

—  
**PORTRET** JOSEPHINE DECKER

# Shirley

***The New Yorker*-recensent Richard Brody, die haar werk van meet af aan met superlatieven lauwerde, en Martin Scorsese, die haar nieuwste film SHIRLEY produceerde, dragen haar op handen. Het Belgische publiek moet Josephine Decker nog ontdekken. Onafgebroken verkennend eist ze een plek in de annalen van de onafhankelijke Amerikaanse cinema.** — INGE COOLSAET

Oorspronkelijk komt Josephine Decker uit Texas, maar intussen is de performanceartiest, toneelactrice en filmmaker stevig genesteld in de New Yorkse filmscene. Met SHIRLEY maakt ze haar vierde langspeelfilm, opnieuw een verhaal over ontworpen vriendschappen, wankelende mentale gezondheid en complexe vrouwen. Ze bouwt gestaag verder aan een collectie intieme, ongemakkelijke experimenten, een filmisch oeuvre waarvoor ze de bouwstenen tien jaar geleden legde. We spoelen terug.

Met Joe Swanberg, spilfiguur van de mumblecorebeweging, schrijft en speelt ze in films waar seksualiteit onomwonden en onbevreesd centraal staat. *Autoerotic*, *Art History* en *Uncle Kent* verschenen in 2010 en 2011. Op dat moment heeft Decker als filmmaker al een paar documentaires en kortfilms achter de kiezen. In diezelfde periode kleedt ze zich in het MoMA helemaal uit tijdens een performance van kunstenaar Marina Abramovic. Uit die jaren behoudt ze niet alleen een voorliefde voor erotisch geladen scenario's en een lowbudget-esthetiek. Ze leert er ook haar eigen grenzen verleggen en gaat tegelijk conventionele cinematografische grenzen aftasten.

Haar eerste twee langspeelfilms sluiten vormelijk heel nauw aan bij de mumblecore. Aan de grootstedelijke, naturalistische mompelmix voegt Decker echter een neoruraal element toe. De jonge New Yorkse cineast kijkt naar het platteland als een aantrekkelijke en vruchtbare onderzoeksmaterie, zonder te verheerlijken. Ze ziet er folkore, gemeenschapszin en de esthetiek van het bucolische. In het geïmproviseerde *Butter on the Latch* (2013) trekken Sarah en Isolde naar een kamp voor Balkanmuziek in Mendocino, Californië. Overdag slurpen ze thee tijdens workshops. Ze zingen Hongaarse liederen en spelen Bulgaarse ritmes. 's Avonds vloeit het bier op de dansvloer. Tussendoor borrelen echter herinneringen op aan een traumatische ervaring en verloopt de vriendschap stroever en stroever.

Seizoensarbeider Akin, gespeeld door Joe Swanberg, werkt in *Thou Wast Mild and Lovely* (2014) op een boerderij waar een gemene boer en zijn sluwe dochter niet echt gewend zijn aan bezoek. Zwetend in de hitte en besmeurd met

modder zoekt het trio, tevergeefs, een evenwicht. Met beide films, een experimentele 'double Decker' die slechts moeilijk distributie kon vinden, legt ze de basis voor haar eigenzinnige filmoeuvre.

## Afscheid van de mompelindies

In 2017 overlappen de invloeden van performancekunst en mumblecore elkaar nog even in *Flames*, een documentaire gedraaid met haar ex-vriend Zefrey Throwell. In een mix tussen pornografie, reality-tv en performance filmt het koppel zichzelf vijf jaar lang met een digitale camera die overal in hun leven opduikt: in de slaapkamer, op vakantie, tijdens ruzies en ten slotte ook tijdens een relatiebreuk.

Vervolgens laat ze in haar doorbraakfilm *Madeline's Madeline* (2018) de mumblecore volledig achter zich. Het verschil tussen de realiteit en haar verkleurde perceptie is voor de jonge actrice Madeline (Helena Howard) soms moeilijk te vatten. De ruzies met haar moeder Regina (Miranda July) helpen niet. Maar net uit die explosieve materie weet de experimentele theatermaker Evangelina (Molly Parker) inspiratie te putten. De complexe verhouding tussen de drie vrouwen borrelt, piekt en barst.

THOU WAST MILD AND LOVELY (2014)



Met haar nieuwste film, *SHIRLEY*, bevestigt Decker de veranderingen die ze met *Madeline's Madeline* in gang zette. Kleine budgetten en lange, vrije shoots laat ze definitief achterwege. Decker betreedt de wereld van de grote producties. Voor *Madeline's Madeline* vond ze haar hoofdactrice nog toevallig in New Jersey, tijdens een kunstenfestival voor jongvolwassenen: ze zetelde er in een jury voor een acteercompetitie. Voor *SHIRLEY* wordt de ster Elisabeth Moss (*The Handmaid's Tale*, *Her Smell*) gecast en werkt ze voor het eerst met een andere scenarioschrijver, Sarah Gubbins van *I Love Dick*. Haar eerdere DoP Ashley Connor vervangt ze door Sturla Brandth Grøvlen, een gevestigde naam sinds *Victoria*.

### De camera zweeft

In de drie eerste langspeelfilms lijkt de wispelturige, eigenzinnige camera van Ashley Connor te dwalen. Gecombineerd met de springerige montage van Decker en later David Barker lijkt de lens te willen afwijken van een braaf, afgelijnd scenario. Ondanks de schijnbare afleiding legt de frivole camera telkens opnieuw de cruciale elementen vast. Visuele vaagheid wisselt af met scherpe close-ups. Bovendien worden te midden van deze nonchalante elegantie geluid en beeld meer dan eens losgekoppeld. Terwijl hun conversaties de geluidsband nog bezetten, zijn de personages op het scherm al uitgepraat. De keuzes in muziek en sound design versterken nog de impact van de meanderende camera.

Die instinctieve filmstijl sluit nauw aan bij Deckers vertelstructuur. Aan chronologische verhaallijnen heeft de filmmaker lak. Ze brengt haar relaas liefst in rauwe brokken. Er wordt ruimte behouden voor details, gedachten en vage herinneringen. Flarden informatie worden, zoals de kruimels van Klein Duimpje, schalks verstrooid. Gekoppeld aan de dromerige snapshotcinematografie leidt dat tot een gekartelde vertelstructuur. Soms resulteert dat in fijnmazige verhalen, veel vaker in minutieus uitgewerkte sfeer en setting. Decker maakt beklijvende films. Het is viscerale, zintuiglijke cinema die lijfelijk en ongemakkelijk is, waar het vormelijke experimenteert, stoort en breekt.

De camera leeft en staat in dienst van de beneveling die Decker graag onderlijnt in haar films. Meer nog, de lens is ronduit bedwelmend en gedraagt zich als een geest die rond de personages zweeft. Het platteland in Kentucky wordt in *Thou Wast Wild and Lovely* op een gegeven moment vanuit het standpunt van een koe aanschouwd, terwijl *Madeline's Madeline* zich een poezenperspectief aanmeet. Het is een haast animistische présence waarvan de blik niet zo onschuldig of onzichtbaar is als doorgaans van de camera gewenst wordt. Zijn Deckers getormenteerde personages zo geteisterd omdat iemand (wij?) hen bespiedt?

In haar scenario's keert dat voyeuristische element meermaals terug. In *Madeline's Madeline* bekijkt de getormenteerde tiener haar collega's door de oogaten van haar varkensmasker. Op de Bühne krijgen we tijdens de repetities zo te maken met een bange *peeping tom*. In *Thou Wast Mild and Lovely* beloeren de manipulatieve boerendochter en slome arbeider elkaar hijgend door de spleten van een schuur. Tijdens een stomende maar fatale vrijpartij aan de rivier in *Butter on the Latch* heeft het hoofdpersonage het gevoel bespied te worden. Het spanningsveld van Deckers personages is gevangen in een driehoeksverhouding.

### In een driehoeksrelatie met de cineast

Er is altijd een derde speler. Het is een idee dat kan doorgetrokken worden naar de autobiografische elementen in Deckers films. *Madeline's Madeline* bespreekt de verantwoordelijkheid van een experimentele theatermaker ten opzichte van haar hoofdactrice, wier persoonlijk verhaal ze zich toe-eigent. *SHIRLEY* belicht dan weer de wederzijdse afhankelijkheid tussen de befaamde schrijver Shirley Jackson en haar subject en hoe die aangewend wordt om een writer's block in te dijen. De link tussen een filmmaker, een theatermaker en een auteur is gemakkelijk gelegd. Het zijn de ethische vraagstukken waarmee Decker als cineast zit, die zich een weg banen tot haar scenario's. In de relatie tussen maker en subject staat zowel in *Madeline's Madeline* als in *SHIRLEY* de kwestie van uitbuiting centraal. Wie mag welk verhaal vertellen en op welke manier? Met de transparantie die haar alter ego's brengen, biedt Decker antwoord op de netelige discussie. De struikelblokken van haar creatieve schrijfproces gaan de uiteindelijke film vormen.

BUTTER ON THE LATCH (2013)





MADLINE'S MADLINE (2018)

Daarnaast vindt Decker deels een oplossing voor haar scenariovraagstukken in de elegant getimede introductie van haar personages. Door de theatermaker in *Madeline's Madeline* pas laat te introduceren, ligt de focus op de actrice en haar ervaring. Het staat Decker toe de problematische relatie in te leiden vanuit het perspectief van Madeline. Die techniek gebruikt ze later opnieuw in *SHIRLEY*. De titel geeft het aan; de humeurige, labiele maar befaamde schrijver is het hoofdpersonage. Maar door de eerste scènes te besteden aan Rose, het zogenaamde secundaire personage, verschuiven de pionnen. De misantropische waanzin van Shirley wordt op die manier ingeleid vanuit het naïeve prisma van de onschuldige Rose. Het is geen klassieke *red herring*, een narratieve techniek om de toeschouwer van het eigenlijke hoofdpersonage af te leiden. Decker dwingt haar alter ego's tot confrontatie en nederigheid: haar protagonisten moeten hun hoofdrol delen. De opgelegde gelijkheid tussen de personages sluit mooi aan bij het terugkerende thema van scheefgegroeide vriendschappen of moeilijke verhoudingen tussen vrouwen. Er wordt naar een evenwicht gezocht.

### Ambigüiteit en solidariteit

Deckers' appreciatie voor het ambigue is tastbaar in het dwalende beeld en in de verhoudingen tussen haar personages, maar ook in de manier waarop ze haar personages schetst. Ze pent vrouwen in hun volle glorie neer. Het zijn dames met demonen, die twijfel, lust en drang met zich meedragen. Ze hunkeren, dromen en bijten. Ze schateren en mopen. Ze zijn sterk en tegelijk heel ziek. Met *frêle façades*, maar sterke sokkels zijn Deckers personages even koppig als kwetsbaar. Het is in die veelvuldigheid, in die rijkdom aan karaktertrekken dat ze tot zichzelf verworden. Ze zijn het allemaal. Net

zoals haar camera die constant in beweging blijft, zijn Deckers personages allesbehalve statisch: ze zijn hun dromen, ze zijn hun verhouding tot anderen, ze zijn zichzelf zelfs wanneer ze zichzelf kwijt zijn. Ze belichamen zichzelf, hun meervoudige zelden. Wroetend en boetend ondergaan ze de horror en de emotionele draaikolk die Decker hen voorschotelt.

De spanning smeult doorgaans in de onduidelijke interacties, de sluimerende lesbische ondertoon en de verwrongen, wankelende solidariteit onder vrouwen. Daar knelt het voor de personages het vaakst. Decker onderlijnt daarbij graag hun angsten door elementen uit de horror- en thriller genres te ontleenen. In *Butter on the Latch* gebeurt dat met Oost-Europese folklore, in *Thou Wast Mild and Lovely* met het geïsoleerde platteland, donkere schuren en viscerale erotiek en in *Madeline's Madeline* en *SHIRLEY* met de psychische stoornissen. De perversiteit kruipt van meet af aan in Deckers pen en de inkt blijft na een decennium als cineast rijkelijk vloeien. "What happens to all lost girls? They go mad", zegt Shirley tegen Rose. De personages ondergaan de masochistische behandeling inderdaad in crescendo, maar hun strijd eindigt steeds weer met een bevrijdend loslaten. Met een explosieve performance rukt Madeline zich los van Evangeline, met haar mentale gezondheid zal ze echter altijd worstelen. Rose is uit Shirleys kluwen verlost wanneer een nieuw boek gebaard wordt, maar wat met de volgende roman?

Deckers vrouwen vinden elke keer verlossing na het emotionele geworstel. Een klassiek happy end zou echter te conventioneel zijn voor het weinig conventionele universum dat uit Deckers creatieve brein ontspruit. Ze biedt alleen tijdelijke verlichting. De cinema van Josephine Decker zoomt in op pijnlijke etappes in de cyclische, emotionele levensesetafette van haar vrouwelijke personages, maar ze hebben nog een lange weg te gaan.