

ÚJ RAJ: JOSEPHINE DECKER

Egy tudatfilm a tévében

KOVÁCS KATA

DECKER KÖLTŐI, KREATÍV VIZUALITÁSÚ ÉS SZABAD NARRATÍVÁJÚ DARABOKKAL GAZDAGÍTJA AZ AMERIKAI FÜGGETLEN FILMET.

A korszellemet lelkesen követő streaming szolgáltatók szívesebben dolgoznak nőkkel, mint a hollywoodi stúdiók, és a nagy nevek (Jane Campion, Maggie Gyllenhaal, Sian Heder) mellett azokat a kevésbé ismert arcokat is szárnyuk alá veszik, mint amilyen Josephine Decker. A Miranda July és Sofia Coppola képzeletbeli mátrixából előlépő Decker a kísérleti film és a performansz irányából jutott el idei young adult-regényadaptációjáig. *Az ég a földig ér* (2022) az Apple és az A24 (*Eufória*, *Uncut Gems*, *Moonlight*) bőkezű, kreatív sza-

badsgot garantáló égisze alatt született, Coppola *Felkeverve* című filmjével szinte egy időben.

Decker idáig öt nagyjátékfilmet jegyez, ezek az elsőtől az utolsó felé haladva tendenciózusan mozdulnak el az experimentálisabb formától egy közérthetőbb, műfaji kifejezőmódig, ám a jellegzetesen a művészfilmre koncentrálódó – és Terrence Malicktól Christopher Nolanig

„Abúzus és művészet zavaros határmezsgyéje”
(Shirley – Odessa Young és Elizabeth Moss)

szinte csak férfiak uralta – tudatfilm hatása ilyen-olyan arányban mindvégig jelen van bennük. Az emberi elmében játszó-

dó folyamatok, tudattartalmak, emlékezés, (láz)álmok, fantáziák, képzelgések, kreatív folyamatok megjelenítése és ezek jelöletlen, asszociatív keverése a filmtörténet kezdeteitől érdeklí a mozgókép-készítőket; már a tudatfilm első igazi mérföldköveinél, a szürrealista filmnél, a film noirnál és a Decker által is inspirációs forrásként megjelölt modern művészfilmnél is eltérő arányban keveredtek ezek a hagyományos elbeszélői eszköztárral. A rendező a tömegfilm által elmejátékfilmnek is nevezett formát egyáltalán nem követi, még utolsó, kifejezetten nagyközönségnek szánt filmjében is kizárólag a lelki folyamatok leképezésére, és nem a műfaji hatáskeltés eszközeként használja a tudati folyamatok megjelenítését. Nem véletlen tehát, hogy legfontosabb filmes élményeként a tudatfilm és a női élményvilág kifejezésének tökéletes találkozását jelentő *Personát* nevezi meg.

TUDAT ÉS KÖLTÉSZET

A Decker munkáira jellemző érzelmesség első két filmjében találkozik a legintenzívebben a költészet adta inspirációval. A címében is talányos *Butter on the Latch* (2013) egy brooklyn



performansz-művész zűrés világába, abúzus és művészet zavaros határmezsgyéjére viszi a nézőt. A történet javarészt egy Kaliforniában megrendezett, balkán zenei táborban játszódik, melyet egy erdő közepén tartanak. Az ősi dallamok és primitív szokások, fantázia és örület labirintusaiban két barátnő rivalizál és barátkozik egymással, hipnotikus kötelékük egy velük táborozó férfi megjelenésével alakul szerelmi háromszöggé. A filmet mindössze három stábtagnak forgatta, Deckeren kívül a kísérleti film felől érkező Ashley Connor operatőr és egy hangmérnök dolgozott rajta, így valahol az experimentális mozi és a performansz szintézisének állt meg: elliptikus vágás, fragmentált narratíva és dialógusok, zaklatott gyorsmontázsok, lírai képfolyamok, az improvizációra épülő színészi játék, kézikamerás stílus jellemzők. Ugyanakkor határozottan megfogalmazódik benne

a rendező több fontos témája is, így a női szövetségek törékenysége, az ebből adódó izoláltság élménye, valamint a művészi kifejezés tudatfolyamba építése.

A soron következő, thrillerbe hajló *Thou Wast Mild and Lovely* (2014) hasonló témákon alapul, és a film baljós atmoszféráját végül itt is, mint az első nagyjátékfilmnél, a más tudatállapotban elkövetett bűncselekmény igazolja. Decker ezúttal összes többi filmjétől eltérő környezetben vizsgálja hőseit: mind a sűrű erdő folkos fantasy-hangulatától távol, egy farmon játszódik. Az iszákos apjával élő Sarah megismerkedik a gazdaságukba érkező napszámmal, aki egyedülállónak hazudja magát, és kikezdenek egymással. Mindazt a brutalitást, amit a rendező a többi filmjében csak sugall, itt megtörténtté is teszi. A film a zár-

lat leszámolásán túl is bőven tartogat erőszakot: míg kint a földeken egy tehenet keresnek, Sarah váratlan ötletről vezérelve szájába tömi és leharapja egy béka fejét, a fiú a véres tett láttán pedig azonnal megerőszkolja őt. Ebben a jelenetben is felfedezhető Decker hőseinek és történeteinek állandó vonása, a végletes kiszámíthatatlanság, mely lehet tragikus kiemelés (mint ebben a filmben), de viszonylag tét nélküli és szórakoztató is (*Az ég a földig ér*). Az érzékiség és a nyers szexábrázolás a rendező több filmjében is a bűnnel és az erőszakkal kapcsolódik össze, míg máshol (*Shirley*) a női létélmények kifejezése kötődik hozzájuk. A Kickstarteres minimálbűdzsével leforgatott *Thou Wast Mild and Lovely*-t Decker ismét Ashley Connor operatőrrel készítette, az általa megfogalmazott költői, impresszionista képi világ, de a helyszín, a melodramai forma és a film hangulata is Malick stílusát idézi fel.

„Az öngyógyítás egyetlen eszköze”
(*Az ég a földig ér* – Jacques Colimon és Grace Kaufman)



ALKOTÁS ÉS TUDATFOLYAM

Decker legjobban sikerült filmjével elkötelezi magát az alkotói folyamatok tudati tartalmainak megjelenítése mellett. A *Madeline a mélyben* (2018) a tudatábrázolást két irányból is érinti, az alkotói folyamatok, valamint a zavart gyermeki elme felől. A kamasz Madeline háromszög-történetében két anyafigura (szimbolikus gesztus, hogy az őt nevelő nőt a függetlenfilmes ikon Miranda July játssza) között őrlődve egyrészt küzd saját pszichés problémáival, másrészt az általa látogatott kísérleti színjátszó csoport karizmatikus vezetőjének vad elképzeléseit igyekszik minél ihletettebben megvalósítani. A darabot rendező, középkorú Evangeline (Molly Parker) várandóssága utolsó napjaiban járva maga is nehezen igazodik el saját, enyhén zavaros elmeállapotainak útvésztoíben, az ifjú Madeline pedig nehezen tesz különbséget valóság és álom, valós trauma és ösztönök, vágyak között. Ekkoriban Decker még szívesen indította a filmjeit egy-egy epilógusként odavetett rövid színházi performansszal, itt Madeline zavarba ejtő intenzitással jelenít meg egy macskát, (és mint később kiderül, bármilyen lényt). A valóság és rémálom/fantázia határán játszódó jelenetben egyetlen dolog nyilvánvaló csak: hogy a benne szereplő July és a Madeline-t alakító Helena Howard bombasztikus erővel improvizálnak. (Howard a Pig Iron nevű színházi csoportban ismerte meg a rendezőt, és itt debütált filmszínészként.) A film egyes pontokon teret enged többféle értelmezésnek is, és nem csupán a tudattartalmak megjelenítése szintjén vonja be a szürrealitást. Maga a próbált – és a társulat által közösen elképzelt – performansz is bizarr kellekemből, gesztusokból építkezik. Az első két filmmel ellentétben a *Madeline a mélyben* urbánus környezetben játszódik, a városi lét zaklatottsága, zajossága pedig csak fokozza a lány szenvedését. Egyetlen oázist talál: Evangeline apró kertjét. Decker ebben a filmben találta meg a legfontosabb témáihoz és a tudati folyamatok ábrázolásához leginkább passzoló közeget és karaktereket, az urbánus underground színházi élet menedéket is nyújtó, de a végletekig frusztrált és kiismerhetetlen, olykor kegyetlen világát, a benne résztvevők esendőségét, ösztönösségét és perverzioit.

A rendező más munkáiban is felbukkan az alkotói válságba került művész figurája (lásd a klarinétművész Lennie-t), ám ez a filmográfia legkomorabb pontját jelentő *Shirley*-ben teljesedik ki. A hagyományos biopicnek tűnő mozi hősnője a gótikus irodalom kultfigurája, Shirley Jackson, akinek legkiválóbb rémmeséi a félelemben bezárt női elme problémája köré csoportosíthatók, tehát összezsengenek Decker univerzumával, a film mégis a rendező, nem az író világát idézi meg erőteljesebben. Az egzaltált történet szerint a kétes megítélésű, gyenge idegzetű, agorafóbiás, amfetaminfüggő író (Elisabeth Moss) szellemkastélyra emlékeztető házának négy fala között tengeti mindennapjait, amikor sikeres egyetemi professzor férjének egy protezsáltja (és hamvas felesége) átmenetileg az otthonukba költözik. A két nő a Decker filmjeiből ismerős, baljóslatú szövetséget köti, miközben az egyik megírja áhított regényét, másikuk pedig megszül egy gyermeket. Miközben a kettőjük közötti barátság is inkább csak menedéknyújtásra korlátozódik, a férfiak társadalmát a film egysíkúan elnyomónak, hazugnak és üresnek ábrázolja, az ötvenes-hatvanas évekbeli, kertvárosi feleséget az amerikai filmből és irodalomból oly jól ismert fojtogató hangulatával együtt. Szemben a többi filmmel, itt a nagynak és erőteljesnek ábrázolt természet vigasztaló ereje is teljesen eltűnik, már csak a hangkulisszára, egy-egy madárcsicsergésre korlátozódik. Decker pesszimista világképe szerint a valódi kapcsolatra vágyakozó nők és férfiak csak véget nem érő, kegyetlen játszmákra predesztináltak, és az alkotói folyamat az önkifejezés, az önértelmezés és az öngyógyítás egyetlen eszköze.

A legfrissebb alkotás, *Az ég a földig ér* magán viseli ugyan Decker korai munkáinak tudatfilmes gondolkodásmódját, de a korábbi filmekhez képest jóval könnyedebb hangvételű, a történetnek pedig itt épp, hogy kiindulópontja, nem pedig drámai zárata a tragikus esemény. A Jandy Nelson regényéből készült film főhőse, a fiatal klarinétművész Lennie egy erdőszéli, mesebeli házban él hippy nagymamájával és füves nagybátyjával. A család egy váratlan haláleset folytán éppen elveszítette Lennie imádott nővérét, és mivel a két

lány elválaszthatatlan volt, Lennie számára a gyászfeldolgozás súlyos identitásválságot jelent. Az *Az ég a földig ér* hol popos, hol barokkos klipesztétikája, álom- és fantáziaszerű zenés jelenetei a legújabbak közül a Disney-féle *Encanto* vizualitását idézi, és összességében is inkább animációs, mint élőszereplős film benyomását kelti. Decker számára a mozi – legyen az kisköltségvetésű experimentális film vagy a legnagyobb tech cég megrendelésére készült, széles közönségnek szánt tinifilm – lazán értelmezett ösztönmozgató eszköz; a zene, a festészet, a színház (performansz), a költészet mind egyenértékű kifejezőeszköz benne. Minthogy Lennie története a veszteség feldolgozásáról szól, és – szemben a korábbi filmekkel – nem a tragikus végkifejlet felé vezető útról, a film hangvétele inkább a Baz Luhrmann-féle önreflektív szentimentalizmus, mint a misztikus tragikum felé húz. A film központi témája a személyiség válsága és a gyász folyamat pszichológiája, és Decker azzal együtt, hogy célközönségét egy pillanatra sem veszíti szem elől, szabályos felnövéstörténetet mesél, a két személyiség, Lennie és nővére összeolvadásáról, kényszerű elválásáról szól, az ehhez kapcsolódó tudati folyamatok (például a művészi önkifejezés blokkja) ábrázolásával. Vagyis a legszélesebb célcsoportnak – nők, tinik, családok – is tudatfilmet készít.

Decker kifejezetten a női elme zaklatott tartalmait, intenzív belső világát, a nők közötti kapcsolatok feszültségeit ábrázolja. Tünékeny világában a meseszerű a rémálommal keveredik, a népszerűbb zsánerek irányába tett kirándulásai pedig azt igazolják, hogy a függetlenfilmes attitűd és az általa alkalmazott kísérletifilmes eszköztár bárhol bevethető a műfaji hatáskelés felerősítése és a tudatfilmes gondolkodásmód lecsendesítése mellett. Legkiforrottabb munkái azok, ahol az alkotói és pszichés folyamat ábrázolása uralja a történetet.

AZ ÉG A FÖLDIG ÉR (The Sky is Everywhere) – amerikai, 2022. Rendezte: **Josephine Decker**. Írta: **Jandy Nelson** saját regényéből. Kép: **Ava Berkofsky**. Zene: **Caroline Shaw**. Szereplők: **Grace Kaufman** (Lennie), **Cherry Jones** (Gram), **Jacques Colimon** (Joe), **Jason Segel** (Walker), **Yoo Jo-young** (Sarah). Gyártó: **A24**. Forgalmazó: **Apple Tv**. *Feliratos*. 103 perc.