

Paralyseret af fortiden

Af [KENNETH McNEIL](#)

Hvordan efterlader man mareridtet i fortiden, mens man selv fortsætter ind i nutiden? I amerikanske Sean Durkins *Martha Marcy May Marlene* glider hovedpersonen Martha passivt ind og ud af mareridt og virkelighed ude af stand til at lukke op for sine nærmeste. Med en pervers naturlighed krydsklippes der tilbage i tiden, hvor uhyrlighederne udspiller sig for vores øjne. Ingen siger et ord, og i Marthas afgrundsdybe øjne ser vi hverken smerte eller savn – kun tomhed.

Martha Marcy May Marlene er Durkins debut (fig. 1). Filmen har allerede gået sin sejrsgang på festivaler verden over, og i januar 2011 blev Durkin udråbt som bedste amerikanske instruktør på Sundance-festivalen.

I centrum for fortællingen står Martha (Elizabeth Olsen), en ung pige med øjne så sørgmodige, at man kunne drukne i dem. I filmens åbningsscener ser vi hende undslippe et mistænkeligt kollektiv og søge tilflugt hos sin søster (Sarah Paulson) og dennes mand (Hugh Dancy). Hun vil ud – og det skal være nu. Der går dog noget tid, før vi lærer hvorfor. Gennem flashbacks forklares det, at Martha for knap to år siden blev indlemmet i gruppen med den tilsyneladende kærlige pater familias Patrick (John Hawkes) i spidsen. Træt af at flakke rundt og træt af det borgerlige livs begrænsende bånd søgte hun trykthed i det kærlige fællesskab. Flashback efter flashback krakelerer overfladen imidlertid. Kollektivet viser sig at være en modbydelig sekt, hvor Martha – og de andre unge piger – led systematiske fysiske og psykiske overgreb.

Tilbage i nutiden er den tydeligt rystede Martha ude af stand til at åbne op over for sin søster og dennes mand, og de anklager hende for at være uansvarlig og urimelig. De forstår ikke, hvorfor hun bryder sammen i tide og utide. De forstår ikke, hvorfor hun ikke vil fortælle dem noget. De forstår ikke, at selvom Marthas krop er hos dem, er hendes sind stadig flere hundrede kilometer væk. Mareridtet nægter at give slip.

I den naturalistisk poetiske indie-films fodspor

Selvom *Martha Marcy May Marlene* er Sean Durkins debut som spillefilminstruktør, er det ikke hans første erfaring med formatet. Tilbage i 2008 producerede han således Antonio Campos' undervurderede *Afterschool*, der viste, hvordan både det kollektive og individuelle virkelighedsbillede kan krakelere totalt, når det uventede sker.

Martha Marcy May Marlene besidder de samme kvaliteter. Tendensen til at underdrive ved at forlænge de rolige scener, der indrammer de få, forfærdelige scener, og afkorte, klippe væk fra og generelt underfortælle det grufulde, ligger i klar forlængelse af det seneste årtis langsommeligt poetiske indie-film som David Gordon Greens *George Washington* (2000), Ramin Bahrani's *Goodbye Solo* (2008) og Lance Hammers naturalistiske drama fra Mississippi-deltaet, *Ballast* (2008).

Tonen i Durkins film er dog betydeligt mørkere end i alle disse film. Den mest oplagte pendant er derfor Debra Graniks *Winter's Bone* (2010), der også er drevet af en ung, kvindelig protagonist – og sågar også har John Hawkes i en bærende birolle (fig. 3).

Der er dog én påfaldende forskel. Hvor heltinden Ree i *Winter's Bone* agerer og reagerer ved at forsøge at løse sine problemer trods antagonist og et bjerg af forhindringer, er Martha paralyseret. Hvis



Fig. 1: *Martha Marcy May Marlene*, Sean Durkin, 2011.



Fig. 2: Instruktør Sean Durkin.



Fig. 3: Ree (Jennifer Lawrence) i *Winter's Bone*, Debra Granik, 2010.

man ser bort fra hendes flugt i filmens åbning, tilbringer Martha resten af tiden inde i sit eget sind. *Martha Marcy May Marlene* er mere psykologisk drama end overlevelsesheldrama i den amerikanske outback som *Winter's Bone*. Både da hun oplever uhyrlighederne i kollektivet, og da hun senere bearbejder dem i sikkerhed hos søsteren, synes Martha at kravle længere og længere ind i sig selv. De bedrøvelige dådyrøjne lukker ingen og intet ind. Skaden er sket. Hun er gået i stykker. Alle kongens heste og alle kongens mænd kan ikke stykke Martha sammen igen (fig. 4).

Tavshedens uro

Indre konflikter som Marthas, hvor de store dramatiske begivenheder ligger i fortiden – og derfor forklares gennem flashbacks – er en svær kunst at mestre. Når seeren ved, at det narrative omdrejningspunkt ligger i fortiden (i filmen) og dermed er forløst i nutiden (i filmen), kan det være svært at holde interessen i de scener, der netop foregår i nutiden.

Det er en narrativ model, der indbyder til billige chokeffekter. Fristelsen til f.eks. pludselig at lade én eller flere af medlemmerne fra kollektivet dukke op i nutiden for at kidnappe eller dræbe Martha må have været stor. Uden nogen håndgribelig ekstern konflikt i nutiden opbygges spændingen udelukkende i krydsfeltet mellem fortid og nutid.

Eftersom Martha ikke nævner ét eneste ord om tiden i kollektivet til sin søster eller hendes mand, bliver mishandlingen af Martha aldrig behandlet i ord (fig. 5). Eller rettere: Den bliver aldrig behandlet i ord af folk uden for sekten. Efter de to mest grufulde krænkelser, som vi ser Martha blive udsat for på den store, afsides gård, hvor kollektivistene bor sammen, forsøges det nemlig at berolige og passivere Martha. Hun skal lære at acceptere det uaccepterbare. Hun skal indoktrineres. "We've all been in this situation. We wouldn't all still be here if what happened in that room was bad. We all love each other very much. We're all together on this. You have to trust us," lyder det således fra en af de andre, mere rutinerede kvinder til Martha efter et groft overgreb på hende.

Der er med andre ord ingen til at fordømme eller blive chokerede over hændelserne inden for diegesen. End ikke Martha selv reagerer udadtil. Vi er nødt til at aflæse hendes reaktion i de dybe, sørgmodige øjne, ligesom vi tvinges til at pejle os frem til vores egen reaktion vha. vores eget moralske kompas.

Selv derefter hænger flere spørgsmål ubesvarede i luften. Hvordan er magtforholdet præcist i kollektivet? Hvilke rettigheder har de underkuende mænd ift. de underkuede kvinder? Hvordan er de 10-15 andre kvinder udover Martha blevet indlemmet i kollektivet? Durkin undviger så vidt som muligt store deklamatoriske twists, så de, når de endelig indtræffer, virkelig føles som ubarmhjertige stik lige ind i sjælen. I stedet dyrker han den dirrende uro. Hele vejen igennem filmen opfordres seeren til at danne sig sine egne forestillinger om, hvad der præcist er sket i kollektivet. Der går en halv time, før man får det håndgribelige bevis på seksuelle og voldelige uhyrligheder.

De første to-tre minutter af *Martha Marcy May Marlene* afløser det ene idylliske fotografi af livet på den afsides landejendom det andet. To mænd reparerer et hegn med en ged ved deres fødder og en frodig grøn skov i baggrunden. En gruppe kvinder sidder sammen og ammer, strikker og hygger. Og en lille dreng stavrer formålsløst rundt i sine bare tæer (fig. 6).

Alt ånder retro-hippie-lykke. Du og jeg, jeg er dig, vi er vor hinanden. Og igennem den kollektive kærlighed kan vi overvinde den kolde verden. De biedermeierske billeder er næsten lige så kvalmende polerede som i åbningen af David Lynch-klassikeren *Blue Velvet* (1986).

Pludselig – efter tre-fire minutter – får vi imidlertid det første tegn på, at der måske er noget galt. Der er noget galt med billedet. Kvinderne står, sidder og ligger op af hinanden som sild i en tønde i køkkenet, mens mændene i al tavshed sidder ved hovedbordet i stuen og får deres aftensmad (fig. 7-8). Efter lidt tid rejser de sig og forlader bordet, hvorefter kvinderne tager plads og ligeledes indtager deres måltid uden at sige et ord.

I den næste scene rejser Martha – som seeren på dette tidspunkt ikke ved, hvem er – sig fra sin plads i en sovesal og sniger ud. Hun lister på tæer, indtil hun når skovbrynet, hvor hun sætter i løb.

Der er ikke blevet ytret ét eneste ord. Men vi ved, at der er noget galt.



Fig. 4: 23-årige Elizabeth Olsen leverer en stærk gennem i sin første store filmrolle med en meget kropslig præstation, og hun er allerede blevet castet til bl.a. Spike Lees planlagte remake af Chan-wook Parks *Oldboy*.



Fig. 5: Marthas storesøster Lucy (Sarah Paulson) forsøger forgæves at trænge i gennem til sin lillesøster.



Fig. 6: Alt ånder på overfladen idyl i kollektivet.



Fig. 7-8: Kvinderne for sig, mændene for sig. De gammeldags kønsroller trives i bedste velgående.

You look more like a Marcy May

Martha Marcy May Marlene følger nærmest demonstrativt den visuelle fortællings kardinalregel: Show, don't tell.

Underfortælling er en svær disciplin, hvor grænsen mellem tænsksomhed og tomhed er hårfin. I *Martha Marcy May Marlene* trækker Durkin store veksler på sin unge hovedrolleindehaver samt sine egne evner udi antydningens kunst. Elizabeth Olsen, der i øvrigt er lillesøster til børnestjerne Mary-Kate og Ashley, leverer en sårbar, modig og overraskende moden præstation som den unge pige, hvis idealistiske drømme bliver både misbrugt og knust. Hun virker hypnotiseret af ikke blot sin egen, men hele verdens ulyksaligheder, da hun skiftevis tier og skriger sin søster og hendes mand ud over frustrationens kløft. Nogle seere vil sikkert undre sig over, hvorfor Martha ikke bare fortæller dem, hvad der er sket? Hvorfor bryder hun ikke grædende sammen og forklarer dem omstændighederne?

Svaret – antydes det igen og igen – er skam. Både den kropslige skam over at være blevet befamlet, voldtaget og skubbet ned i møddingen med hovedet forrest og den eksistentielle skam over at være mislykkedes i sin flugt fra søsterens småborgerlighed. Det kommer frem, at Martha og søsteren Lucy tidligere er raget uklar og i løbet af årene er gledet længere og længere fra hinanden. Ligesom Josef K. i Kafkas *Processen*, der nægter at give slip på sin skam – og i bogens sidste linje får karakteristikken "det var, som om skammen skulle overleve ham" – ligger skammen også som en tyk, våd dyne over Martha. Det er – som med Josef K. – ikke hendes skyld, men alligevel hænger skammen over hende. Hun er ude af stand til at undslippe tanken om, at hun lod det ske, desuagtet at hun ikke kunne forhindre det.

Nogle af disse forhold og forestillinger ekspliciteres, men resten tvinges vi til at tænke os frem til. Lige så indfølt som Olsens præstation foran kameraet er, lige så medfølelse er nemlig Durkins bag. Et rammende eksempel er kryds- og paralleklipningen.

Hver gang Martha glider ud af nutiden og tilbage til tiden i sekten, får vi en ny brik til puslespillet. Springene mellem nutid og fortid spejler Marthas rystede sind, og det giver overgangene et sjældent skær af naturlighed (fig. 9-10).

Den første gang Martha – efter sin flugt – mindes tiden i kollektivet, opridser Durkin ikke blot med få virkemidler Marthas mentale tilstand. Han antyder samtidig kollektivets sande natur.

Hun, Martha, sidder på græsset og snakker med en jævnaldrende pige, da kollektivets overhoved, Patrick, kommer forbi. Han snakker kort til den anden pige, inden han vender sig mod Martha, der møder ham med spændte øjne. De udveksler et par sætninger. Lige inden han rejser sig, filosoferer han kort over hendes navn. "Martha," siger han og trækker på smilebåndet: "You look like a Marcy May." Og med det rejser han sig og går.

På overfladen ånder alt stadig idyl. Der er blevet taget venligt imod Martha, der føler sig hjemme. Langsomt viser det sig imidlertid, at Patricks symbolske omdøbning af Martha samtidig har signaleret et skift i filmens tone. Det er det første eksempel på kollektivets største sandhed: At han er alt, og hun er intet.

Systematisk undergraves det poetiske til fordel for det brutale. Der pirkes i den menneskelige længsel efter at passe ind. Der kigges med døde, sørgmodige øjne på faren ved at tabe sig selv af syne. Alt imens Martha og hendes skæbne kryber ind under huden. Hun siger intet, men vi hører den alligevel klart og tydeligt. Hendes sagte hvisken om, hvordan verden kan gå under, når skammen sætter sig fast.



Fig. 9-10: Marthas ar sidder dybt i hendes sjæl, og filmens flydende skift mellem nutid og virker som en direkte spejling af hendes sindstilstand.

Fakta

Martha Marcy May Marlene (2011) får premiere d. 28. juni.

Instruktør: Sean Durkin.

Medvirkende: Elizabeth Olsen, Sarah Paulson, John Hawkes, Hugh Dancy, Christopher Abbott.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/Åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/Åben hele nummeret som PDF](#)

