

A History of Violence

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

Der var engang, hvor David Cronenbergs film bød på parasitter, kropslige transformationer, særprægede erotiske spændinger og kognitive kapaciteter ud over det sædvanlige. Hans foregående film, Spider, anslog, at han var ved at bevæge sig i en anden retning; A History of Violence bekræfter det.

Enkelte nærbilleder af molestrerede ansigter genkalder Cronenbergs velkendte – såvel dragende som afskyelige - visuelle attraktioner, men i almen henseende er der langt fra *A History of Violence* til Cronenbergs vanlige sci-fi og horror-universer. Der er faktisk et skær af Hitchcock såvel som god gedigen *film noir* over fortællingen: en upåfaldende familiefar (Tom - Viggo Mortensen) i small-town USA viser sig ikke at være den, som alle går rundt og tror, at han er. Da to voldsmænd i pengesnød beslutter sig for at berøve netop den *diner*, hvor Tom har slået sig ned, udvikler hændelsen sig på en sådan måde, at hans skjulte evner træder frem: ikke alene dræber han voldsmændene, han gør det på en bemærkelsesværdig effektiv måde. Lokalpressen hædrer ham som én af hverdagens helte, men medieeksponeringen har en uheldig virkning. Kort efter dukker en sortklædt gangstertype (Ed Harris) op på *diner*'en sammen med to håndlangere og hævder, at Tom ikke er den, som han giver sig ud for at være. Som i en anden *film noir* begynder fortidens synder at indhente Tom, og han får paradoksalt nok brug for at opgrave og antænde sit voldelige jeg for endnu engang at kunne begrave det.

En skygge af tvivl

Mick: She started to have these crazy dreams where instead of her boyfriend, I was some kind of demented killer. I woke up one night, she'd stuck a god damn fork in my shoulder [...]

Tom: So what happened? You broke up with her, right?

Mick: No, I married her.

A History of Violence, første scene på Stall's Diner

A History of Violence er Hitchcock'sk på den måde, at den bygger på et grundlæggende, dybtforankret skrækscenarium: hvad hvis én af vores nærmeste viste sig at være en helt anden, end den vi gik rundt og troede, at vedkommende var? I Hitchcocks univers er denne person typisk en mand, fx en ægtemand (*Suspicion*) eller en ynglingsonkel (*Shadow of a Doubt*), og Hitchcock knytter tilskuerens engagement og emotionelle tilhørsforhold til en kvinde, som gennemlever denne tvivl. I *A History of Violence* er det anderledes, her er sympatierne og engagementet anderledes fordelt. Engagementet knytter sig til de enkelte familiemedlemmer såvel som til familien som enhed. Det er bemærkelsesværdigt, at første scene efter den effektfulde titelsekvens (mere derom senere) udspiller sig på lille Sarahs seng, hvor hele familien samler sig for at 'reparere' oven på hendes mareridt om monstre. Ud over Sarah (Heidi Hayes) er det storebror Jack (Ashton Holmes), mor Edie (Maria Bello) og far Tom. Monstrene gemmer sig i skyggerne, siger Sarah. Hun får mere ret, end hun aner. Der er en skygge, som hviler over familien, og der er et monster, som truer med at splitte den ad: det er en voldelig fortid i Toms liv, som – viser det sig



A History of Violence (2005).



Familiebilleder.

– også er nedarvet i Jack. Jovist fornemmer man, at fokus retter sig mod Tom, men historien tager ikke blot sit udspring, men også sin afslutning i familiens kreds. I den både smukke og uhyggelige afslutningsscene overlader Cronenberg udsigelsen til familiemedlemmernes gestik, handlinger og blikke. Der bliver ikke sagt ét ord, og dog forstår de hinanden. Tidligere har Cronenberg været mere optaget af at gøre op med kernefamilien end at skildre den, men *A History of Violence* er i meget konkret betydning et *familiedrama*. "Hasn't this family suffered enough?", spørger Edie den lokale politimand. Toms problem bliver til familiens problem, og familiens enhed bliver argumentet, der forsvarer løgnene og volden.

Kun skizofren

Selvom filmen på flere punkter adskiller sig fra Cronenbergs øvrige film, så er der også træk, som går igen: fx filmens tematisering af krop og sind (her: to personligheder i samme krop). På et tidspunkt spørger Jack sin far, om han er "a kind of multipersonality schizoid", men det er trods alt en Light udgave af, hvordan Cronenberg tidligere har bragt denne dikotomi i spil.

Der er langt til "Doktor, jeg tror, at jeg er ved at blive en flue!" (The Fly) eller "Doktor, min frygt kropsliggøres i form af udvoksede fostre på min krop" (The Brood). Sådanne problemstillinger får personlighedsspaltning til at lyde helt trivielt. Ja, diagnosticeringen af Tom/Joey's tilstand kunne man jo ligefrem træffe af høre fra læberne af en god, gammel freudiansk psykolog! Måske ikke en fra virkeligheden, men eksempelvis én lig Dr. Fred Richmond (Simon Oakland), som vi husker fra slutningen af Hitchcocks *Psycho* (1960).

Alt i alt må man sige, at Cronenberg med *A History of Violence* begiver sig ud i mere klassiske og sobre genrer: en hybrid af familiedrama og psykologisk thriller. I enkelte passager forekommer det, som om Howard Shores musik ikke er tilpasset genren – dels fordi den er for futuristisk, dels fordi handlingen ikke altid berettiger dens dramatiske intensitet. Det er ikke nødvendigvis Shore, der skal have skylden for dette. Et par ekstra indstillinger kunne have givet en mere gradvis dramatisk optræning i handlingen, således at man ikke føler, at musikken pludselig kommer ramlende ind over billederne.

Trods disse indsigelser fungerer *A History of Violence* særdeles godt som en effektiv og spændingsfyldt film. Filmens standpunkter i forhold til dens egen bevidste tematisering af voldsproblematikken er en mere speget affære. Man kan, som Viggo Mortensen har udtalt, finde det prisværdigt, at filmen forholder sig kritisk til koblingen mellem berømmelse og vold. Men filmen er en kende mere ambitiøs end det, og kan sågar læses som en politisk allegori.

The American Nightmare

Tilstedeværelsen af 'History' i titlen antyder et episk stræk. Ved første øjekast synes filmen at afmontere denne grandeur: det er en stramt fortalt historie på godt 90 minutter, der i tempo og stedfæstelse ligner en lille *indie film*. Desuden knytter *historie* sig i første ombæring til én mands historie. Alligevel byder filmen an til symptomallæsning: efter Tom Stalls aktion i Stall's Diner lægger Cronenberg betegnelser som "local hero" og "American hero" i munden på medierne og lader gangsteren Fogarty udtale sig til Tom: "You're living the American Dream".

Er Millbrook mere end blot en flække eller er den – som eksempelvis Bedford Falls i *It's a Wonderful Life* (1946) - et billede på nationen? I så fald ulmer dunkle hemmeligheder under bækkens stille vande. Men hvis Toms fortid er et billede på nationens voldelige fortid, hans handlemåde et spejl af, hvad nationen foretager sig over for udefrakommende trusler mod den amerikanske drøm, og familiens adfærd i slutscenen et udtryk for, hvorledes man forholder sig til Toms' særlige form for 'problemløsning', så er *A History of Violence* – som politisk allegori - en problematisk fortælling. Faktisk fristes man nærmest til at kalde den en republikansk fortælling. Hvis side er Gud på? Bemærk fx ægteparrets matchende halskæder samt Toms sidste replik i filmen og døm selv.



David Cronenberg og Viggo Mortensen.

Mens *A History of Violence* er problematisk som politisk allegori, så er den æstetiske iscenesættelse af volden behændig lavet. Filmen er ikke sky for at vise voldens grumme og grimme side, men den mest mindeværdige scene er efter denne anmelders holdning åbningsscenen, som jeg afslutningsvist vil fremdrage.

Voldens ansigt

Vold er ikke nogen fremmed gæst i Cronenbergs univers, men volden har mange ansigter. I *A History of Violence* møder vi den første gang i åbningsscenen, som Cronenberg indleder med et *long take* af omtrent fire minutters varighed. Mens krediteringerne toner frem på skærmen, bevæger kameraet sig adstadigt fra én hoteldør til en anden, som ville Cronenberg hermed fremhæve voldens tilfældighed. To mænd - den ene omkring de 30, den anden i midten af fyrrerne - valser dovent ud af den sidste dør og frem mod en bil, som det bakkende kamera bringer ind i billedets forgrund. Der er en lang tradition for at bruge virtuose paradeindstillinger i filmens anslag, men virtuositet er ikke det, som Cronenberg har til hensigt med denne indstilling. For det publikum, som er vant til blockbusters, der er så eksplosive, at de ligner oppustede trailers, vil det dvælende, adstadige tempo i kameraets bevægelser såvel som i figureres ageren synes at retardere historiens progression. Og dog er der også noget opbyggeligt på spil. Orson Welles har engang over for Peter Bogdanovich udtalt, at man ikke kan indgyde en fornemmelse af klaustrofobi qua redigering: "That's one of the things that you cannot do no matter how you cut - claustrophobia does require the long take." (Rosenbaum, 309). Åbningsbilledets adstadige kamera- og figurbevægelse har ligeledes en processuel, kumulativ effekt, om end effekten ikke entydigt er af klaustrofobisk art. Suspense? Måske, men i så fald en afart, der adskiller sig fra Hitchcocks suspenseopbygning: hos Hitch får publikum jo netop fortalt, at der er en bombe under bordet, mens det er karaktererne, som ikke kender til bomben. I dette tilfælde er det imidlertid karaktererne, som ligger inde med mere viden end os.

Efter at de to mænd konverserer lidt frem og tilbage, forsvinder den ældste ind i receptionen, mens den yngre kører bilen ti meter frem. Ud af bilradioen vælter tonerne af *country* og ved første øjekast og gennemlytning kan man godt opfatte iscenesættelsens audiovisuelle rytme som hyggelig og afslappet. Men ligesom *country*-musikkens hestevenlige toner ofte rummer en grum fortælling, således er der også noget ved denne indstilling, som skurrer. Hvorfor er vi vidne til disse sløve handlinger, og hvorfor præsenteres de på denne måde? Filmens titel, Cronenbergs signatur og det pro-filmiske udkast til genreforhandling (plakater, trailers mv) farver den oplevelse, som langsomt akkumuleres inde i os. Der sker for lidt til at berettiggemø minutters spilletid - der stikker noget bag. Da manden kommer ud fra receptionen, er der tilsyneladende fred og ingen fare - lige bortset fra, at de ikke har nok drikkevand til turen. Den yngste af mændene sjosker ind for at hente noget, og der klippes (for første gang i filmen) til en Steadicam-optagelse, der følger ham hen mod receptionsskranken.

Mens vi som tilskuere er tilbøjelige til at overse fotografiske virkemidler såsom kamerabevægelser og brændvidder, så er vi dygtige til at aflæse den kommunikation, der udspringer fra de menneskelige skikkelser på lærredet. Det er for så vidt ikke overraskende, da vi i vores liv uden for biografens mørke er trænede i at aflæse mimik og gestik. Men selvom de to mænd i deres ageren og dialog ikke vækker sympati, så giver de ej heller tilstrækkelig information af sig til at forberede os på scenariet inde i receptionen.

Kameraets sindige bevægelser underbygger de to mænds dvaske adfærd i al almindelighed og den yngre mands bevægelser inde i receptionen i særdeleshed. Faktisk skænker kameraet kun det brutale voldsscenario bag skranken et flygtigt blik, før end det igen kobler sig til den yngre mands handlinger. Her, såvel som i andre scener i filmen, er det fortrinsvist Howard Shores musik, som understreger dramatikken. Den yngre mand bevæger sig derimod forbi dette voldsscenario, som skulle han passere sofabordet for at tænde sit fjernsyn. Der er ingen reaktion, og med ét vækker mændenes dovne adfærd afsky, fordi den nu ses i lyset af deres gerninger, og hele forløbet op til denne afsløring får nu retroaktivt tilskrevet betydning.



Ed Harris som Carl Fogarty.



Med Steadicam på optagelse.

Måden, som Cronenberg har valgt at iscenesætte denne indledningsscene på, skærper desuden tilskuerens opmærksomhed og skepsis angående karakterers umiddelbare fremtoning og adfærd. Scenen fortæller os, at vi skal være på vagt over for de små tegn i replikker og kropssprog, hvis vi skal have en chance for at gennemskue karakterernes sande natur. Og rollespil bliver et gennemgående tema i filmen. Det gælder naturligvis for Toms vedkommende, men også Jack og Edie opdager sider af sig selv, som de næppe anede, at de var i besiddelse af. Cronenberg bringer løgne, lidenskabelig sex og mord tilbage i kernefamiliens fold – right where they belong.

Faktaboks

This is Orson Welles / Orson Welles and Peter Bogdanovich, redigeret af Jonathan Rosenbaum (London: HarperCollins, 1993)



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

« [forrige side](#) | [næste side](#) »

16:9, november 2005, 3. årgang, nummer 14

8