelentéséhez. Először is megmutatja a frusztráció és destruktivitás fent említett dinamikáját: Dylannek egy olyan, nála hatalmasabb rendszer miatt kellett elhagynia londoni barátait és rokonait, amivel esélye sem volt vitatkozni. Ez a frusztráció haraghoz vezet, amely destruktív tiltakozó akciókban fejeződik ki, olyan értelmetlen és konok gesztusokban, amelynek egyetlen értelme a bosszú. Másodszor, a jelenet az ilyen tiltakozó cselekményeket (köztük Dan későbbi vandalizmusát, amikor a városháza falára fújja fel szórófestékekkel a tiltakozását) egy gyermek ártatlanságához és kiszolgáltatottságához köti. A jelenet azt sugallja, hogy az ilyen helyzetekben a dühös tiltakozás jogos, és inkább a hatalom és az önrendelkezés frusztráló hiányából fakad, mintsem rosszindulatból vagy a rombolás élvezetéből.

Dan életének apró részletei további, kevésbé politikai jellegű jelentésekkel gazdagítják a rendszerrel vívott harcát. Asztalos, aki egész életében építkezéseken dolgozott, hobbija pedig mindenféle műtárgy faragása. Ez több oknál fogva is szimbolikus jelentőségű. Egyrészt Dant mesterségbeli tudása az anyagi termelés „rég” típusú gazdaságához köti, ahol az emberek még rendszerint valami materiális, kézzelfogható és praktikus dolgot hoztak létre munkájukkal, olyan dolgokat, amelyeket láthat, megfoghat, használhat, szépnak találhat és értékelhet az ember. Mindez a Dant körülvevő társadalmi környezet kontextusában válik nosztalgikusan anakronisztikussá, hiszen a nagyvállalati kapitalizmus, fogyasztói társadalmak és szolgáltatóipar korában egyre többen dolgozunk nem túl sok egyéni stílussal bíró irodákban (ezeket nevezi Marc Augé nem-helyeknek), munkánk egyre nagyobb része folyik számítógépen, és egyre kevesebben foghatjuk kézbe mun-

kánk fizikai eredményét. Ennek fényében talán sokkal többről van szó, mint a hagyományos munkásosztály megszűnéséről vagy a munkaorientált kenyérkereső maszkulinitás válságáról. A film azt a gyors technológiai változást is megjeleníti, amely az elmúlt évtizedekben példátlan mértékben szervezte át társadalmainkat, azt a változást, amely az emberi életet egyre inkább megfosztja az érzékszervi hatásoktól, a valós tárgyaktól, az organikus környezettől és az értelmes, közvetlen, nem mediatisztált emberi interakciótól. A globalizált kapitalizmus világa a digitális korban egyre inkább úgy fest, mint egy óriási szimuláció, amelyet a technokraták szűk és jól fizetett elitje (és algoritmusai) terveznek és irányítanak, és ahol az olyan emberek, mint Dan gyakran egy régi világ elavult, szerves maradékának tűnnek. A szép új a világ, ahogy Dan a munkaközvetítő irodában megtudja, már „alapértelmezetten digitális”, ami egy (Dan szavaival élve) „alapértelmezetten ceruzával dolgozó” időszaki számára teljesen ismeretlen világ. Elgondolkodtató, hogy a Brexit-népszavazásban vajon mennyire játszott közre az idők bizalmatlansága és félelme a „szép új” technokrata világgal szemben: végül is, a legnagyobb ilyen technokrata, alapértelmezés szerint digitális bürokratikus intézmény maga az EU. Az *Én, Daniel Blake* álláspontja egyértelmű ilyen tekintetben. Minden értékelhető segítség, amit Dan válsága során kap, ezeken a bürokratikus intézményeken kívüli emberektől érkezik: szomszédoktól, barátoktól, munkatársaktól, vagyis hétköznapi emberektől, akik még mindig egy régifajta emberség és társadalmi szolidaritás beidegződései szerint működnek. Az egyetlen személy a munkaközvetítő irodában, akinek megesik a szíve Danen és valóban segít neki, ezt a hivatali protokoll megszegése árán teszi, amiért később meg is kapja az ilyenmiért járó megrovást. Úgy tűnik hát, hogy a film, talán Loach szándékai ellenére is, nem egyszerűen a neoliberais állam által működtetett embertelen intézmények és a hagyományos közösségi szellemet követő hétköznapi emberek közötti ellentétet és konfliktust viszi színre. A filmben ezen túl egymásnak feszül az új és az régi is, a digitális és az organikus, a számok és az affektív minőségek, a bürokratikus válaszok és a valódi emberi interakciók, a gépek és az emberek is – amiben a 21. századi élet egyik meghatározó konfliktushalmazát ismerhetjük fel.

Ezen a ponton hadd utaljak röviden Thomas Friedman *Thank you for Being Late: An Optimist's Guide to Thriving in the Age of Accelerations* című 2016-ban megjelent könyvére. Friedman legalább két olyan megjegyzést tesz, amelyek jelentősek a film értelmezése, illetve tágabb kontextusa szempontjából. Friedman egyrészt bemutatja, hogy az elmúlt néhány évtizedben az életkörülményeink legmeghatározóbb aspektusaiban bekövetkező változások exponenciálisan gyorsultak, olyan sebességgel, amely egyszerűen összeegyeztethetetlen a biológiailag és pszichológiailag meghatározott emberi lények alkalmazkodóképességével. Más szóval, a modern gazdaságok, a munkaerőpiacok, a természetes élőhelyek vagy a kommunikációs minták technológiailag vezérelt átalakulása zavaró és ijesztő lehet már pusztán a változás sebessége miatt is, különösen az idősebb és digitálisan

képzetlen emberek számára (Friedman 2016). A jelen tanulmány kapcsán különösen fontos észrevenni azt a paradox helyzetet, hogy a világtörténelem eddigi leggyorsabb technológiai átalakulása az emberiség történelme során a bolygón valaha élt legöregebb (és ezért valószínűleg legkevésbé rugalmas) népesség szeme láttára (és bőrére) megy végbe.

A második szempont, amelyet Friedman könyve a film által is bemutatott társadalmi problémákkal összefüggésben felvet, az, hogy az olyan történelmi események, mint a Brexit-népszavazás vagy a 2016-os amerikai választások (amelyen Donald Trumpot elnökké választották) a fenti paradox helyzet tünet értékű jeleinek is tekinthetők, a világ ijesztő gyorsasággal történő változásával szembeni reakciónak. Más szóval, a rendszer által hátrahagyott (vagy a rendszert egyszerűen nem értő) hétköznapi emberi lények és az új, gyorsan fejlődő technokrata berendezkedés közötti, az *Én, Daniel Blake* által bemutatott konfliktus nem csupán az angol munkásosztály drámája, hanem egy olyan meghatározó társadalmi probléma is, amely nagyban befolyásolhatta a kora 21. század eddigi két legfontosabb, szimbolikus értékű szavazásának a kimenetelét, a Brexitet és Trump elnökké választását.

Valójában Dan útja a vereség és visszavonulás útja, mely a munkából az otthona felé, a digitalizált bürokrácia világából a nyilvános tiltakozás hagyományos, analóg, falfirkáló módja felé, a rendszerrel való küzdelemtől a makacs dacig vezet. Az utcai tiltakozását kísérő járókelők nyilvános ünneplése egyértelműen szembeállítja az egyszerű polgárok helyi közösségét az embertelen rendszer képviselőivel. A jelenet, mint sok másik is a filmben, egyértelműen intézmény-kritikus, globalizáció-szkeptikus, anti-neoliberális és establishment-ellenes érzelmet fejez ki, miközben hitet tesz a hagyományosabb igazságérzet, az emberi méltóság és szolidaritás mellett. Az *Én, Daniel Blake* megőrzi realista hozzáállását, és nem ringatja nézőjét illúziókba az ehhez hasonló nyilvános demonstrációk gyakorlati eredményességét illetően. A tiltakozás egy erőt adó rituálé, amelytől Dan és a néző is megkönnyebbülten veszi tudomásul, hogy Dan nincs egyedül, létezik egy szolidáris emberi közösség, amely képes a kiállásra, ugyanakkor az ezt követő ünneplés nem tarthat sokáig. Dant elviszi a rendőrség, dühös protestálása pedig látványos, de végső soron hiábavaló gesztus marad. A film azt sugallja, hogy sok ember számára az ilyen, frusztráció és harag által motivált cselekedetek jelentik az utolsó eszközt, amelyen keresztül az önrendelkezés és az emberi méltóság érzése megtapasztalható. Dan történetében ez az egyetlen olyan cselekedet, amelyen keresztül a férfiasság összekapcsolódik a cselekvőképességgel, a hatalommal és a nyilvános szférában végzett tevékenységgel. A filmnek a kortárs társadalmi kérdésekről alkotott összképe szempontjából fontos, hogy az ilyen jellegű, irracionális, kétségbeesésből fakadó, látványos gesztusok többnyire szimbolikusak maradnak, ritkán oldanak meg bármit is, és általában csak bajt hoznak a velük élő kétségbeesett férfiak fejére.

A film egyértelműen pesszimistán látja ezeknek az idős és régimódi férfiaknak az esélyét arra, hogy beilleszkedjenek a 21. század gyorsan változó társadalmi és technológiai környezetébe. Dan halála ebből a szempontból szimbolikusnak tekinthető. Annak ellenére, hogy egy ügyvéd, akit a barátja, Katie szerzett, ügyének sikeres képviselőjét ígéri, Dan ezt már nem éli meg: az őt szorongató stresszhelyzetek sorozata túlterheli a szívét. Temetése, a film utolsó jelenete nem csupán egyetlen ember meggyászolása: a jelenet szimbolikus búcsú, melyben a film lerója tiszteletét egy régi, kihalófélben lévő embertípus előtt, akinek egyszerűen nincs már helye gyorsan változó világunkban. A toxikus férfiasságot megmutató filmekkel ellentétben Dan élete nem volt hiábavaló vagy kártékony, ő sosem volt erőszakos, iszákos vagy bántalmazó. Olyan tulajdonságai, mint a körülötte élőkkel való törődés, a segítőkészség, a becsület vagy az allűröktől mentes közvetlenség a régi, ipari férfiasságtípus pozitív aspektusait testesítik meg. Persze Daniel viselkedése számos ponton emlékeztet egy olyan patriarchális berendezkedésre, amelyet a fiatalabb generációk nem feltétlenül kedvelnek: Dan például előszere-tettel emlékezteti fiatal szomszédját, hogy vigye le a közös folyosóra kitett büdös szemetet, vagy az emeletről lekiabál a férfira, aki rendszeresen a házuk előtti fűre viszi a kutyáját dolgozni végezni. Ugyanakkor Dan soha nem válik erőszakossá vagy fizikailag fenyegetővé, és spontán, magától értetődő segítőkészséggel viszonyul a rászoruló emberekhez. Sőt, egy sor hagyományosan nőiesként elkönyvelt tulajdonsággal rendelkezik: megtudjuk, hogy beteg feleségéről évekig ő gondoskodott, mielőtt az meghalt, de szívesen vigyáz Katie gyerekeire is, amíg az dolgozik. Így Danielnek nem kell megváltást vagy bűnbocsánatot keresnie. Éppen ellenkezőleg, a film kalapot emel a Danhez hasonló férfiak előtt, meggyászolja eltűnésüket, ahogy azoknak az értékeknek az eltűnését is, amelyek szerint (jobb esetben) ezek a férfiak éltek.

Szakirodalom:

Brinstock, Robert H. and Linda K. Geroge. 2011. *The Handbook of Aging and the Social Sciences*. Elsevier – Academic Press.

Certeau, Michel de. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. London: University of California Press.

Chivers, Sally. 2011. *The Silvering Screen: Old Age and Disability in Cinema*. U of Toronto P.

Foucault, Michel. 1977. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, translated by Alan Sheridan. London: Penguin Books.

Frankenberg, Elizabeth and Duncan Thomas. 2011. "Global Aging" In Brinstock and George 72-89.

Friedman, Thomas. *Thank You for Being Late: An Optimist's Guide to Thriving in the Age of Accelerations*. Farrar, Straus and Giroux (ebook).

Harrington Meyer, Madonna and Wendy M. Parker. 2011. "Gender, Aging, and Social Policy". In Brinstock and George 323-335.

Harwood, J. and Anderson, K., 2002. "The presence and portrayal of social groups on prime-time television." *Communication Reports*, 15(2).

Harwood, Jake. 2007. *Understanding Communication and Aging: Developing Knowledge and Awareness*. SAGE.

Kermode, Mark. 2016. "I, Daniel Blake review – A Battle Cry for the Dispossessed." *The Guardian*, 23 Oct. 2016. <https://www.theguardian.com/film/2016/oct/23/i-daniel-blake-ken-loach-review-mark-kermode>

Mandelbaum, Jacques. 2013. "Alive and kicking: the changing view of older people on the silver screen." *The Guardian*, 30 July 2013. <https://www.theguardian.com/film/2013/jul/30/film-cinema-age-older-people-france> Last access: 5 Feb. 2020.

Schultz, Robert T. 2012. *Soured on the System: Disaffected Men in 20th Century American Film*. McFarland and Co.

Simon Hattenstone. 2016. "Ken Loach: 'If you are not angry, what kind of persona re you?' Interview with Ken Loach" *The Guardian*, 15 Oct. 2016. <https://www.theguardian.com/film/2016/oct/15/ken-laach-film-i-daniel-blake-kes-cathy-come-home-interview-simon-hattenstone>

Woodward, Kathleen (ed.). 1999. *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*. Indiana University Press.

Woodward, Kathleen. 1991. *Ageing and its Discontents: Freud and Other Fictions*. Indiana University Press.