

Ádámévak

VAJDA JUDIT

AZ UTÓBBI ÉVEKBEN KÉSZÜLT, TRANSZSZEKUALISOKAT ÁBRÁZOLÓ FILMEKBŐL EGYÉRTELMŰ FEJLŐDÉSI ÍV RAJZOLÓDIK KI, MELYEK VÉGPONTJÁN A TANGERINE ÁLL.

Az ezredforduló után bemutatott, a transzszexualitás témakörét megjelenítő filmek origóját azok a 2000-es évek elején készült művek jelentik, melyekben – egyértelmű szimpátiával ugyan, de még csak – színes egzotikumként, egy-egy egyéni, sőt egyedi élettörténet keretén belül jelenik meg a problémás nemi identitás kérdése.

A 2001-es *Hedwig és a Mérges Csonk* szürreális meséjében egy egykori keletnémet fiút, jelenleg amerikai punk-rock énekesnőt ismerhetünk meg, akinek elrontott nemátalakító műtétjének nyomát a két lába közt található csőkevényes maradvány és együttese neve is viseli. John Cameron Mitchell musical-adaptációjában az extrém sztorin felül művészi animációs betétek és koncertjelenetek emelik el a valóság szintjéről a történetet – és teszik lehetetlenné a főhőssel való azonosulást.

Hasonló megoldással él a spanyol *20 centiméter* (2005) is, melyben a főhősnő egy egészen pontosan 20 centis problémával küzd, és amelynek almodóvarosan színes-szagos világában a transzneműsége mellett még

narkolepsiával is sújtott Marieta történetét rendre musicalbetétek szakítják meg (mindig akkor, amikor a központi karakter váratlanul elalszik). Szintén tartalmaz szürreális elemeket az ugyanabban az évben bemutatott *Reggeli a Plútón* (lásd a beszélő vörösbegeyeket), amelyben az excentrikus főhősnő identitásproblémáját még azzal fejlik meg az alkotók, hogy az elhagyott gyermekként felnőtt Patrick „Cicus” Braden saját anyját próbálja egy életen át megtalálni.

Míg ezek az árnyoldalakat is vidáman bemutató transzfilmek még egyáltalán nem segítették az elfogadást, hiszen elsősorban azokhoz szóltak, akik eleve nyitottan állnak hozzá az említett filmekben megjelenő bogaras, színes egyéniségekhez, addig az évtized közepén már megjelentek azok az alkotások, melyek megközelítésük módjában markánsan más utat képviseltek, és olyan egyéni sorsokat vonultattak fel, melyek túlmutatnak önmagukon. Az első ilyen film a *Transamerica* (2005) volt, melyben a transzszexuális főhősnőnek azzal kell szembesülnie, hogy – tudtán kívül – előző életében nemzett egy mára problémás kamasszá serdült fiút. A *Született*

feleségekből ismert Felicity Huffman főszereplésével készült mű legnagyobb vívmánya, hogy az elején még tipizált transzszexuálisokként megjelenített Bree a későbbiekben a néző szeme előtt változik át fokozatosan nővé, majd emberré.

Az eleinte a hangyakorlatok, hormontabletták és a maradék férfias vonásokat leplező rózsaszín ruhadarabok szentháromságában élő nő akkor kezd megváltozni, amikor transznemű identitása mellé kap egy másikat (fia mellett elkezd apaként/anyaként viselkedni, például állandóan kijavítja), majd amikor megtettségüknek egy átmeneti útítárásként melléjük sodródott férfi, kifejezetten felenged, és ösztönösen nőiessé válik, kacérkodik, és szimbolikusan átteszi az addig az ádámcsutkját eltakarni hivatott kendőt a fejére. A végén pedig a néző már nemcsak nőként, hanem kifejezetten emberként tud tekinteni rá, hiszen ugyanúgy fáj neki szülei ellenséges viselkedése vagy fia elvesztése, ahogy bárki másnak fájna.

A *Transamericát* követő években készült alkotásokról általánosságban elmondható, hogy jórészt csak egy-egy központi problémára koncentrálnak (s így szükségszerűen leszűkítik a horizontjukat), de egymás mellé rakva ezek az egyéni problémák nagyon sok mindenre felhívják a figyelmet – elsősorban arra, milyen sokféle lehet a képlet, és milyen sokféle variációja létezhet a transz férfi vagy transz nő alaphelyzetnek (hiszen, ahogy arra szélsőséges humorával egy *South Park*-epizód /18. évad, 3. rész/ is felhívja a figyelmet, attól, hogy valaki transznemű, még vonzódhat akár az azonos, akár az ellenkező nemhez).

Az argentin *XXY* (2007) például egy, még a korábbiaknál is speciálisabb esetet ábrázol: a középpontjában álló kamasz interszexuális, azaz egyaránt rendelkezik női és férfi biológiai jellemzőkkel (sőt mindkét nemi szervvel is), így az esetében nemcsak átvitt értelemben, de szó szerint is kétneműségről beszélhetünk. De ez sem könnyebb helyzet a többinél, hiszen a választás is nehéz – főleg, ha el akarják venni tőlünk annak lehetőségét. Az *XXY* ugyanakkor vajmi keveset reflektál a témára, inkább a zaklatott-üldözött tinédzser drámájára koncentrálnak.

A francia *Tomboy* (2011) ennél sokkal tudatosabb: már abban is, hogy főhőseül egy prepubertás korú, tíz év körüli kislányt választ, aki kihatározza, hogy a család új helyre költözött, és új társai körében születési neme helyett annak

GENDER-SZÓTÁR

Transzneműek azok, akik nem azonosulnak a biológiai nemükkel, vagy elutasítják az annak megfelelő testi megjelenést. E gyűjtőfogalom alá soroljuk a *transzszexuálisokat* (akik orvosi beavatkozásoknak is alávetik magukat nemük megváltoztatása érdekében), az *interszexuálisokat* (akik mindkét nemre jellemző nemi szervekkel születtek) és a *transzvesztitákat* (ők életük egy részében a másik nemhez társított ruhákat öltik magukra, ám ennek nem identitásbeli azonosulás az oka). A férfi nemi szervekkel született transzszexuálisok *transz nők*, a női nemi szervvel születettek *transz férfiak*: a teljes műtéti átalakulásra várva használják az MtF és az FtM („male to female” és „female to male”) elnevezéseket. A születésükkor kapott biológiai nemükkel azonosuló embereket *ciszneműeknek* nevezük.

adja ki magát, aminek valójában érzi: kisfiúnak. Céline Sciamma rendező így kicsiben – és nem melleleg megkapóan egyszerően – tudja modellezni, milyen hazugságokra kényszerülnek a transzneműek, illetve hogy milyen méren gyökereznek a társadalomban a gendergazodás szabályai.

A német *Rómeók* (2011) legfontosabb tanulsága eközben, hogy attól, hogy valaki egy szexuális kisebbséghez tartozik, nem lesz feltétlenül befogadó a többi szexuális kisebbséggel szemben. Sabine Bernardi munkájában az FtM (female-to-male, azaz nőből férfivá alakuló) főhőst azonnal eluta-

sítja az addig őt egyértelmű vonzalmáról biztosító meleg szívtipró, amikor megtudja, hogy nem homoszexuális, hanem a férfiakhoz vonzódó transzszexuális férfi – miközben azt sem tudja róla, hogy pontosan micsoda, és hogy mi különbözteti meg egyáltalán a transzvesztitáktól.



„Nem alkotnak zárt közösséget“
(Sean S. Baker: *Tangerine*
- Kitana Kiki Rodriguez)

Az ausztrál *52 kedd* (2013) azt a kérdést boncolgatja, milyen nehéz a nemet váltó egyén hozzátartozóinak is a helyzete. Itt nem is a transzszexuális figura a főhős, hanem annak lánya, egy 16 éves kamasz, akinek egyik napról a másikra azzal a helyzettel kell szembesülnie, hogy édesanyja attól kezdve Jamesként kívánja élni az életét, és egy év múlva már teljesen, külsőleg-belsőleg egyaránt férfiként folytatná vele a kapcsolatot. Az anya nemcsak a mellétől, de a lányától is meg akar szabadulni – legalábbis az átalakulás idejére; mindössze heti egy nap néhány órájára limitálva találkozásait.

Habár az *52 kedd* esetében erősebb a koncepció, mint a mondanivaló, és akkor is megmutat minden keddet, ha éppen nem történik semmi említésre méltó, azt nagyon szépen ábrázolja, hogy anyjával párhuzamosan Billie is kisebb átalakuláson megy keresztül: úgy próbál közeledni az elérhetetlené vált szülőhöz, hogy fiús ruhákat hord, rövidre vágatja a haját és szexuális kísérletekbe kezd, melyek során mindkét nemmel egyaránt próbálkozik.

Az eddig említett, problémaközpontú művekhez képest a kanadai Xavier Dolan *Így is, úgy is Laurence-e* (2012) már szintet lép, és nem önmagában, hanem párkapcsolatban jeleníti meg a nemváltásra készülő egyént – afféle transzszexuális *Jelenetek egy házasságból* módjára. Dolan alkotása tíz évet mutat be Frédérique és irodalomprofesszor kedvese, Laurence életéből, aki egy nap azzal sokkolja szerelmét, hogy bevallja: mindig is nőnek érezte magát, ám ennek ellenére vele akar maradni, hiszen transz nőként is a nőkhöz vonzódik (mint később kiderül, nem csak hozzá).

Az eddig felsorolt alkotások közül az *Így is, úgy is Laurence* használja a legtöbb finom jelzést (sőt: sokáig nem is használ mást). Az elején, amikor még nem tudjuk, hogy a főhősnek milyen jellegű problémája van, már feltűnő, hogy gyakran nézegeti a lányok haját, tekintete elidőz a fodrászaton is (aminek Elle et lui /Nő és férfi/ a neve), illetve szórakozottan színes gemkapcsokat rak a körmei végére, mintha hosszúak lennének. Laurence felemás, „félíg férfi, félíg nő” helyzetére az hívja fel a figyelmet, hogy sokáig csak fél pár fülbevalót hord, de beszédes az is, hogy szerelmének férfi neve van

(Frédérique-et mindig csak röviden Frédnek szólítják).

Utóbbi megoldás, a nevekkel való játék gyakori a többi transzfilmben is. Mint az fentebb már szerepelt, férfi neve van az *52 hét* nemváltásra készülő anyjával küzdő főhősnőjének is (Billie-nek hívják), a *Reggeli a Plútónban* Charlie a központi karakter legjobb barátja, az *XXY* főhősének neve, az Alex pedig ugyanúgy működik fiú-, mint lánynevként. A legszebb példát azonban egy idei amerikai független filmben, a *Tangerine*-ben találjuk.

A műben mellékszereplőként felbukkan egy indián bácsi, aki elmeséli az öt szállító taxisnak, hogy Miának hívják, amiről Amerikában mindenki azt hiszi, hogy női név, de az őslakos indiánoknál az volt a szokás, hogy arról a dologról nevezik el az újszülöttet, amit az anya a szülés után először megpillant, és ez az ő esetében egy madár volt, melynek indián neve 'mia'. Ez az apró epizód mindennél ékebben fejezi ki, hogy a látszat sokszor csal: ami elsőre egyértelműnek tűnik, az nem feltétlenül az, és az identitásnak a többség számára elrejtett részei is létezhetnek.

És ezzel el is értünk a transzfilmek által bejárt fejlődési út jelenlegi végpontjához. Sean Baker *Tangerine*-je megmutatja, milyen az, amikor nemcsak mindent kihoz ebből a témából, amit lehet, de úgy közelít hőseihez, ahogy az ideális lenne, emellett pedig műve bizarrul bájos, szórakoztató, filmnyelvi szempontból pedig friss és üde. A rendező alkotásában megjelenő transz csajszi a saját világukban imádott, körülrajongott lények, akiknek transzszexualitásukon túl más fontos jellemzőik is vannak (az egyikük például énekesnő akar lenni, a másikuknak pedig enyhén szólva is problémás a párkapcsolata).

A *Tangerine* középpontjában nem a hön áhított nemátalakító műtét áll, hanem a lányok egy mindennapi, kisszerű kalandja. A főhősnők pedig igazibbak nem is lehetnének, hiszen Baker művében az a ritka helyzet áll elő, hogy a transz nőket nem férfiak vagy nők, hanem transz nők játsszák, akik ráadásul nagyjából önmagukat alakítják. Az alkotók ennek ellenére ugyanolyan természetességgel jelenítik meg a témát, mintha nem transzfilmről lenne szó, és ezzel a pofonegyszerű humanista megközelítéssel a végén a néző is eljut odáig, hogy amikor Sin-Dee és Alexand-

ra arra kényszerülnek, hogy levegyék a parókájukat, ugyanazokat a nőket látjuk bennük, mint addig.

A *Tangerine*-ben inkább a ciszsneműek a kívülállók – a legjobb példa erre az az igen humoros jelenet, amelyben a környéken strichelő transz lányok egyik állandó kuncsaftja felháborodik, amikor azzal kell szembesülnie, hogy az általa felszedett prostituáltnak nincs pénisz. A humor mellett a film rendkívül intelligens is, mivel egy találó, mégsem erőltetett (hiszen dramaturgiailag nagyon jól eldolgozott) megoldással a főhősnőket egy olyan figurával párhuzamba állítva mutatja be, aki ciszsnemű (egy teljesen hétköznapi, családos taxisofőr, a fent említett kuncsaft), mégsem lehet ön maga. Az alkotók ugyanakkor nem idealizálják a lányokat sem: a *Tangerine* transzszexuálisai nem alkotnak összetartó, zárt közösséget: közöttük is van rosszindulat és árulás.

Más transzfilmekkel összehasonlítva Sean Baker alkotása talán kevésbé kifinomult és kevesebb szimbólumot használ (nem él például a többi felsorolt munkában előszeretettel alkalmazott tükörszimbolikával mint az identitásproblémát megfogalmazó egyik legfontosabb motívummal), de hősei



elfogadtatásához sokkal jobban hozzájárul. Annak ellenére, hogy létezik több dokumentum-sorozat (*Új lányok a környéken*, *Én*, *Jazz: Transznemű a családban*) és reality-széria (*TRANSform Me*) a témában, a fikciós munkák talán eleve többet tehetnek a tolerancia kialakításáért, hiszen bármiről lehet dokumentumfilmet készíteni, attól az még a néző szemében különleges, egzotikus furcsaság maradhat, de egy játékfilm nagybetűs Hőse túlmutat önmagán.

A *Tangerine* pedig ebből a szempontból abszolút a maximumot nyújtja: ahogy fentebb már szerepelt, van humora, van intelligenciája és nem utolsósorban van szíve – és pont ez kell az elfogadáshoz. Nagy kérdés, hogy a főszereplő filmben meg tudják-e valószínűsíteni ugyanezt a bravúrt, és tudnak-e valóban hiteles és értékes transzfilmet készíteni – mindez január végén, *A dán lány* bemutatásakor derül majd ki.

TANGERINE (Tangerine) – amerikai, 2015. Rendezte és írta: **Sean S. Baker**. Kép: **Radium Cheung** és **Sean S. Baker**. Szereplők: **Kitana Kiki Rodriguez** (Sin-Dee Rella), **Mya Taylor** (Alexandra), **James Ransone** (Chester), **Mickey O'Hagan** (Dinah). Gyártó: **Duplass Brothers**. Forgalmazó: **CinefilCo Kft.** *Feliratos*. 88 perc.

A DÁN LÁNY

ELCSERÉLT NEMEK

SCHUBERT GUSZTÁV

A TEST FORGANDÓ. HA A NEMÜNKET KEVERI EL A SORS, KÜLÖNÖSEN.

A címszereplő dán lány történetesen egy lányosan szép dán férfi, a múlt századelő ismert és kedvelt dán tájképfestője, Einar Wegener (1882-1931). Hattyúnyakú, pirulásra hajlamosan hófehérbőrű, feminin férfi volt, a látogatás azonban csalt, emancipált, szabad szellemű, életvidám feleségét férfias szenvedéllyel szerette. Gerda Gottlieb szintén festett, nem sok sikerrel, mígnem egy végzetes napon a Wegener-házaspár erotikus összhangja váratlanul és végletesen meg nem rendült. Gerda modellje/barátnője késett, mire megkérte férjét üljön mellé a hosszúcombú, elegáns ballerina helyett. A férfi benne volt a csínyben, örömmel bújt a selyemharisnyába, kéjjel húzta lábára a finom balettcipőt. Hanem a tréfa balul sült el, akárha egy Andersen-mesébe csöppent volna, a férfi csodálatos lánnyá változott.

Einar Mogens Wegener egy nap Lili Elbeként ébredt. Ez, gondolnánk, nem

is olyan kellemetlen formája az átváltozásnak. Járhatott volna úgy is, mint a rút bogárrá lett Gregor Samsa. Tisztán esztétikai szempontból, persze így is van, csak hát kívülről nézni az efféle metamorfózist, finoman szólva is érzéketlen kibicelés, belülről átélve az átváltozás akkor is durva horror, ha nem valami gusztustalanság lesz belőlünk, hanem légiés szitakötő. A *dán lány* többek közt azért is figyelemre méltó film, mert átélhetővé teszi a zsigeri-lelki rettenetet, amikor az ember egyszer csak felfedezi, hogy másvalaki testében élte addig az életét. És ott siklik ki, amikor elhiszi, hogy férfiből transznemű nővé lenni, mindössze bátor önkiteljesítés, olyan sima ügy, mintha a 4-es metróról átszállnánk a 2-es villamosra.

David Ebershoff regénye nyomán Tom Hooper (*A király beszéde*) fontos és súlyos témát talált, nagy kár hogy nem tudja tisztán és élesen elmondani, mert a stílust nem találta meg hozzá. A könnyes-artistikus melodráma nyelvén nem lehet ezt a szövvényes, és inkább keserves, mint örömteli sorsot pontosan és tragikus teljességében elmesélni. Pedig minden elem ott van a filmben, még az egészből mit sem értő, és ezért ádázul ellenséges társadalom precíz lélekrajza is. Einar/Lili „baját” úgy tekintik, mintha el lehetne kapni, akár az influenzát, és persze a meglévő skatulyákba igyekeznek begyömöszölni egész életét, hol homoszexuálisnak nézik, hol skizofrénnak. Pedig nem az, hanem nő, aki egy nap férfitestben ébredt, és élete árán is azzá akar visszaváltozni, amit a DNS-láncok vakvéletlen találkozásával elvett tőle.

A DÁN LÁNY (The Danish Girl) – amerikai-brit, 2015. Rendezte: **Tom Hooper**. Írta: **David Ebershoff** könyvéből **Lucinda Coxon**. Kép: **Danny Cohen**. Zene: **Alexandre Desplat**. Szereplők: **Eddie Redmayne** (Einar/Lili), **Alicia Vikander** (Gerda), **Matthias Schoenaerts** (Hans), **Ben Whishaw** (Henrik). Gyártó: **Working Title / Pretty Pictures**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. *Feliratos*. 119 perc.



„Akárha egy Andersen-mesébe csöppent volna”

(Tom Hooper: A dán lány - Eddie Redmayne és Alicia Vikander)

Hideg/meleg

KIS KATALIN

A MELEGHÁBORÚ A HIDEGHÁBORÚ UTÁN IS FOLYTATÓDIK. KÖRKÉP A HOMOSZEXUALITÁS ÁBRÁZOLÁSÁNAK TOVÁBB ÉLŐ TABUJÁRÓLA A RENDSZERVÁLTÁS UTÁNI KELET-EURÓPAI FILMBEN.

A hidegháború idején a homoszexualitás tabuja a központosított kultúrpolitikák hatékony irányítása alatt többé-kevésbé sértetlen maradt a kelet-európai mozivásznakon, legalábbis az olvadás évtizedéig. A korszak iránt érdeklődő filmelemzők és a kultúrtörténészek számára az LGBT és queer kutatás során jobbra tehát csak az a lehetőség adódott, hogy a szigorúan tiltott témát elfedő lepel felfeléseit vizsgálják. Olyan filmek kapcsán került sor erre, mint a *Fekete Péter* (Milos Forman, 1964), az *Intim megvilágításban* (Ivan Passer, 1965), a *Hullaégető* (Juraj Herz, 1968), *Az Ígéret földje* (Andrzej Wajda, 1975), vagy Zanussi *Védőszíneljje* (1977). Imre Anikó szerint ez a megközelítés azért is lehet különösen hasznos, mert a kommunista éra kelet-európai mozijából a (nyugati) film- és kultúrakutatást megközelítőleg a 2000-es évekig szinte kizárólag az elnyomó politikai rendszer és az ellenálló intellektuel művész dinamikája érdekelte – elhanyagolva az elemzés más lehetséges témáit, például a szexualitást, kiváltképp a homofóbia összefonódását a nacionalizmussal (lásd Imre Anikó bevezetőjét a 2005-ös *East European Cinema* tanulmánykötethez). A homoszexualitást úgy Keleten, mint Nyugaton, sokan egymásra kenték-kenik, és a másik vélt alacsonyabbrendűségének bizonyítékaként igyekeztek beállítani; mely ugyanakkor fertőző a saját, morálisan, etnikailag-fajilag magasabbrendűnek vélt közösségre nézve, elkorcsosítással fenyegetve a „tisza nemzetet”, „népet”, „hazát”. Más szavakkal, a homofóbia a modern nacionalizmusok jóbarátja, segít a bajban előhúzni a buzi bűnbakot.

Amint azt a kortárs filmkritika kiemel-

te, a szexuális és a politikai disszidencia működésében fellelhető párhuzam – nevezetesen, hogy mindkettő „láthatatlan”, rejtve maradhat, következőképpen pedig mindkettőt fokozott paranoia és akár a gondolatrendőrségig fokozódó üldözés övezheti – több filmrendezőt inspirált arra, hogy az elnyomás és az ellenállás, a hatalom és az egyén viszonyának kérdését a homoszexualitáson keresztül jelenítse meg; azaz, a szocializmus moziját a homoszexualitás reprezentációja szempontjából általában metaforikus megközelítés jellemzi (lásd Kevin Moss 2006-os tanulmányát, a *Queer as Metaphor: Representations of LGBT People in Central and Eastern Europe*-ot). Ez történik például Makk Károly vagy Szabó István a diktatúra felzárkzásának éveiben készült történelmi drámaiban (*Egymásra nézve*, 1982, *Red ezredes*, 1985)) melyekben az azonos neműek közötti testi és romantikus vágy és kapcsolat már nem csupán kétértelmű motívumok által, metaforikusan jelenik meg. Ideillő lengyel példa Leszek Wosiewicz 1988-as *Kornblumenblau*-ja, melyben egy koncentrációs tábor német kápoja és egy náciellenes szerveződéért letartóztatott lengyel fogoly közötti homoszexuális kapcsolatról szól.

A homoszexualitás viszonylag nyílt filmes ábrázolására ugyanakkor már a szocializmus fagyosabb évtizedeiben is akad néhány elszórt példa, mint a *Hangyaboly* (Fábrí Zoltán, 1970), amelyben a Törőcsik Mari alakította apáca kívülálló-kitasított tragikus figurájával azonosulhat a néző. Fábriéhoz hasonlóan Andrzej Wajda életművében is találhatunk egy feledésbe merült darabot, melyben merész nyíltsággal közelíti meg a homoszexuális vágyakozás (mi több, kapcsolat)

témáját. A *Paradicsom kapui*ról (1968) még ma is rendkívül nehéz nemhogy elemzést, de bármiféle hivatkozást fellelni. (Az angol-jugoszláv koprodukcióban készült film is csupán német szinkronos, angol feliratos változatban elérhető a youtube-on.) A film meghökkentő, talán sokak számára érthetlenségig merész. Jerzy Andrzejewski azonos című 1960-as regényén alapszik, így Wajda második Andrzejewski-adaptációja, a legendás *Hamu és gyémánt* (1958) után, melyet a – történetesen meleg – író 1948-as regényéből forgatott. A *paradicsom kapui* (*Bramy raj*) az 1212-es (történelmileg vitatott) gyermek-keresztelését dolgozza fel, melyet egy karizmatikus és gyönyörű kamaszfiú, Jacques de Cloyes vezet, akit állítólag Isten jelölt ki arra, hogy gyűjtse össze a gyermekeket és vezesse őket Jeruzsálem békés visszahódítására. Fokozatosan tárul fel, ahogyan több gyermek, fiatal elmeséli a keresztetek csapatához csatlakozó papnak, valójában mi vezérli őket. A Jákob iránti erotikus-szerelmes vonzódás tartja össze a menetet, amelynek ötlete valójában egy bizonyos pederaszt Ludovik gróftól ered. A film nem csak a férfiak közti homoszexualitást (beleértve egy felnőtt férfi és egy kamaszfiú közti viszonyt) ábrázolja a készítés évéhez mérten szokatlan kendőzetlenséggel (ám homofób sémák szerint), hanem a keresztény egyház visszaéléseivel és a vakbuzgósággal kapcsolatban is kényelmetlen kérdéseket tesz fel.

A szocialista időkből a csehszlovák újhullám alkotásai között is rábukkanhatunk egy-egy nyíltan homoerotikus képsorra vagy meleg főszereplőre. Jaromil Jires, a költői film jeles képviselője például a tiltott szexualitás freud-i tárházát kelti életre a látomásos-álomszerű *Valéria és a csodák hetében* (1970). A szoftpornó-motívumokat is bőven tartalmazó, laza narrációval dolgozó, szürrealista-költői filmben a gyermekből nagylánnyá serdülő Valéria többek közt nimfákra emlékeztető, egymást fürdető lányokkal találkozik, később pedig testi-lelki barátnőjévé válik egy fiatal nőnek. Jires filmje a szürrealizmusnak és a művészeti irányzatot tápláló pszichoanalízisnek megfelelően, a társadalmi normák által elnyomott (a fouchault-i logika szerint: azok által előhívott) tiltott impulzusokat,



„Valójában mi vezértli őket”
(Jan Komasa: Öngyilkosok szobája)

szexuális és agresszív vágyakat jelenít meg, ekként épülhetnek be a tabuszegő műbe a homoszexualitás fantáziái is.

Evald Schorm *A tékozló fiú*-ja sokkal realistább, javarészt egy pszichiátrián játszódik, ahol a queer főhős végül öngyilkosságot követ el. Tragikus sorsú meleg szereplőjével az 1966-os dráma illeszkedik abba az országokon, rezsimen, és nyugat-kelet határon átívelő hagyományba, melyet a hidegháború évtizedeiben, illetve a kelet-európai országokban a rendszerváltások utáni egy-két évtizedben a (viszonylag) realista melegfilm leginkább követ. Nevezetesen, a homoszexualitást mint társadalmi kontextusba ágyazott pszichológiai jelenséget (melo)drámaként, tragikusan végződő narratívában közelítik meg, melyben a homoszexualitás elsősorban a betegség és a kriminalitás, a felvilágosultabb változatban pedig a társadalmi elnyomás kontextusában jelenik meg. A leszbikus illetve melegfilm euro-amerikai műfaji-narratív struktúrája az egymással szöges ellentétben álló ideológiákkal egyaránt összeegyeztethetőnek bizonyult. A filmtörténet elvetemült, aberrált homó figurái után szükségképpen következtek a homoszexualitáshoz empátiával közelítő filmek, a következő lépésben pedig már az önérzetet,

identitástudatot, összetartozást, és politikai-társadalmi igazságosságot követelő figurákat mozgató, „rehabilitatív” homófilmek is megjelentek, amelyek ugyanakkor nagyrészt megmaradtak a homofób filmek által alkalmazott műfaji-narratív sémánál.

A fent említett ritka kivételektől tekintve azonban a rendszerváltások előtt, kiváltképp az 1980-as éveket megelőző évtizedekben a melegség többnyire rejtőzködő marad a kelet-európai szocialista országok filmvásznaiban. Parodisztikus meleg mellékszereplőkbe azonban gyakran belebotolhatunk. E figurák többnyire a komikus hatás eszközei, hasonlóképpen az amerikai mozi több évtizedes gyakorlatával. A homoszexualitás ilyesfajta jelenléte mára sem veszett ki teljesen, lelakott, avított, konzervatív humorként él tovább számos zsánerfilmben.

Hogyan változik mindez a rendszerváltások után? Dina Iordanova bolgár filmtörténész (*Cinema of the Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film*, 2003), az 1989 utáni kelet-európai film tematikus, műfaji, és stilisztikai irányvonalait áttekintve, hangsúlyozza többek közt a kisebbségi csoportok, kiváltképpen a roma és zsidó kisebbségek hely-

zetére fókuszáló filmek felszaporodását. Ewa Mazierska a lengyel, cseh és szlovák film kapcsán emeli ki a homoszexualitással foglalkozó filmek megsokszorozódását a posztkommunista érában (*Masculinities in Polish and Czech and Slovak Cinema. Black Peters and Men of Marble*). A homoszexualitás témája tehát a szocializmus évtizedeihez képest immár sokkal gyakrabban, nyíltabban és árnyaltabban jelenhet meg a kelet-európai filmekben.

LENGYEL MELEG FILMEK

A kelet-európai országokban igen változatos variációi léteznek a homoszexualitás jogi, társadalmi és kulturális aspektusainak. Lengyelországban a homoszexuális szexuális aktivitás például soha nem volt büntetőjogi kategória, legalitását 1932-ben meg is erősítették. (Összehasonlításképpen: Csehszlovákiában csak 1961-től, Magyarországon 1962-től legális az azonos neműek közti szexuális aktus, az Egyesült Királyságban 1968-tól.) A lengyel kommunista állam kevésbé üldözte homoszexuális állampolgárait, mint más kelet-európai államok, már a rendszerváltás előtt létrejötték az első hivatalos meleg és leszbikus szervezetek. 1989 után, a kommunizmus alatti

elnyomás megszűntével újra megerősödött katolikus egyház azonban sikeresen gerjeszti és tartja fenn a társadalom ellenszenvét és diszkriminációját a szexuális kisebbségeivel szemben, így a lengyelek a korábbi, viszonylag elfogadó pozíciójuktól eltávolodva Kelet-Európa leginkább homofób társadalmává váltak. Valószínűleg ennek is betudható, hogy a nyíltan melegbarát filmek viszonylag későn, csak a jelen évtizedben kezdtek megjelenni. A homoszexualitás rendszerváltás után felszaporodó nyílt filmes ábrázolásainak többsége ugyanis, ahogyan azt Mazierska megállapítja, a régi sztereotípiákon keresztül, ellenségesen viszonyul a férfi homoszexualitáshoz, amit olyan, többnyire katolikus elkötelezettségű filmek példáznak, mint Teresa Kotlarczyk *Reformátora* (*Zakład*, 1990) Krzysztof Zanussi *Ördögi vonzerő* (*Urok w szeteczny*, 1996), Marek Koterski *Flúgos nap* (*Dzień świra*, 2002) című filmje, vagy Mariusz Trelinski *Egoistája* (2000). Utóbbi filmben például a társadalomkritika fő bűnbakja, célpontja a homoszexuális férfi karakter. A jómódú negyvenes férfi története, a melegdráma hagyományait követve, öngyilkossággal végződik. Ahogyan arra Mazierska is rámutat, a film csatlakozik a lengyel katolikus egyház által is propagált nézethez, mely a homoszexualitást és a családot egymást kizáró fogalomnak tekinti.

A család fogalma körüli vita régóta a homofób és antihomofób szembenállás egyik fő frontvonalát képezi. Míg egyik oldalról a „homoszexuális” esszenciális családellenességét igyekeznek bizonygatni, és ezzel párhuzamosan szisztematikusan ellehetetleníteni számos homoszexuális párkapcsolatának, szülői-nevelői kapcsolatának, gyermekvállalásának létrejöttét, avagy megtagadni az azonos neműek közti kapcsolatok jogi elismerését és védelmét, valamint szociális és gazdasági támogatását, aközben a homofóbia-ellenes, azaz egyenlőségpárti oldal egy része e fontos jogokért ill. társadalmi elismerésért küzd. A tét tehát a „család” ideálja és intézménye, melyből sokan a homoszexuálisok kizárását követelik (vagy egy fokkal kevésbé homofób esetben a hagyományos családmoddal való beilleszkedést tekintik a normalitás, az elfogadhatóság kritériumának), addig mások e diszkrimináció megszűntetésén dolgoznak.

A pozitív példák közt feltétlenül megemlítendő Andrzej Barański *Kisvárosa* (*Parę osób, mały czas*, 2005). A költő Miron Białoszewski életének egy szakaszát feldolgozó mű ugyan teljesen háttérbe szorítja a művész homoszexualitását, ugyanakkor érzékenyen mutatja be a költő és barát-nője érzelmi kötődését és kölcsönös támogatását. Az intim és nem szexuális férfi-nő barátságra, e nem konvencionális, filmes ábrázolásból hagyományosan kizárt-kimaradó intim kapcsolati formára irányuló figyelem egyúttal a „család” fogalmának újraértelmezését is szorgalmazza. A lengyel felhozatalból a homoszexualitás barátságosabb kezelésére példa Izabella Cywinska *Marony-i szerelmesek* (*Kochankowie z Marony*, 2005) című filmje, melyben egy férfi egy nővel és egy másik férfival is romantikus kapcsolatban áll, és ugyan a film a heteroszexuális kapcsolatot részesíti előnyben, a homoszexuálisat is szimpátiával és tisztelettel kezeli.

2010 után három a korábbi lengyel melegfilmes hagyománytól jelentősen eltérő filmet is láthattunk. Ezen filmek megértőek a homoszexuális identitás iránt, sőt a férfi homoszexuális erotika valóban erotikus és intim formában jelenik meg a vásznon. Kettő közülük követi a melegdráma rehabilitatív vonulatát, és identitás- és közösségézés erősítő mivolta ellenére tragikus véget ér, egy pedig meglepően optimista (és a katolikus egyházra vonatkozóan erősen kritikus) lezárással él.

A hazájában sűrű díjesőben részesített *Öngyilkosok szobája* (*Sala samobójców*, 2011) Jan Komasa rendezése, jellegzetesen 21. századi hibrid film: félig élőszereplős, félig komputeranimált (részben a kortárs Lengyelországban, részben egy rendkívül kidolgozott virtuális világban, az „Öngyilkosok szobájában” játszódik); ötvözi a tinifilm, a (meleg)dráma, és a soft-thriller jellemzőit; továbbá fontos dramaturgiai szerepet kap benne a közösségi média és az internetes zaklatás és abúzus. A film jómódú és karrierista szülők egyetlen kamasz fia, Dominik előbújásáról és öngyilkosságban végződő pszichés küzdelméről szól. A jóképű, gazdag, és elkényeztetett fiú élete összeomlik, amikor egy fogadásból elcsattan csók és a dzsúdoédesen történt „baleset” révén járványszerűen terjed el a hír

melegségéről. Dominik egyre inkább elzárkózik a külvilágtól és legtöbb idejét egy öngyilkosság iránt érdeklődő internetes közösség 3D világában tölti, függő kapcsolatban az oldalt létrehozó és a közösséget vezető lánnyal, míg végül megöli magát. A díjazással fogadott *Öngyilkosok szobája* friss és modern mind vizualitásában, mind tematikáját illetően, beleértve a homoszexualitás megközelítését is – hazájának (film)kulturális kontextusában pedig e frissesség és modernség még elementárisabb erővel hathat, és a homoszexualitás egy új reprezentációs érájának beharangozója Lengyelországban.

Az *Öngyilkosok szobája* után két évvel elkészült az „új lengyel melegfilm” második nagyhatású darabja: Malgorzata Szumowska drámája, *Az Ő nevében* (*W imię...*, 2013) merész, mély, gyengéd – úttörő mestermű. A Berlinale Teddy-díját elnyerő alkotás egy meleg katolikus papról szól, aki egy kis vidéki parókián hátrányos helyzetű deviáns fiatalok nevelésével foglalkozik. Beleszeret egy különc és hallgatag, a felnőttkor határán álló fiúba, Lukaszba, aki finoman, de következetesen közeledik Adam felé, Adam pedig vágyódása ellenére igyekszik határt szabni a kapcsolatnak. A szerelem iránti vágya, a homoszexualitása és a papi mivolta közötti vívódás során azonban közel kerül a kilépés gondolatához – mígnem a homoszexualitás gyanúja miatt áthelyezik egy másik parókiára, ahová Lukasz utána szökik, és szerelmük fizikailag is beteljesül. A film epilógusában ifjú papok csoportjában látjuk Lukaszt.

Habár Szumowska rendező és társforgatókönyvíró elmondása szerint *Az Ő nevében* sokkal inkább a szerelemről és vágyakozásról szól, mintsem az egyház valós botrányairól, a film kifordított – ellenzői szerint „istenkáromló” – keresztény szimbolikája (az Adam nevű pap sikertelen csábítóját Ewának hívják; Lukasz alakja Krisztus ikonikus ábrázolási hagyományába illeszkedik), valamint az egyház mint korrump és elnyomó szervezet működésébe való betekintés révén e melegdráma olyan határozottan provokatív és kritikai hangot üt meg, ami kiváltképp a lengyel közegben, a katolikus az ingerküszöböt. (A filmet a lengyel katolikus egyház hevesen támadta, már önmagában a tárgya

miatt is). Ugyanakkor a film más nézői csoportokat is zavarba ejtethet, amennyiben egy etikus romantikus-szerelmi kapcsolatot mutat be egy emberséges pap és egy (egyértelműen nem kiskorú) neveltje között.

A melegdrámák rendszeresen tragikusan végződnek – így Szumowska filmjének a két férfi kapcsolata szempontjából biztatón (az álszentség valós lelki dinamikájára irányuló kommentárral) végződő története e tekintetben szokatlannak számít. Az ugyanazon évben bemutatott *Lebegő felhőkarcológok* (*Płynące wieżowce*, 2013) ugyanakkor katasztrófális véggel fejezi le a meleg szerelmi előbújástörténetet. A Tomasz Wasilewski által írt és rendezett dráma egy feltörekvő sportolóról szól, aki boldog párkapcsolatban él barátnőjével, időnként alkalmi szexet keresve és találva a férfivécékben. Egy házibulin azonban megismerkedik egy (saját homoszexualitásával teljes békében élő) fiúval. Barátságuk egyre szorosabb lesz, és végül nem bírva érzéseivel és vágyaival, a férfi felvállalja szerelmét, akit azonban a barátnő nem tud elengedni, és ex-barátnője anyjával

együttműködésben rákényszeríti a macerára és a családalapításra. A férfi egy telefonhívással szakít szerelmével, akit később néhány homofób férfi agyonver.

A nemes egyszerűséggel vagy inkább hanyag leegyszerűsítéssel magyarul *Tiltott szerelem*-nek keresztelt filmet alkotója az első meleg lengyel filmként promotálta. Ezt a nyilvánvalóan pontatlan és arrogáns beharangozó csak annyiban helytálló, amennyiben Wasilewski már egy bontakozó meleg *párkapcsolatot* ábrázol, annak minden romantikus, érzelmi és testi vonatkozásával együtt, nem „csak” egy identitásával és üldözöttségével egyedül küzdő meleg figurát (mint az *Öngyilkosok szobája*) vagy a kapcsolathoz vezető rögzös utat, az egyik vágyódó fél magányos harcára fókuszálva (mint *Az Ő nevében*). Igaz, ami igaz, a *Lebegő felhőkarcológok* nem retten vissza a hiteles homoerotika valóban erotizált bemutatásától. Hiteles színészi játék, szép fényképezés, és öncenzúrától mentes, igenlő homoerotika – nagyjából ezek Wasilewski melegdrámájának erényei. A filmet ugyanakkor joggal kritizálták némileg lapos történetészvéseért,

és még inkább a befejezése kapcsán. A szakítás mikéntje és a „normálisheteroszexuális-konzervatív” család keresztjének érzelmi megnyomorító felvétele a sportoló fiú részéről (nem is említve a kényszerítő anyát és a barátnő korlátoltságát és szadizmusát), és a másik fiú fatális meglincselése nem csak a karaktereket, de a sztorit is hitelteleníti. A film recepciójának meglepő mozzanata, hogy egyes felháborodott internetes kommentelők, meglehetősen ironikus módon, gyakorlatilag látens homofóbiával vádolják a magát a melegfilm úttörőjeként beállító Wasilewskit, aki szerintük rejtett és szadista módon élte ki (ön)gyűlöletét a brutális végjátékban. Az ilyesféle vádak egyrészt tükrözik azt a jogos nézői frusztrációt, mely valóban nem egyszerűen a szereplők iránti szimpátia és a happy end hiányából, hanem egy nem túl eredeti, de azért hihetően felépített dramaturgia szétveréséből fakad. Érzésem szerint a horrorisztikus befejezés mögött rejlő (jó)szándék a lengyel társadalom egy részébe beépült kőkemény homofóbia megmutatása volt, mely fájdalmas, de szükséges gesztus. •



„A szerelemlől és vágyakozásról szól”
(Tomasz Wasilewski:
Tiltott szerelem)