

„Ég er heimsins besti kvikmyndaleikstjóri.
Ég er hins vegar ekki sannfærður um að
guð sé heimsins besti guð.“

Lars von Trier

Kvalahéruð hvíta tjaldsins

Um kvenhatur og guðdóminn í *Breaking the Waves*

Fordæming/förn

Þegar um Lars von Trier er skrifað líður jafnan ekki á löngu áður en að því er vikið að þar fari umdeildur kvikmyndagerðarmaður. Í riti Jacks Stevensons um Trier, einni af fyrstu fræðilegu bókunum um leikstjórann á ensku, er lesandi til að mynda fullvissaður strax á fyrstu blaðsíðu um að Trier sé „umdeildast leikstjóri Vesturlanda“.¹ Þótt vissulega komi fleira til er það ekki síst framsetning leikstjórans á kvenpersónum og hlutskipti þeirra í söguheimi myndanna sem valdið hefur úlfúð í hans garð og miklum skoðanaskiptum. Þannig hefur sérstök staða skapast í femínískum kvikmyndafræðum þegar að leikstjóranum kemur. Annars vegar eru myndirnar ómótstæðilegar í augum femínískra kvikmyndarýna, og þá vegna þess að flestar skarta þær konum í aðalhlutverkum og kvenpersónunum eru ásköpuð flókin örlög og margrætt innra líf. Hins vegar fer gjarnan illa fyrir þeim og þjáningar þeirra eru framsettar með beinskeyttum hætti, allt að því sadískum, að mati sumra. Af þessum sökum hefur því jafnvel verið haldið fram að myndirnar séu með öllu ósamrýmanlegar hinu „femíníska verkefni“.²

Umræðan hverfist einkum um fagurfræði og efnistöð í kvikmyndaverkum leikstjórans frá því um miðjan tíunda áratuginn fram til dagsins í dag. Í grein um „hin mörgu andlit“ Triers eftir Paul O’Callaghan er þrætueplið ágætlega fært í orð: „Kvensöguhetjur hafa verið í forgrunni í öllum frásagnarmyndum Triers í fullri lengd síðan hann gerði *Breaking the Waves* (að *Direktøren for det hele* undanskilinni) og án undantekninga eru þessar konur niðurlægðar og látnar

¹ Jack Stevenson, *Lars von Trier*, London: BFI Publishing, 2002, bls. 1. Beinar tilvitnanir eru þýddar af höfundu.

² Í grein sem nefnist „The Spectacle of Suffering“ ræðir Paula Quigley þann „djúpstæð[a] klofning“ sem orðið hefur innan raða femínískra kvikmyndafræðinga og ummælenda. Eins og til að setja valþröngina í forgrunn notast Lori J. Marso við yfirskriftina „Must We Burn Lars von Trier?“ í grein um leikstjórann en þar bendir hún á að fyrst Simone de Beauvoir hafi miskunnað sig yfir markgreifann af Sade hljóti að vera hægt að þyrma Trier, um stundarsakir í öllu falli. Það er einmitt stundum nóg að reka augun í titil fræðigreina til að sjá í hvað stefnir, eins og „Lars von Trier is the Antichrist Best Film Director in the World“ eftir S. Brent Plate er annað dæmi um. Paula Quigley, „The Spectacle of Suffering: The Woman’s Film and Lars von Trier“, *Studies in European Cinema* 2 & 3/2012, bls. 155–168, hér 155.

þjást“.³ Líkt og O’Callaghan þá rekur David Gritten fyrstu ummerkin um möguleg vandamál í sambandi Triers við konur til *Breaking the Waves*, „viðhorf hans til kvenna, eða réttara sagt til kvensögupersónanna sem hann skapar í myndum sínum, eru stórfurðuleg og jaðra við að vera óhugnanleg [...] hann virðist njóta þess að stefna þeim í hættu og beita þær ofbeldi.“⁴ Að ókræsileg örlög bíði gjarnan kvensögupersóna Triers verður Emmu Robinson tilefni til að grennslast fyrir um meint kvenhatur leikstjórans í greininni „Lars von Trier Misogynist?“ Robinson bendir á hvernig konur eru beittar ofbeldi með margvíslegum hætti í kvikmyndum Triers, saklausar sakaðar um ýmis óhæfuverk og „almennt sagðar vera í liði með Kölska“.⁵ Það liggur við að refsing kvenna sé í hugum margra eins konar rósettusteinn sem afkóði bæði höfundarverkið og sálarlíf Triers.

Lars von Trier var um langt skeið sannkölluð hámenningarstjarna; eftirsóttur af fjölmiðlum um víða veröld og holdtekja kvikmyndamenningar síns heimalands. Þá hefur um fáa samtímaleikstjóra verið meira skrifað á sviði kvikmyndafræðanna. Hins vegar kemur fyrir að viðhorfin sem birtast í fjölmiðlum virðist örlítið á skjön við þau almennu viðmið sem leitast er við að hafa í heiðri í menningarblaðamennsku, tónninn er þá blóðheitari, gildishlaðnari, herskárri og fjandsamlegri en lesendur eru vanir að sjá. Hvað þetta varðar er Trier frávik, frekar en dæmigerður fyrir kvikmyndaumræðu samtímans, sem gerir hann auðvitað að sérstaklega forvitnilegu viðfangsefni. Fyrirferð höfundarímyndarinnar hefur jafnframt þau áhrif að það er ekki aðeins höfundarverkið sem blasir við þegar hugað er að leikstjóranum heldur reynist einnig nauðsynlegt að glíma við merkingarvirkni Triers sem opinberrar persónu.

Fyrir liggur að aðferðir Triers við framsetningu á kvenpersónum í myndum sínum byrja að verða umtalsefni frá og með kvikmyndinni *Breaking the Waves* (1996), sem verður sérstakt viðfangsefni þessarar greinar. Þessar framsetningar aðferðir eru vandamálasvæði í höfundarverkinu en truflandi máttur þeirra hefur færst í aukana í samræmi við vaxandi þunga #metoo hreyfingarinnar og almenna vitundarvakningu um valdamisvægi kynjanna í kvikmyndagerð. Samhliða þessu hefur þolinmæði fyrir karlhöfundinum sem hagar sér illa, „listaskrímslinu“ svokallaða, minnkað hratt á umliðnum árum.⁶ Í þessu samhengi er einmitt forvitnilegt að um fáa erlenda leikstjóra hefur meira verið skrifað á Íslandi með fræðilegum hætti en Lars von Trier. Um hann hefur myndast hérlent fræðilegt samtal, má segja, sem þessi grein er innlegg í, og hverfist það samtal ekki síst um stöðu kvenna í verkum leikstjórans.

Mynd Triers frá 2009, *Antichrist*, sem jafnframt er fyrsta myndin í þunglyndisþríleiknum svokallaða, vakti sérstaklega hörð viðbrögð þegar hún var frumsýnd, jafnvel væri ekki fjarri sanni að telja hana umdeildustu og mest

³ Paul O’Callaghan, „The Many Faces of Lars von Trier“, *BFI.org* 17. maí 2013, sótt 16. október 2025 af <https://www.bfi.org.uk/features/many-faces-lars-von-trier>.

⁴ David Gritten, „Lars Von Trier: Antichrist? Or just Anti-Women?“, *The Telegraph* 16. júlí 2009, sótt 16. október 2025 af <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/5843594/Lars-Von-Trier-Antichrist-Or-just-anti-women.html>.

⁵ Emma Robinson, „Lars von Trier Misogynist?“, *Cinema Scandinavia* 9. nóvember 2014, bls. 9.

⁶ Sjá hér sérstaklega: Claire Dederer, „What Do We Do with the Art of Monstrous Men?“, *The Paris Review* 20. nóvember 2017, sótt 16. október 2025 af <https://www.theparisreview.org/blog/2017/11/20/art-monstrous-men/>.

ögrandi mynd Triers, og er þar þó af nægu að taka. Viðar Þorsteinsson og Sigrún Alba Sigurðardóttir hafa bæði glímt við þetta flókna kvikmyndaverk, hvort með sínum hættinum og áherslum en framsetning leikstjórans á konum er þó gerð að umtalsefni í báðum greinum. Viðar beinir sjónum að því hvernig notast megi við gagnrýni Theodors Adornos og Max Horkheimers á gildiskerfi upplýsingarinnar og þá rökvísi sem liggur framfarahugsjónum nútímans til grundvallar til að varpa ljósi á togstreituna milli Hans og Hennar í framvindu myndarinnar. Viðar bendir á að þótt „á yfirborðinu kunni myndin að virðast fjalla um illt eðli konunnar sem einhvers konar staðreynd og ali þannig á kvenfyrirlitningu er meginumfjöllunarefni myndarinnar [...] þvert á móti gagnrýni á kúgun karllægrar skynsemi á því sem talið hefur verið tengjast konum og meintu eðli þeirra í gegnum aldirnar.“⁷ Undir þetta tekur Sigrún Alba í grein sinni um úrvinnslu trámatískrar upplifunar í myndinni þegar hún segir einmitt að hún hafi verið búin að heyra ýmislegt misjafnt um myndina en þegar hún svo loksins horfði á hana hafi blasað við „að *Andkristur* er ekki einföld birtingarmynd kvenhaturs sem hefur það helst að markmiði að kvelja áhorfandann með viðbjóðslegum atriðum“.⁸ Arnfríður Guðmundsdóttir og Annette Lassen hafa jafnframt skrifað greinar þar sem *Breaking the Waves* er í brenni-depli, og um þessi skrif verður nánar fjallað hér að neðan. Nægir hér að segja að Arnfríður stígur fram með harðorða gagnrýni á leikstjóran og má því segja að íslenska túlkunarhefðin á Trier sé því um sumt klofin milli þeirra sem lesa kvenfjandsamlega afstöðu í verkin og hinna sem hafna slíkum leshætti eða eru gagnrýnir á hann. Þessi grein fellur tvímælalaust í síðarnefnda flokkinn.

Það hvernig Trier nálgast samfélagskerfi sem undirskipar konur körlum og notar sem sviðsetningu fyrir sögur sem innihalda bersýnileg ofbeldisatriði er óaðskiljanlegt frá flókinni tilvistarlegri undiröldu í myndum hans. Þar eru gamalgróin spursmál og heimspekileg álitamál samofin sögufléttunum á máta sem gjarnan endurnýjar og endurskilgreinir viðfangsefnin. Tilvísanir til almennt samþykktra grunnilda virðast til dæmis ekki alltaf hugsaðar til að ítreka höfundarafstöðu og gjarnan er grafið undan frásagnarlegum stöðugleika innan söguheimsins og siðferðilegum frumforsendum — endalokin á *Dogville* (2003) væru hér dæmi, sem og framvindan í *Antichrist*.⁹ Forvitnilegt er til dæmis í þessu samhengi hvernig Trier vinnur með tilgátur um heiminn sem kallast á við kristnar hugmyndir um fórnina, píslarvottinn og endurlausn í myndum á borð við *Breaking the Waves*, *Idioterne* (1998), *Dancer in the Dark* (2000) og *Dogville*.

Frá sjónarhorni píslarvættisins er tilvist mannsins réttlætt fyrir tilstilli gæsku og göfgun útvalinna einstaklinga sem fórna sér öðrum til framdráttar. Bess í *Breaking the Waves* er dæmi um að slík hugmyndafræði sé virkjuð. Hugmyndin

⁷ Viðar Þorsteinsson, „Á klafa sjálfsbjargar: Vísindi sem drotnun í *Antikristi* og *Dialektík upplýsingarinnar*“, *Vísindavefur: Ritgerðasafn til heiðurs Þorsteini Villsjálmssyni sjötugum*, 27. september 2010, ritstj. Eyja Margrét Brynjarsdóttir, Einar H. Guðmundsson, Gunnar Karlsson, Orri Vésteinsson og Sverrir Jakobsson, Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2010, bls. 251–268, hér 258.

⁸ Sigrún Alba Sigurðardóttir, „Afgerandi augnablik: Um tráma og úrvinnslu í kvikmyndinni *Andkristur* eftir Lars von Trier“, *Ritið* 1/2021, bls. 59–80, hér 62.

⁹ Í endalokunum á *Dogville* eru áhorfendur staðsettir andspænis afar flóknum og jafnvel frumstæðum spurningum um réttlæti og ekki er hlaupið að því að ákvarða siðferðilega afstöðu frásagnarinnar eða leikstjórans. Í *Antichrist* er díalektískum átökum stillt upp milli sögulegs veruleika kvenhaturs, valdamisvægis og ofsókna á hendur konum og þess viðhorfs að konur séu í raun illar.

um píslarvottinn sem mætir örlögum sínum með jafnaðargeði reynist Trier hins vegar ófullnægjandi þegar fram í sækir í höfundarverkinu, jafnvel er því hafnað, og efasemdir um manngildishugsjónir taka að gera vart við sig í verkum á borð við *Dogville* og *Antichrist*. Í stað réttlætis sem skilgreint er með hliðsjón af gæsku tekur andstaðan við illsku að skilgreina réttlætishugtakið. Eigindin sem segja má að tengist hugmyndinni um píslargöngu (sakleysi, trúfesta, blint traust, óbilandi sannfæring um að maðurinn verðskuldi endurlausn, mögulega af því að hann sé í eðli sínu góður) eru sett til hliðar og í staðinn blasir við dæmandi sjónmál og höfnun á hinu óræða og „veiklundaða“. Í þessum hugsunarhætti umbreytist píslarvotturinn í blóraböggul og skálkaskjól. Fólk ber ábyrgð á gjörðum sínum og enginn skyldi vænta þess að einhver annar axli ábyrgð á skapgerðarbrestum þess. Tilfærslunni sem hér hefur verið lýst má líkja við umbreytingu frá heimsmyndinni sem boðuð er í *Nýja testamentinu* yfir í þá sem greina má í því *Gamla* — og einmitt það hefur verið rætt í fræðaskrifum um Trier.¹⁰

Í ljósi þess hversu ríkur og áberandi ofangreindur strengur er í verkum Triers er ekki að undra að úrvinnsla hans á trúarlegum stefnum hafi reynst fræðimönnum hugleikin og vel er hugsanlegt að staðsetja megi Trier sem trúarlegan kvikmyndagerðarmann í anda Carls Th. Dreyers og Roberts Bressons. Verða slíkir kostir ræddir hér að neðan og þá ekki síst í samhengi við hugleiðingar um píslarvætti. Inn í þá umræðu mun fléttast greining á ásökunum um kvenhatur og -fyrirlitningu, og þannig einnig vandans sem vísað var til hér að ofan við að leiða kvikmyndir Triers og hið „femíníska verkefni“ saman. Verður því haldið fram að ekki ætti að vera erfiðleikum bundið að finna samleið þessara tveggja hluta, og það án þess að þvermóðskuleg og tímavillt skjaldborg sé slegin um feðraveldið. Það verður hins vegar ekki gert nema hugað sé að þematískum vandamálasvæðum sem tengjast í senn framsetningu á kvenpersónum og trúarlegri túlkunarhefð á verkum leikstjórans, sem og því hvernig skilgreina skuli trúarlega kvikmynd. Þessi umræða er hér samofin greiningu á *Breaking the Waves* en í sambandi við hana er áður nefnt píslarhugtak og hugmyndin um kristsgervinga sérlega mikilvægt greiningartæki. Þá birtast karlmenn að öllu jöfnu ekki með ýkja hetjulegum hætti í myndum Triers og verður vikið að þessum þætti undir lok greinarinnar.

Karlar sem hata konur

Í stað þess póstmóderníska leiks með kvikmyndamiðilinn sem einkenndi fyrstu þrjár myndir leikstjórans og fjarlægð þeirra frá raunveruleikanum er leitað á náðir greinamyndarinnar í *Breaking the Waves*, í þessu tilviki melódrömunnar, og frá formrænu sjónarhorni eru nálægð og hráleiki heimildarmyndformsins virkjuð.¹¹ Haldið er á myndavélinni og myndatakan er ágeng, stökkklippingar notaðar og vettvangstökurnar eru grámóskulegar og óstíliseráðar. Sjónrænt

¹⁰ Dany Nobus, „The Politics of Gift-Giving and the Provocation of Lars von Trier’s *Dogville*“, *Film-Philosophy* 3/2007, bls. 23–37; Hugh S. Pyper, „Rough Justice: Lars von Trier’s *Dogville* and *Manderlay* and the Book of Amos“, *Political Theology* 3/2010, bls. 321–334.

¹¹ Hugtakið *greinamynd* er þýðing á enska hugtakinu „genre film“ og sama á við um notkun hugtaksins annars staðar: *greinamyndabefð* er þannig „genre convention“ á ensku og *greinafræði* eru „genre theory“.

yfirbragðið passar þannig í raun ekki við þá greinamyndahefð sem frásögnin grundvallast á — melóðraman snýst um vandalega sviðsett atriði og fagaða framsetningu á uppskrúfaðri tilfinningaofgnótt þar sem ytri raunsæisáhrifum er fórnað í þeim tilgangi að birta ólguna innra með persónunum. Formgerð *Breaking the Waves* kallast hins vegar á við fagurfræði listabíósins og ítalska nýraunsæið, en er nú ætlað að rúma vasaklútamynd og tárahnykk. Um þetta var Trier meðvitaður og útskýrir áreksturinn með eftirfarandi hætti:

Mér fannst mikilvægt að ljá myndinni eins raunsæislegt yfirbragð og mögulegt var. Meiri heimildarmyndastíl. Ef ég hefði gert *Breaking the Waves* með hefðbundnum aðferðum held ég að hún hefði verið óbærileg [...] Hún hefði verið alltof veikluleg. Það hefði verið óþolandi. Það sem við gerðum var að taka kvikmyndastíl og leggja hann eins og filter yfir söguna. Þetta er eins og að afrugla sjónvarpsútsendingu eftir að maður hefur borgað fyrir áhorfið. Í þessu tilviki kóðuðum við myndina og áhorfendur verða að afrugla hana.¹²

Ekki væri þó rétt að kenna blöndunartækni *Breaking the Waves* aðeins við melóðrömunu og listamyndina heldur er jafnframt um trúarmynd (e. *religious film*) að ræða, nokkuð sem vegur þungt við túlkun hennar, eins og sjá má hér að neðan. Ýmsar leiðir eru til að skilja hugmyndina um trúarmynd og raunar er málum iðulega þannig farið í greinafræðum að gráu svæðin eru mikilvægust.¹³ Melanie J. Wright hefur þó gagnrýnt það hvernig trúarbragðafræði og kvikmyndir og kvikmyndafræði hafa samtvinnast og bendir í því samhengi á að oft séu ástæðurnar fyrir innlimun kvikmynda í trúarbragðafræðilega umræðu stofnanalegar eða markaðslegar frekar en fræðilegar. Sérstaklega er Wright gagnrýnin á efnisval guðfræðinga og trúarbragðafræðinga og segir að svo virðist sem hægt sé að fella hvaða mynd sem er undir hatt trúarbragðafræði: „a) kvikmyndir eru um lífið og merkingu þess, b) trúarbrögð fjalla líka um lífið og merkingu þess, og af því leiðir að c) allar kvikmyndir eru trúarlegar.“¹⁴

Wright kynnir því næst flokkunarfræði til sögunnar sem nota má sem viðmið um hvaða kvikmyndir séu eiginlegar trúarmyndir og eigi þannig erindi við trúarbragðatengdar greiningaraðferðir: 1) Myndin vísar til trúarlegra þema, stefja eða tákna í titlinum, 2) söguþráðurinn virkjar og nýtir trúarbrögð, 3) söguviðið tengist trúfélögum eða -hreyfingum, 4) trúarbrögðum er beitt til að skýra eða afmarka persónur, 5) myndin fæst með beinum eða óbeinum hætti við persónur sem tengjast trúarbrögðum (Búdda eða englar sem dæmi), trúar-texta eða staðfræði (himnaríki eða helvíti), 6) notast er við trúarlegar hugmyndir til að kanna reynslu eða umbreytingu eða trútöku persóna, 7) fjallað er um trúarleg þemu og hugðarefni, þar á meðal siðferðileg efni.

Spyrja má hvort sjöundi flokkurinn opni ekki mögulega fyrir einmitt þá víðtæku túlkun á trúarlegum eiginleikum sem Wright annars mótmælir, en hún tekur fram að nóg sé að kvikmynd falli undir einn flokkinn til að um trúarmynd sé að ræða. *Breaking the Waves* fellur hins vegar að öllum sjö viðmiðunum. Þetta skiptir máli vegna þess að sennileikakerfin (e. *regimes of verisimilitude*)

¹² *Trier on von Trier*, ritstj. Stig Björkman, þýð. Neil Smith, London: Faber and Faber, 1999, bls. 166.

¹³ Guðni Elísson, „Í frumskógi greinanna: Kostir og vandamál greinafræðinnar“, *Kvikmyndagreinar*, ritstj. Guðni Elísson, Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2006, bls. 9–45.

¹⁴ Melanie J. Wright, *Religion and Film: An Introduction*, London og New York: I.B. Tauris, 2007, bls. 17.

sem kvikmyndir styðjast við í sköpun á söguheiminum taka mið af greinafræðilegum forsendum.¹⁵

Eins og komið hefur fram er *Breaking the Waves* jafnframt myndin sem hefur hið langa skeið Triers sem kenna má við kvenfórnarlömb og ofbeldi gegn konum, og það er því einnig í kjölfar hennar sem ásakanir um kvenfjandsemi leikstjórans byrja að óma. Um myndina skrifaði Suzy Gordon fyrir röskum tuttugu árum:

Engin leið virðist vera fyrir femínista til að taka *Breaking the Waves* í sátt. Undir lokin er sjálfsfórni konu í nafni ástarinnar — og uppgjöf andspænis kynferðisofbeldi og svo dauða — fagnað og réttmæti hennar staðfest. En svo er líka sem umfjöllun myndarinnar um „góðmennsku“ víki fyrir eyðileggingu sem krefst ekki aðeins dauða konunnar heldur staðfestir líka styrk hennar.¹⁶

Það sem byrjar eins og afdráttarlaus yfirlýsing umbreytist í tvíbent viðhorf í síðari málsgreininni og endurspeglar þannig viðtökusögu myndarinnar ágætlega. Mikið lof mætti myndinni í upphafi en svo tóku gagnrýnisraddir að heyrast, og myndin var fordæmd af mörgum.¹⁷ En jafnvel í skrifum þeirra sem gagnrýnir voru á myndinni, til að mynda frá kynjafræðilegu sjónarhorni, mátti gjarnan greina togstreitu og það er eins og margir viti hreint ekki í hvorn fótinn þeir eigi að stíga þegar kemur að túlkun og afstöðu, mislíkar sumt en eiga erfitt með að mótmæla tilfinningalegum slagkrafti frásagnarinnar.¹⁸ Það er eitthvað við söguna af Bess, þessari sérstöku ungu konu sem myndin fjallar um, sem opnar fyrir margar ólíkar túlkunarleiðir.

Bess tilheyrir litlu og afskekktu bókstafstrúarsamfélagi á norðvesturströnd Skotlands og myndin hefst á brúðkaupsdegi hennar. Hún er að giftast aðkomumanninum Jan, verkamanni á olíuborpalli, og það gerir hún klárlega í óþökk málsmetandi fólks í héraðinu. Að hluta til orsakast neikvæðnin af efasemdum um andlegt atgervi Bess, en fram kemur að í fortíðinni hafði henni reynst nauðsynlegt að leggjast inn á geðspítala. Það er eins og hennar nánustu hafi efasemdir um að hún kunni fótum sínum forráð. Aðallega er þó um fjandskap í garð brúðgumans að ræða, hann er allt í senn aðkomumaður, trúleysingi og erindreki nútímalegra nautna í samfélagi sem hafnar öllu slíku sem syndsamlegu þrjáli.

Sögusviðið er öndverður áttundi áratugurinn og kalvínska trúarsamfélagið sem Bess hefur alist upp í birtist bæði sem fordómafullt og meinfýsið; konum er meinað um að taka til máls í kirkjunni og valdhafarnir eru karlöldungar sem skera úr um það sín á milli hvort lífshlaup safnaðarsystkina þeirra hafi verið með þeim ágætum að þau verðskuldi himnavist, annars eru þau dæmd til heljar.

¹⁵ Steve Neale, „Vandamál greinahugtaksins“, þýð. Guðni Elísson, *Kvikmyndagreinar*, ritstj. Guðni Elísson, Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2006, bls. 125–160, hér 128–130.

¹⁶ Suzy Gordon, „*Breaking the Waves* and the Negativity of Melanie Klein: Rethinking ‚the female spectator‘“, *Screen* 3/2004, bls. 206–224, hér 206.

¹⁷ Björkman og Trier ræða þetta einmitt í *Trier on von Trier*, bls. 178.

¹⁸ Ekkert lát hefur heldur orðið á þessari umræðu eins og sýning í Nicolaj Kunstahl safninu í Kaupmannahöfn vorið 2025 er dæmi um. Sýningin nefnist „*Breaking Darkness*“ og hafði Helene Nyborg Bay umsjón með sýningarstjórn en á sýningunni er skyggst inn í höfundarverk Triers með ýmsum hætti og sjónum sérstaklega beint að „kvennaspurningunni“. Teiknimyndasöguhöfundurinn Sofie Riise Nors vann meðal annars verk fyrir sýninguna sem fjallar með beinum hætti um meint kvenhatur í verkum Triers. Sjá hér: <https://nikolajkunsthal.kk.dk/en/exhibitions/breaking-darkness?language=en> og hér: <https://nikolajkunsthal.kk.dk/en/news/the-guardians-visit-and-updated-event-calendar>.

Þegar Bess er spurð hvort nokkuð sem einhvers er virði hafi fylgt borþalla- aðkomumönnunum svarar hún um hæl „tónlistin þeirra“, en rokkið sem hún vísar til ómar bæði úr ferðaútfarpi Jans og yfir millikaflaatriðum þar sem skyggst er inn í hugarheim aðalpersónunnar.

Rokktónlistin skírskotar líka til annarrar gleðilegrar innflutningsvöru Jans, en það er kynlíf. Bess er spennt að upplifa líkamlega ást og dregur Jan með sér inn á klósett strax í sjálfri brúðkaupsveislunni og fær hann þar til að afmeyja sig. Í kjölfarið snýst hjónasælan ekki síst um uppgötvun Bess á líkamlegum unaði og einlægum áhuga hennar á líkama eiginmanns síns, þar á meðal typpi hans sem frásögnin sýnir Bess snerta forvitin og áhugasöm. Bersýnileiki (e. *explicitness*) atriðisins skiptir máli vegna þess að typpi voru almennt ekki sýnd í meginstraumsvikmyndum á tuttugustu öldinni og þarna snýr kvikmyndin við karllæga sjónmálinu sem almennt hefur verið ráðandi, en líka vegna þess að kynlíf Bess og Jans er öxullinn sem frásögnin hverfist um og þar vegur áhugi, ánægja og ákafi Bess á þessu sviði þungt.

Kynlífsunaður kvenna passar illa inn í samfélagsmynd strandþorpsins, í raun virðist fátt fjarlægara trúarsamfélaginu sem þar bælir og kúgar konur og þaggar niður í þeim. Kirkjuklukkurnar hafa meira að segja verið teknar niður vegna þess að hljómur þeirra þótti of munúðarfullur. Þungi þessa kerfis er slíkur að það virðist hafa hreiðrað um sig í dulvitund Bess með svo afgerandi — og mögulega skaðlegum — hætti að það birtist í einkennilegu hegðunarmynstri, einkasamtali hennar við guð. Mikilvægt persónueinkenni Bess og birtingarmynd trúarlífs hennar er að hún ávarpar guð og lokar svo augunum, dýpkar röddina og svarar sjálfri sér sem almættið þegar enginn sér til, til dæmis þegar hún sinnir sjálfboðastarfi sínu við þrif á kirkjunni. Þessi samtöl eru ein helsta túlkunarráðgáta myndarinnar. Í ljósi þess að svörin sem Bess fær virðast í fyrstu mjög í takt við ofstækið í trúarlegum leiðtogum þorpsins er einmitt nærtækast að lesa þessi samtöl sem birtingarmynd þeirrar bjöguðu sjálfs- og heimsmyndar sem Bess hefur verið innrætt frá blautu barnsbeini, að hún eigi þarna samtal við sjálfa sig og viti í einhverjum skilningi að svo sé og svari fyrir hönd guðs í samræmi við kennisetningu öldunganna. Ekki er þó hægt að útiloka að hún trúi því einlæglega að um samtal við drottin sé að ræða, og þá væri um býsna alvarlega geðveilu að ræða, og fær þessi túlkunarleið aukið vægi eftir sem líður á myndina. Þriðji túlkunarmöguleikinn, sem opnast fyrir í síðari hluta myndarinnar og fær aukinn stuðning undir blálökin með kirkjubjöllunum á himnum, er að þessi samtöl eigi sér í raun og veru stað, að þarna mæli guð í gegnum Bess og við hana.

En það er einmitt í samtali við guð sem Bess óskar þess að Jan snúi aftur af borþallinum, hún þolir illa við í fjarveru hans. Þegar þarna er komið sögu eru hveitibrauðsdagarnir að baki og veruleikinn hefur kallað Jan aftur til vinnu sinnar. Áhorfendur fylgjast með Jan við störf á olíuborþallinum í kjölfarið og kann að gruna, í samræmi við kröfur melóðrömunnar, að eitthvað kunni að fara úrskeiðis, sem það og gerir. Alvarlegt vinnuslys á sér stað og flogið er með Jan í þyrllu í land, og þannig fær Bess jafnframt ósk sína uppfyllta með grimmi-

legum hætti. Jan lamast fyrir neðan háls og Bess fær það staðfest í samtali við guð að verið sé að refsa henni fyrir sjálfselsku hennar.¹⁹

Hún er reiðubúin að hjúkra ósjálfbjarga eiginmanni sínum, ást hennar hefur ekki beðið neina hnekki, en Jan er í áfalli, finnst líf sitt vera á enda og reynir sjálfsvíg. Honum er jafnframt ástarlíf þeirra hjóna hugleikið og sú káta áfergja sem einkenndi viðkynningu Bess af kynlífi. Jan er meðvitaður um að íhaldssemi strandarsamfélagsins leyfir ekki skilnað og finnst af þeim sökum að hann hafi svift hana þessari ánægju skömmu eftir að hafa kynnt hana fyrir henni, og það er honum óbærileg tilhugsun. Trámatíseraður, lyfjaður og þunglyndur, en þó vel meinandi, ráðleggur hann Bess að taka sér elskhuga, ekki binda trúss sitt alfarið við þá mennsku skel sem hann sé orðinn. Hann bætir svo við að í kjölfarið eigi hún að segja sér frá upplifuninni. Þótt að algengt sé að túlka síðastnefnda atriðið sem pervertshátt af hálfu Jans er ekki síður sennileg túlkun að tillögunni sé ætlað að forða Bess frá því að henni finnist hún vera að fara á bak við hann.²⁰

Uppástungunni tekur Bess illa, svo að vægt sé til orða tekið. Það er ekki fyrr en vinkona Bess og fyrrum mágkona hennar, Dodo, orðar áhrifamátt Jans yfir eiginkonu sinni við hann að honum dettur önnur leið í hug, hann sannfærir Bess um að kynlífsævintýri með öðrum mönnum komi til með að hjálpa honum heilsufarslega, hann þurfi á þessu að halda frá henni, að hún væri í raun að gera þetta fyrir hann. Í nafni ástar sinnar á Jan lætur Bess tilleiðast en frá upphafi er ljóst að ætlunarverk Jans er meingallað og fer það strax forgörðum; nautn Bess og unaður er fjarri í þeim kynlífsathöfnum sem hún tekur að stunda í kjölfarið. Í staðinn er kynlífið fórn sem hún færir manni sínum, hún fórnar sínum líkama fyrir hans líkama og sannfærir um að þeim mun öfgafyllra eða harðara sem kynlífið sé, þeim mun meiri sé lækningarmáttur iðjunnar fyrir Jan.

Fyrst runkar Bess undrandi strætófarþega í öftustu röð, í kjölfarið fylgir samræði með ókunnugum karli undir berum himni og að lokum kynnist hún togarasjómönnum sem svo slæmt orð fer af að vændiskonur þora ekki lengur um borð til þeirra. Sjálf lendir Bess í slíkum hremmingum hjá þessum ruddum að hún flýr frekar en að verða við óskum þeirra og er heppin að sleppa heil á húfi. Þannig miðlar frásögnin líka mikilvægum skilaboðum til áhorfenda; þegar Bess færir sína endanlegu fórn, sem hún gerir þegar hún heldur að líf Jans velti á gjörðum sínum, snýr hún aftur um borð í togarann. Í það sinn er óþarfi að fylgja henni, áhorfendum er hlíft við því sem gerist. Í fyrri ferðinni var þeim upplýsingum sem nauðsynlegar eru miðlað. Klippt er á frásögnina frá ferð hennar út í togarann að eftirköstunum þegar hún er flutt nær dauða en lífi á sjúkrahús, þar sem hún andast af áverkum sínum. Í andarslitrunum óskar hún eftir að fá að sjá Jan og þegar hún spyrst fyrir um líðan hans er henni sagt að hún sé óbreytt. „Kannski hafði ég rangt fyrir mér um þetta allt“, er það síðasta sem hún segir.

¹⁹ Þess má geta að lömun, auk blindu og óútskýrðra en banvænna innanmeina, eru algengustu heilsuáföll með ódrömunnar sem kvikmyndagreinar.

²⁰ Dæmi um slíka túlkun má sjá í: Alyda Faber, „Redeeming Sexual Violence? A Feminist Reading of *Breaking the Waves*“, *Literature and Theology* 1/2003, bls. 59–75, hér 72–74; Jonathan McCalmont, „Review: *Breaking the Waves*“, *Ruthless Culture* 10. nóvember 2014, sótt 16. október 2025 af <https://ruthlessculture.com/2014/11/10/review-breaking-the-waves-1996/>.

Myndinni er þó ekki lokið, stokkið er áfram í tíma, og áhorfendur sjá þar að Jan er ekki aðeins á lífi heldur er hann allur miklu betri, lömunin hefur gengið til baka og hann kemst nú ferða sinna á hækjum. Þá heyrum við Richardson lækni, sem áður hafði sjúkdómsvætt hegðun Bess og skilgreint hana sem haldna brókarsótt og geðveika, hafna sínum fyrri skilningi á henni og nú lýsa henni sem „góðri“. Forviða lækna rétturinn sem þarna hlýðir á Richardson spyr á móti: „Eigum við þá formlega að hafa eftir þér að samkvæmt þinni læknisfræðilegu þekkingu þá hafi hin látna þjáðst af góðmennsku? Að það hafi kannski verið sálarkvillinn sem leiddi til dauða hennar?“

Þar sem búið var að úthýsa Bess úr samfélagi rétttrúaðra fyrir skækjulífnað sinn stendur til að grafa hana án formlegrar útfarar og með sömu svívirðingartölu og fylgdi jafnan öðrum syndumspilltum bæjarbúum ofan í jörðina, nokkuð sem Jan getur ekki sætt sig við. Hann smalar saman vinum sínum af olúbörpallinum, stelur líki hennar og skiptir á því og sandpokum, og veitir henni hinstu hvílu í sjó af borpallinum. Nokkru síðar er hann sóttur í káetu sína til að berja kraftaverk augum, á himnum yfir pallinum og hvílustað Bess svífa risavaxnar bjöllur sem klingja henni til heiðurs, og kirkjuvaldinu í landi til smánunar. Bess var guði þóknanleg eftir allt saman, píslarganga hennar var heilög og það er henni að þakka að Jan hefur náð heilsu sinni. Að hún hafi átt í raunsönnu samtali við guð er skyndilega sennilegasta túlkunin á atriðum sem framan af voru vitnisburður um bága andlega heilsu hennar.

Í ljósi grundvallarþátta sögufléttunnar þarf engan að undra ofangreind túlkun Suzy Gordon á myndinni. Það að himnaklukkurnar fagni sjálfsförn konu fyrir karl og staðfesti ennfremur að það að gefa sig á vald banvænu kynferðisofbeldi hafi verið réttmæt ákvörðun, og guði þóknanleg, er niðurstaða sem er vandkvæðum bundin. Hvernig ættu femínistar að geta tekið þessa mynd í sátt? Og er þessi boðskapur myndarinnar í samræmi við fagnaðarerindið? Arnfríður Guðmundsdóttir hefur lýst efasemdum um að svo sé, auk þess að færa rök fyrir því að kynjapólitíkin í myndinni sé afturhaldssöm.

Arnfríður ræðir mynd Triers í samhengi við birtingarmyndir Krists á hvíta tjaldinu og þá bæði í myndum sem gera lífshlaupi Krists sérstaklega skil og í verkum þar sem hann birtist í yfirfærðri mynd sem „kristsgervingur“. Það er í seinni flokkinn sem mynd Triers er jafnan sett, og greining Arnfríðar tekur mið af femínískri guðfræði og gagnrýni sem þaðan hefur komið á „einokun karla á mótun kristinnar hefðar og framsetningu kristins boðskapar“.²¹ Í fyrri hluta greinarinnar ræðir Arnfríður sumar helstu „biblíumyndir“ kvikmyndasögunnar sem nutu vinsælda fram eftir tuttugustu öldinni, en svo tók að halla undan fæti fyrir þessari tegund kvikmynda.²² Merkingarvirkni frelsarans fluttist því yfir á

²¹ Arnfríður Guðmundsdóttir, „Kristur á hvíta tjaldinu: Um túlkun á persónu og boðskap Jesú Krists í kvikmyndum“, *Guð á hvíta tjaldinu: Trúar- og biblíustef í kvikmyndum*, ritstj. Bjarni Randver Sigurðsson, Gunnlaugur A. Jónsson og Þorkell Ágúst Óttarsson, Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2001, bls. 33–69, hér 33.

²² Sjá í þessu samhengi: Björn Ægir Norðfjörð, „Að kvikmynda guddóminn: Cecil B. DeMille, epíska stórmyndin og konungur konunganna“, *Ritid* 2/2012, bls. 135–145; Guðni Elísson, „Hafinn og strengdur á harðan kross var herrans búkurinn hreini: Þína og lausn í tilefni af Píslarsögu Krists eftir Mel Gibson“, *Engill tímans: Til minningar um Matthías Viðar Samundsson*, ritstj. Eiríkur Guðmundsson og Þröstur Helgason, Reykjavík: JPV útgáfa, 2004, bls. 28–50; Graham Holderness, *Re-Writing Jesus: Christ in 20th Century Fiction and Film*, London: Bloomsbury Academic, 2013; Richard G. Walsh, *Reading the Gospels in the Dark: Portrayals of Jesus in Film*, Harrisburg: Trinity Press International, 2003.

kristsgervinginn, en þar var á ferðinni óbeinni og óræðari táknmynd fyrir kristindóminn. Í stað þess að endurskapa æviferil sem vatt fram fyrir 2000 árum, eða birta með öðrum orðum „bókstaflega“ mynd af Jesú er unnið með „messíönsk einkenni“ við sköpun kristsgervingsins, en til slíkra „einkenna“ má telja hegðun sem á sér hliðstæðu í lífi og boðskap Gyðingsins krossfesta, sérstakir eða yfirnáttúrulegir kostir sem tengdir eru við hann, píslardauði og svo mætti áfram telja:²³

Flestir eru sammála um að persóna kristsgervingsins þurfi að vera nógu sterk til þess að geta staðið ein og sér, án þess að skírskotunin til Krists komi upp á yfirborðið. Undir yfirborðinu búi hins vegar dýpri merking, það er tilvísun til persónu Jesú Krists. Hér sé því um að ræða tvö merkingarsvið, annars vegar bókstaflega merkingu og hins vegar „analógíska“ eða „figuratífa“ merkingu, þar sem hið síðarnefnda hefur tilvísun í fagnaðarerindið um Krist.²⁴

Kristsgervingnum sem fyrirbæri virðist óhjákvæmilega fylgja allmikið viðtökufræðilegt svigrúm, en aðalatriðið felst í táknrænni virkni sem skírskotar með ákveðnum en óbeinum hætti til kristilegrar menningarhefðar og hugmynda um Jesú: „Sumir hafa gengið svo langt að segja að það sé nóg að um sé að ræða einhverja tilvísun í vitnisburð guðspjallanna um Krist, burtséð frá tilgangi höfundar myndarinnar og þeim boðskap sem myndin flytur.“²⁵ Þessu er Arnfríður ósammála (líkt og Melanie J. Wright) og mótmælir frjálsri aðferð í túlkun kristsgervinga — „það hlýtur að skipta máli hver boðskapur myndarinnar er“ — en varar jafnframt við því að þrengja skilgreininguna um of, ekki sé hægt að ætlast til þess að kristsgervingurinn líkist fyrirmyndinni í öllum meginatriðum.²⁶

Við fyrstu sýn mætti ætla að efnistöð Triers í *Breaking the Waves* væru í meginatriðum samstíga þeirri hefð gagnrýnna femínískra guðfræðiskrifa sem Arnfríður vísar til. Þrástefið í karllægri túlkenda kirkjunnar birtist ekki síst í því að vígið sem ekki mátti hrófla við var kyn frelsarans, enda þótt gera mætti hann ljóshærðan og skandinavískan í útliti. Ef hins vegar „karlmennska Guðs (og Krists) [er] lykilatriði í kristnum boðskap jafngildir það því að guðgera karlmenskuna almennt“, bendir Arnfríður á.²⁷ Trier kvengerir sinn kristsgerving og fylgir þar í fótspor landa síns og eins helsta umbyltingarmanns kvikmyndagerðar á fyrri hluta tuttugustu aldar, Carl Th. Dreyer og myndar hans um Jóhönnu af Örku, *La Passion de Jeanne d'Arc* frá 1928. Fleira má hér nefna til að renna stöðum undir kristsgervingu Bess og Arnfríður bendir á upprisuna í lok myndarinnar sem gefin er í skyn með tómri gröf og klukkunum, og telur þessa hluti vega þyngst. Til viðbótar nefnir Arnfríður að birtingarmynd á hefðbundn-

²³ Arnfríður Guðmundsdóttir, „Kristur á hvíta tjaldinu“, bls. 52.

²⁴ Sama stað.

²⁵ Sama stað.

²⁶ Arnfríður dregur saman afstöðu sína til túlkunararrammans sem fyrir hendi er og merkingarvirkni kristsgervingsins með eftirfarandi hætti: „Í fyrsta lagi þarf kristsgervingur ekki að líkjast Kristi í öllum meginatriðum til þess að geta með réttu kallast því nafni, þó að ekki sé nóg að um sé að ræða aðeins lauslega skírskotun. Í öðru lagi þarf kristsgervingur að hafa trúverðuga skírskotun til persónu Krists eða boðskapar hans. Með öðrum orðum þarf sú tilvísun sem á sér stað að vera í samræmi við líf og starf Krists og ekki á skjön við frelsunar- og kærleiksboðskap hans.“ Sama rit, bls. 53.

²⁷ Sama rit, bls. 54.

um guðfræðilegum túlkunum á hugmyndinni um *agape*, óeigingjarna ást, sé að finna í myndinni.

Hún kemst hins vegar að lokum að annarri niðurstöðu. Að hennar mati endurspeglar fórnardauði Bess gamaldags áherslu á kærleiksríka fórnfýsi kvenna og eðlislæga undirgefni þeirra. Hinn refsandi guð, sem bæði mælir í gegnum Bess í kirkjunni, þegar hún „fellur“ í leiðslu, og kirkjuöldungana í bænum er dæmi um það sem kalla mætti innlimun feðraveldisins á kærleiksboðskap Jesú og sams konar dulbúna kúgun greinir Arnfríður í Jan og umleitunum hans um að Bess sinni hjálpræðisskyldu sinni við eiginmanninn í gegnum kynlíf með ókunnugum en þetta kennir hún við „ógnarvald“ hans yfir henni.²⁸

Að mati Arnfríðar er Bess sýnd sem barnaleg og ófær um að bera skynbragð á umhverfi sitt, „aftur og aftur kemur fram að bæði hún og aðrir líta á hana sem ‚stupid‘ og á mörkum þess að vera fær um að sjá um sig sjálf“, og væri hún meðvituð um það sem hún er raunverulega að gera, gæti hún ekki gert það; af þeim sökum blekkir hún sjálfa sig og „telur sér trú um að hún sé að eiga mök við eiginmann sinn en ekki ókunnuga karlmenn úti í bæ.“²⁹

Alyda Faber er á sama máli og Arnfríður og leggur, eins og hún, áherslu á kynjað valdamisvægi frásagnarformgerðarinnar og hvernig atgervi kvenna og vitsmunir eru sveigð í átt að auðsveipni og þjónustu.³⁰ Mótbárur sem hverfast um góðsemi, heilagleika eða kristsgervingu Bess og hvernig sjá má hana sem holdtekju kristins trúarboðskaps duga jafnframt skammt vegna þess að Arnfríður og Faber hafa þegar bent á að „boðskapurinn“ sem um er rætt sé fjarri því hið sanna trúboð Krists heldur kvenhatandi hugmyndafræði sem hefur bjagað fagnaðarerindið í gegnum karlraði aldanna:

Breaking the Waves er dæmi um það sem femínískir guðfræðingar hafa kallað misnotkun krossins, þegar kross Krists hefur verið notaður til að réttlæta þjáningu hinna valdalausar, sem í svo mörgum tilfellum eru konur. Myndin er með öðrum orðum dæmi um afbökun á kærleikshugtakinu og rangtúlkun á krossi Krists. Þetta er mynd um misnotkun og valdbeitingu. Bess er leiksoppur þeirra sem fara með völdin, þeirra sem taka sér vald yfir henni. Hún er valdalaus kona í samfélagi sem byggir á gildismati karlaveldisins þar sem frelsun karlsins kostar hina fullkomnu fórn konunnar.³¹

Hér er um forvitnilegan lestur á myndinni að ræða en í því sem á eftir fer verður engu að síður öndverðri túlkun stefnt gegn honum. Þá hefur Annette Lassen líka gert *Breaking the Waves* að umfjöllunarefni á ekki óáþekktum forsendum og Arnfríður í grein sem nefnist „Kynlífspísir Bess í *Breaking the Waves*“. Þar útskýrir Annette hvernig mörgum áhorfendum hafi einmitt misboðið niðurlæging og dauði Bess og fundist Trier gerast sekur um „lágkúrulegan sensasjónalisma“ og sadisma en tekur jafnframt fram að hún telji slíka fordæmingu byggða á misskilningi.³² Hún ræðir mynd Triers í samhengi við helgisögurnar en bendir á að Trier bæti við „atriði sem ekki á uppruna sinn í helgisögum, en það er hin jarðneska ást, og einmitt af henni sprettur tragedían

²⁸ Sama rit, bls. 58.

²⁹ Sama rit, bls. 60.

³⁰ Alyda Faber, „Redeeming Sexual Violence? A Feminist Reading of *Breaking the Waves*“, *Literature and Theology* 1/2003, bls. 59–75.

³¹ Arnfríður Guðmundsdóttir, „Kristur á hvíta tjaldinu“, bls. 61.

³² Annette Lassen, „Kynlífspísir Bess í *Breaking the Waves*: Ævintýri á hvíta tjaldinu í anda H.C. Andersen“, *Ritið* 1/2009, bls. 147–160, hér 147–148.

í þessum sögum — tragedía sem segja má að spretti af samruna tveggja sagna-flokka, ævintýrisins og píslarsögunnar“.³³ Þetta er skörp greining, undir það má taka að jarðneska ástin sé lykilþáttur í merkingarfræði myndarinnar og sömu-leiðis verður því haldið fram hér að neðan að *Breaking the Waves* sé best að skilja sem greinablending þótt sjónum sé í þessu tilviki beint að samþættingu melóðrömmunnar og trúarlegu myndarinnar.

Að hafna forræði karla

Linda Badley er meðal þeirra kvikmyndafræðinga sem mest hafa fjallað um Trier og hjá henni endurómar hliðstætt túlkunarvandamál andspænis mynd-inni: „Í ljósi þess að um móralska dæmisögu er að ræða um masókískar kven-dyggðir, sem krefst dauða aðalpersónunnar, þá er því ekki að neita að *Breaking the Waves* hefur yfir sér kvenhatandi yfirbragð.“³⁴ Þetta er að vísu útgangs-punktur Badley frekar en niðurstaða, hún fjallar um myndina með jákvæðum hætti og ræðir þar suma þá kristilegu þætti sem túlkendum á borð við Arnfríði þykja yfirborðslegir sem kosti og bendir m.a. á að með kynlífsathöfnum sínum fyrir Jan skapi hún „ást úr kynlífi“, nokkuð sem hljómar betur á ensku, „makes love out of sex“, og á þar við hvernig Bess bókstaflega framleiðir ástriki úr ógeðfellið samræði, umbreytir fórn í feðurð.³⁵

Eftir stendur þó það sem Carleen Mandolfo kennir við „túlkunarfræði fórn-arinnar“ (e. *the hermeneutic of sacrifice*) sem hún telur vera vandamál fyrir viðtökur myndarinnar vegna þess að slíkur lesháttur á boðskap Krists „leiði til kúgunar minnihlutahópa, þar sem þess er krafist af þeim að þeir taki velferð annarra fram yfir sína eigin, og taki jafnvel á sig þjáningar til að svo megi vera.“³⁶ Það sem Mandolfo skírskotar þarna til útskýrir hún seinna í greininni með dæmi um hvernig kristin trú var notuð sem kúgandi hugmyndafræði í lífi blökkufólks og þræla í bandarískri sögu.

Í grein sem fjallar um fórn kvenna í röð mynda Triers bendir S. West Gurley á að mögulega megi skrifa kvenhatrið sem virðist einkenna þetta stef á hálf-gerða handvömm í höfundarverkinu, að gengist sé inn á kvenhatandi forsendur óvart vegna þess að í raun sé kvikmyndahöfundurinn að hugsa þetta öðruvísi, fyrst og fremst jafnvel sem sjálfsþerapíu. Gurley lætur þó reyndar ekki þar staðar numið, og ætlunarverkið virðist vera að ná Trier til baka að hinu femíníska verkefni. Þannig stingur Gurley upp á þeim túlkunarfræðilega mögu-leika að mikilvægasta fórnin sem á sér stað í myndunum sé fórn áhorfandans á kvikmyndaltarinu, og að sem slík eigi fórnin að vekja áhorfandann til með-vitaðrar hugsunar um fórnarhugtakið og mikilvægi þess í lífinu:

³³ Annette Lassen, „Kynlífsþísir Bess í *Breaking the Waves*“, bls. 158.

³⁴ Linda Badley, *Lars von Trier*, Urbana og Chicago: University of Illinois Press, 2010, bls. 75.

³⁵ Sama rit, bls. 84.

³⁶ Carleen Mandolfo, „Women, Suffering and Redemption in Three Films of Lars von Trier“, *Literature and Theology* 3/2010, bls. 285–300, hér 286.

Í ferðalaginu sem á sér stað frá handriti til kvikmyndalegrar úrvinnslu hefur Trier skapað nokkrar myndir sem gera áhorfendum mögulegt að yfirheyra, jafnvel fordæma, þær aðferðir sem þeir kannast við úr sínu eigin umhverfi sem notaðar eru til að fórna konum. Þannig gæti hinn meðvitaði áhorfandi uppgötvað eitthvað sem leiðir til þess að hann hefur samtál í lífi sínu til að afhjúpa kvenhatandi formgerðir. Þannig væri kannski hægt að binda enda á þær líka.³⁷

Nú kann þessi túlkun á myndum Triers að hafa yfir sér fullútópískt yfirbragð fyrir suma, einkum og sér í lagi þá sem eru á öndverðum meiði en lesháttur Gurley er vísbending um þann klofning sem sjáanlegur er í túlkunum á verkum Triers, þar á meðal *Breaking the Waves*. Þannig glímur Ingrid Fernandez leiðis við þversagnirnar sem virðast blasa við í myndinni og kemst að eftirfarandi niðurstöðu, með tilvísun til kristilegra hugmynda um *agape* og *eros*: „Bess er nógu sterk til að trúá og þrauka í nafni hollustu við ástina. Þegar hún sameinast guði þá merkir það að þroska hennar er að fullu lokið. Hún hefur fundið stað sinn í alheiminum og uppfyllt það sem í hennar augum voru örlög hennar, og án sjálfsvorkunnar eða eftirsjár.“³⁸

Algengt er að þessi tvö ástarhugtök skjóti upp kollinum í umræðu um *Breaking the Waves*. Arnfríður gerir þeim til að mynda skil í grein sinni og ræðir þar uppruna þeirra í verkinu *Agape och Eros* eftir sænska guðfræðinginn Anders Nygren, sem út kom á þriðja áratug liðinnar aldar, og bendir á áhrif skilgreininga hans á umræðuna um kærleikshugtakið allar götur síðan. Samkvæmt Nygren er *agape* ást sem er fórnfús og setur sjálfið og hagsmuni þess til hliðar, en fyrirmyndin er Kristur á krossinum. Eins og nafnið gefur til kynna er *eros* líkamleg ást og sem slík lætur hún stjórna af eiginhagsmunum og er því ókristin: „Eros er alltaf neikvæð og gegn henni þarf að berjast“, segir Arnfríður fyrir hönd Nygren.³⁹

Hún bendir svo á að einmitt vegna þess að framferði Bess í *Breaking the Waves* virðist við fyrstu sýn falla vel að hugmyndinni um *agape* hafi myndin reynst vinsælt túlkunarviðfang og margir freistast til að lesa Bess sem kristsgerving, ólíkt Arnfríði. Við blasir að viðhorf Nygren til *eros* eru mótuð af hugmyndum sem útbreiddar hafa verið, ekki síst í hans tíð, um að kynlíf sé hættulegt, neikvætt og tortryggilegt, og í samanburði við andlega ást sérlega lágkúrulegt. Í hugmyndasögunni um kynlíf eru það þó konur sem öllu jafnan bera sérdeilis skarðan hlut frá borði. Sagnfræðingurinn Anne Higonnett hefur rannsakað þá áskorun sem fólst í því að myndgera kynnautn kvenna í menningarlegri framleiðslu nítjándu aldar og fyrri hluta þeirrar tuttugustu. Hún bendir á að listamenn og aðrir myndhöfundar hafi þurft að undirskipa framsetningaraðferðir sínar viðteknum siðferðisviðmiðum samfélagsins. Slík undirskipun fólst m.a. í því að birting kynlöngunar eða unaðar hjá konum var með öllu óheimil. Slík framsetning var álitin bjaga ímyndina af „ásköpuðum, náttúrulegum eiginleikum“ hinnar dyggðugu konu, en þar var móðurhlutverkið í forgrunni en, auk

³⁷ S. West Gurley, „The Ass I Kick Today May Be the Ass I Have to Kiss Tomorrow: What's Up with the Sacrifice of Women in the Films of Lars von Trier?“, *The Films of Lars von Trier and Philosophy: Provocations and Engagement*, ritstj. William H. Koch og José A. Haro, London: Palgrave Pivot, 2019, bls. 7–17, hér 16.

³⁸ Ingrid Fernandez, „In the Kingdom of Men: Love, Faith and Spirituality in von Trier's *Breaking the Waves*“, *Journal of Religion and Film* 1/2011, ekkert blaðsíðatal en efnisgreinar eru merktar, hér í efnisgrein 25.

³⁹ Arnfríður Guðmundsdóttir, „Kristur á hvíta tjaldinu“, bls. 58.

Þess að leggja rækt við börn, var kynkuldi talinn konum til tekna, rétt eins og háttvísi, hógværð og rík þjónustulund.⁴⁰

Hugmyndafræðileg stjórnþæki þurfa þó ekki aðeins á fyrirmyndum að halda heldur eru neikvæð fordæmi einnig nauðsynleg og Barbara Creed hefur í þessu samhengi bent á að „öll samfélög [hafi búið] sér til ímynd af konunni sem skrímsli“.⁴¹ Þessari ímynd er ætlað að draga fram einkenni sem eru síður ákjósanleg, með öðrum orðum: það sem er „hneykslanlegt, ógnvekjandi og ógeðslegt“ við konur.⁴² Nær undantekningarlaust felur slík ímyndamótun í sér að líkamleiki konunnar er gerður skammarlegur og ógeðfelldur. Má þar greina umfangsmikla og samfellda skrumskælingu á eðlilegri líkamsstarfsemi sem nær frá tíðum kvenna til kynhvatar, kynlífs, og svo allra þeirra þátta sem tengjast meðgöngu og barnsburði.

Hér skiptir ekki öllu máli hvort hegðunin sem um ræðir er kennd við gegndarlaust fjöllyndi eða móðursýki, merkingarmiðið er hið sama: kynverund kvenna er tortryggileg og áhugi þeirra á kynlífi er vísbending um „stjórnsleysi“ og að samfélagslegum hömlum sé ekki hlýtt, sem aftur skírskotar til þess að viðkomandi konur kunni að hafna forræði karla, hvort heldur það eru eiginmenn, feður, bræður eða læknar. Viðbrögðin beinast þess vegna að því að stýra kynhegðun kvenna og var þar tengingin milli kynferðislegs „óhófs“ þeirra og geðveilu og siðferðisbrests skýr og kallaði ýmist á lækisfræðileg úrræði eða refsandi inngríp kúgunartækja ríkisins — en dæmi um slíkt í *Breaking the Waves* eru aðgerðir Richardsons lækis, ekki síst þegar hann lætur svipta Bess sjálf-ræði.⁴³

Þetta eru jafnframt viðhorf sem ríma prýðilega við trúarhugmyndirnar í bæjarfélaginu og ljóst má vera að uppreisn Bess felst ekki síst í því af hversu mikilli gleði hún handfjatlar typpið á Jan; að sama skapi er ljóst að kynlíf er mikilvægur stólpi í þeirra sambandi og það sem Jan vill ekki að Bess fari á mis við eftir lómunina. En þegar litið er til menningarsögunnar og fórnarfyrir-mynda þá þarf ekki að koma á óvart að Trier setji píslargöngu Bess fram með öðrum hætti en táknbúningnum sem ætla mætti að kvalasaga karls væri færð í. Sú hugmynd að konum beri að stunda kynlíf sem sé þeim á móti skapi er ævafor og ein útgáfa af slíkri iðju er kennd við „elstu atvinnugreinina“. Ekki er ólíklegt að þessum kafla myndarinnar sé einmitt ætlað að kallast á við pyntingarkafinn í mynd Dreyers um Jóhönnu af Örk en Trier raungerir píslarkafinn með kynlífi, fyrst vondu kynlífi og svo ofbeldisfullu og að lokum skelfilegu, til að draga fram meinsemdir tvenndarhyggjunnar um *agape* og *eros*

⁴⁰ Anne Higonnett, „Representations of Women“, *A History of Women in the West IV: Emerging Feminism from Revolution to World War*, ritstj. G. Fraisse og M. Perrot, Cambridge og London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1993, bls. 306–318, hér 316.

⁴¹ Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London og New York: Routledge, 1993, bls. 1. Sjá jafnframt Mary Russo, *The Female Grotesque: Risk, Excess, Modernity*, New York og London: Routledge, 1994.

⁴² Sama rit, bls. 1.

⁴³ Minnstu frávik frá ríkjandi viðmiðum og reglum um siðgæði kvenna og kynferðislega hegðun voru sjúkdóms-vædd og gerð að lögbrotum á árum áður. Þannig er ekki langt síðan fangelsisdómar og nauðungarvistun á geðveikrahælum biðu kvenna sem skrikaði fótur með einhverjum hætti, en þar fólust meðferðarúrræði meðal annars í umskurði á kynfærum, brotnámi legsins og skurðaðgerðum á heilablaði þar sem skorðið var á tauga-brautir (e. *lobotomy*). Sjá: Carol Croneman, *Nymphomania: A History*, New York og London: W.W. Norton & Company, 2000; Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830–1980*, London: Virago Press, 1987.

og hvernig siðferðisleg og samfélagsleg og trúarleg kúgunartæki hafa í gegnum tíðina verið notuð til að réttlæta hvernig kynferðislegur unaður kvenna er þurrkaður út og kynferðisleg áþján upphafin.⁴⁴ Þetta er meðal annars merking yfirlýsingar Bess í kirkjunni þegar hún, þvert á kennisetningar öldunganna, tekur til máls og segir að ekki sé hægt að elska orð, lögmál, heldur aðeins aðra manneskju.

Kynferðisleg þjáning Bess er Jan ekki þóknanleg eða þannig meint af hans hálfu. Um er að ræða afskræmingu á nándinni sem hann deildi með Bess en þannig er kynferðispólitík myndarinnar jafnframt undirstrikuð. Að upphefja *agape* á kostnað *eros* er hugmyndafræðilegt stjórnæki sem sérstaklega er skaðlegt konum því að kynferðisleg nautn þeirra hefur jafnan þótt sérlega viðsjárverð. Veraldlega feðraveldið sem birtist um borð í togaranum og á spítalanum er ofbeldisfullt annars vegar og eitruð hins vegar, og má lesa sem ólíkar birtingarmyndir kúgandi stjórnækja. Kynverund Bess er hins vegar sýnd í jákvæðu ljósi og það sama gildir um kynlífsunað hennar og greddu sem eru óaðskiljanleg ástarhugtakinu í myndinni. Í vissum skilningi rennur eldri kirkjulegi skilningurinn á *eros* og *apape* saman í kynferðislegri píslargöngu Bess, en það má túlka sem slíkum hugmyndum til háðungar. Frekar er það Badley sem hittir naglann á höfuðið þegar hún segir að Bess framleiði og búi til ást úr vondu kynlífi og svo nauðgun; jafnvel mætti ganga enn lengra og segja að hún búi til ást úr sjúkdómsvæðingunni á kynferði kvenna og niðurlægingu þeirra.

Þá er engin ástæða til að halda að kynferðisofbeldið sem Bess verður fyrir sé þeim guði sem raungerist í *Breaking the Waves* þóknanlegt, ekki frekar en að pyntingardýflissur Pierres Cauchon séu þeim guði sem ákallaður er í *La Passion de Jeanne d'Arc* þóknanlegar.

Uppreisn í nafni ástarinnar

Ekki hefur þó verið hrakið með fullnægjandi hætti að afstaðan til Bess í frásögninni kunni þrátt fyrir allt að litast af varasömum viðhorfum til fórnarhugtaksins eins og Mandolfo bendir á. Til að opna fyrir enn frekari umræðu um þetta margflókna atriði í myndinni skal fyrst bent á að varhugavert sé að beita „túlkunarfræði fórnarinnar“ sem almennum leshætti á menningarafurðir, án þess að taka tillit til samhengisvirkni þeirrar frásagnarformgerðar sem sett er fram í hverju einstöku tilviki. Þannig er til dæmis ekki augljóst að Bess sé „leiksoppur“ Jans og annarra karla og valdhafa í strandarsamfélaginu. Hinu gagnstæða mætti einmitt halda fram. Hún býður þeim öllum birginn og hagar sér í samræmi við eigin samvisku og tilfinningar.

Þannig er það lykilatriði að hún hafnar í fyrstu tilmælum Jans sem fráleitum þegar hann fer þess á leit við hana að hún leyfi sér að stunda kynlíf með öðrum en honum. Það er ekki í samræmi við samvisku Bess og þar af leiðandi dettur henni ekki í hug annað en að hafna slíkri málaleitun, framferði sem væri

⁴⁴ Hérna er mikilvægt að hafa eftirfarandi orð Triers um Dreyer í huga: „Já, ég tel myndir eins og *Jóbönnu af Örku* og *Gertrud* hafa verið áhrifavaldar á *Breaking the Waves*. Myndir Dreyers eru auðvitað akademískari og fagaðri. Það sem er nýtt fyrir mér er að það er kona sem er fyrir miðju frásagnarinnar. Og kvenpersónur voru auðvitað aðalpersónurnar í öllum myndum Dreyers.“ *Trier on von Trier*, bls. 175.

sönnum leiksoppi til skammar. Jan verður að færa ósk sína í táknbúning ástarinnar til að Bess taki hann alvarlega og þó að Jan telji sig vita að það sem hann segir við Bess sé ósatt (að kynlíf hennar með ókunnugum hafi lækningar-mátt) þá hefur hann rangt fyrir sér. Bess veit betur og fylgir sannfæringu sinni af siðferðilega réttum ástæðum þótt beiðnin sé óheiðarleg og þannig læknar hún Jan. Við blasir hvor aðilinn er sterkari og með skýrari sýn á veruleikann.

Sams konar skapgerðareinkenni hefur Bess sýnt frá upphafi. Fyrsta atriði myndarinnar, brúðkaupið, er vitnisburður um að hún er ófeimin við að bjóða hefðum og vilja nærsamfélags síns birginn, og fátt er erfiðara en einmitt það. Hún gerir það hins vegar með gleði og ást í hjarta, áhyggjulaus yfir því að valdamenn í lífi hennar telji ráðahaginn ögrun og óráðsæði. Hún er á þeirri skoðun að endurvekja eigi hefð kirkjuklukknanna þótt klerkavaldið við ströndina telji óm þeirra djarfan og siðlausan, og hún er sú sem færir í orð að það sé heimskulegt að konur megi ekki taka til máls í kirkjunni, og segist efast um að slíkur reglur eigi sér rót í Biblíunni.

Allt eru þetta tilvik þar sem Bess sýnir af sér sjálfstæði í hugsun og verki, og hugrekki, mannúð og réttisýni, sem bókstaflega lætur hina bæjarbúana líta illa út í samanburði, þá sem þegja og hlýða og eru bundnir á klafa bælingar og lifa lífinu í samræmi við predikunarboðskap siðlausra kúgara. Er Bess valdalaus? Ekki meira en svo að hún verður mágkonu sinni innblástur til uppreisnar. En hún er valdalaus í sama skilningi og aðrar konur eru valdalausar í raungervingu feðraveldisins, og Trier hnykkir á því að svo sé með því að sýna í tveimur ólíkum atriðum hvernig mikilvægar ákvarðanir um líf og velferð fólks eru teknar af prestinum í hnapp með öldungunum. Hún hefur hins vegar ekki leyft karlraðinu að svipta sig persónulegu atgervi (e. *agency*), sem er undirstrikað í hjólaferðum Bess um nærsveitir, uppáklædd í „dræsubúning“, í leit að kynlífsfélögum en þar er ekki um skyndilega breytingu að ræða, eitthvað sem valdbeiting Jans hefur þvingað fram, heldur er sá búningur hliðstæða en ekki andstæða brúðarkjólins í opnunaratriði myndarinnar, báðir eru táknrænir fyrir sjálfstæði hennar og uppreisn í nafni ástarinnar.

Myndin sýnir hvernig Bess hefur innlimað kvenfjandsamleg viðhorf samfélagsins, hún kallar sjálfa sig „vitlaus“ og vill leitast við að vera „gód stelpa“. Er hins vegar við öðru að búast en að trúaruppeldi hennar og viðvera í félagsrými sífelldrar boðunar hafi áhrif? Það að hún hafi engu að síður til að bera siðferðilegan og trúarlegan kjarna sem er í andstöðu við hugmyndaforræði strandbæjarins er vitnisburður um hetjulegt sjálfstæði. Þetta gildir líka um þá staðreynd að sumt í málflutningi drottins í samtölum þeirra svipar til hugmyndanna sem ríkja í kirkjunni; almættið verður að birtast í hugrænum og tilfinningalegum búningi sem er viðtakandanum skiljanlegur, það er innra líf Bess sem sníður trúarlegri tjáningunni stakk. Jafnljóst er að boðskapur „raddarinnar“ er hvergi í fullu í samræmi við opinber viðhorf þorpsins, og staðfestir frásögnin það í síðustu bátsferðinni út í togarann, þar sem almættið tekur undir skilning Bess á kærleiksboðskap sínum og staðfestir réttmæti þess sem á þeim tímapunkti blasir við að verður nauðgunarfórn og kvalræðisbani.

Ekki er hægt að líta fram hjá því að þeir sem standa Bess næst lýsa henni sem „ekki alveg réttri í hausnum“ og áður hefur minnst á hvernig andleg

vandamál skiluðu henni inn á geðspítala í fortíðinni. Þá hefur lækurinn Richardson sívaxandi áhyggjur af henni og telur, þegar dregur að endalokum myndarinnar, nauðsynlegt að svipta hana sjálfræði, og grundvallast það þá á kynlífskrossferðinni sem Bess hefur tekið á sig til að heimta Jan úr helju. Hegðunarmynstrið er skilgreint sem sjúk hegðun og hættuleg, en síðarnefndi fyrirvarinn er auðvitað ekki úr lausu lofti gripinn.

Það er hins vegar fátt í myndinni sem rennir stoðum undir þann útbreidda lestur á Bess að hún sé misþroska, einfeldningur af einhverju tagi, eða geðveik, að hún kunni ekki fótum sínum forráð. Vísað er þá til þess hversu undirseld hún er sjúkum fantasíum Jans, en sýnt hefur verið fram á að hún er fjarri því á valdi hans, það er ekki fyrr en óskir hans eru í samræmi við persónulega trú Bess og sannfæringu að hún lætur tilleiðast. Þá er jafnframt, og ekki síst, vísað til einkasamtala hennar við guð slíkum lestri til grundvallar. Þessi samtöl eru hins vegar ekki vitnisburður um andlegan breyskleika Bess, þvert á móti, um er að ræða raunverulegt andspjall við almættið, nokkuð sem allir myndu grípa fegins hendi væri slíkt í boði. Að Bess hafi þurft aðstoð lækna og sérfræðinga eftir fráfall bróður síns er heldur enginn áfellsdómur yfir henni heldur birtingarmynd á eðlilegu sorgarferli og að henni þyki sárt að sjá af heittelskuðum eiginmanni sínum um langt skeið stuttu eftir brúðkaupið er sömuleiðis eðlilegt. Ekkert við það hvernig hún bregst við aðskilnaðinum skyldi lesa sem annað en vitnisburð um ást enda eru það aðeins bjagaðar og skemmdar sálir ofsatrúarkölsins sem líta á þá hegðun hennar sem varhugaverða og einkennilega, sjálft viðfang tilfinningaofsans, Jan, er fullkomlega slakur, skilur hana, reynir að hugga og finnst aðskilnaðurinn sömuleiðis erfiður.

Þessi afstöðumunur Jans og allra hinna, þeirra sem í sífellu smætta andlega burði Bess, birtist í lykilatriði í myndinni þegar Bess, í stað þess að vera háttprúð á skilnaðarstundinni, hleypur í burtu, öskrar og finnur stálpípu til að berja í olúrör í vinnslustöð ekki langt frá þýrlupallinum. Í stað þess að verða hvumsa, fara hjá sér eða sýna óánægju með tilfinningaofgnótt Bess eltir Jan hana einfaldlega og þegar hann hefur náð henni aftur finnur hann aðra stálpípu og tekur að slá í olúrið með ekki minni tilþrifum í staðinn fyrir að grípa hana og hrista, sem mátt hefði búast við af karlmanni sem stendur andspænis „hysterískri“ konu í kvikmynd. Þannig sýnir Jan að hann deilir tilfinningum hennar og stendur með henni í tjáningu hennar á umrótinu innra með henni. Gagnkvæma ástin sem þau deila er jafnframt staðsett með skýrum hætti og frásögnin hnykkir sjón- og hljóðrænt á mikilvægi og innileika tilfinningalegrar samvinnunar þeirra, og undirbyggir þannig jafnframt að réttmætt sé að Bess telji að ýmsu megi kosta til í því skyni að bjarga lífi ástarviðfangs síns.

Að Bess vilji í fjarveru Jans flytja aftur heim til foreldra sinna er heldur ekki dæmi um barnslega eiginleika, afturhvarf (e. *regression*) tilfinningalega vanþroska manneskju, heldur eðlileg ósk ungrar konu sem skömmu áður hafði í fyrsta sinn flutt úr foreldrahúsum. Hver leitar ekki stuðnings sinna nánustu þegar mikið liggur við? Bess líður illa og bregst skynsamlega við því og sýnir þar sams konar heilbrigt frumkvæði og liggur öðrum ákvörðunum hennar í myndinni til grundvallar. Þeir sem kjósa að lesa Bess sem ósjálfbjarga og vitsmunalega skerta, en sú túlkun er bæði hefðbundin og töluvert útbreidd, gangast inn á

forsendur trúarsamfélagsins í strandarbænum frekar en stýriþætti frásagnarinnar, þar sem dregin eru í efa ríkjandi viðhorf bæjarfélagsins, ekki aðeins öldunganna heldur líka mágkonunnar, læknisins og foreldranna. Þessir stýriþættir styðja Bess afdráttarlaust í píslargöngu hennar. Það er bókstaflega ekkert í myndinni sem rennir stoðum undir lestur á Bess sem vanþroska eða undirseldri feðraveldinu, alla myndina er hún í uppreisn gegn því, og því um sumt undarlegt hversu mikil vinna hefur verið lögð í að horfa fram hjá sjálfstæði og styrk hennar og sjúkdómsvæða hegðunina eða fordæma. Richardson læknir hafði ekki rétt fyrir sér, hann gengur bókstaflega af villutrú vísindanna í lokaatriði myndarinnar og endurfæðist til trúar á Bess, og því er sá lesháttur þar sem tekið er undir með fyrri túlkunum hans vafasamur.

Kemur þá að kjarnanum í femínískri gagnrýni á myndina, fórnardauðanum. Þegar því er haldið fram, eins og var gert rétt í þessu, að ekkert í myndinni renni stoðum undir þá ályktun að lykilákvarðanir Bess og hegðun hennar endurspegli ok feðraveldisins þá er nauðsynlegt að horfast í augu við fórnardauðann, að undangengnu skelfilegu kynferðisofbeldi. Væru forsendurnar hér að ofan samþykktar, þ.e. að gagnrýni myndarinnar á sjávarsaltspurrkaðar trúarkreddur ofstopasafnaðarins í bænum séu augljósar, mætti engu að síður benda á að í myndinni er gengist með vanhugsuðum hætti inn á vafasamar og kynjaðar fórnarforsendur sem eiga sér langa og miður gæfulega sögu innan og utan trúarbragða. Kvikmynd Triers myndi kalla á allt annan leshátt ef myndin fjallaði um karl sem fórnaði sér, eins og Mandolfo bendir á, en ekki er hægt leggja kynin að jöfnu í þessu samhengi, fórn konunnar „er gerð merkingarbær þegar hún ætti að vera harmræn.“⁴⁵ Og merkingin í *Breaking the Waves* er sú að forræði og forgangur karlsins er staðfestur, það er hann sem nýtur góðs af fórninni, „Bess táknar krossfestinguna, Jan upprisuna“.⁴⁶

Mikilvægt að huga aftur að því sem hér að ofan er kennt við samhengisvirkni merkingarformgerða í kvikmyndum, en samkvæmt slíku sjónarhorni er stöðug merking ekki falin með sjálfsgöðum hætti í sjónrænum aðferðum, þematískum viðfangsefnum eða menningarstefjum. Stundum er merkingin til að mynda alfarið tilfallandi.⁴⁷ Menningarhleðsla leikmuna og þematískra viðfangsefna er auðvitað af öðru tagi; upp að vissu marki er hægt að vísa þar til þrískiptingar kvikmyndafræðingsins Peters Wollen, en hann greinir á milli íkons, vísis og tákns, en það er hið síðastnefnda sem hefur lærða merkingu og er viðeigandi í þessu tilviki.⁴⁸ Farangurinn sem fylgir hinu trúarlega táknkerfi er sérstaklega mikill, sem gerir úrvinnslu kerfisins vinsæla, en sömuleiðis sníður það hverjum og einum ákveðinn stakk, merkingin er ekki endalaust tilfæranleg. Hins vegar er hægt að grafa undan hefðbundinni merkingu stórra táknkerfa og einstakra þátta þeirra og sumt má jafnvel endurheimta og endurskrifa, hlaða merkingu sem er í andstöðu við hefðbundna merkingarhleðslu. Af þessum sökum má

⁴⁵ Carleen Mandolfo, „Women, Suffering and Redemption in Three Films of Lars von Trier“, bls. 293.

⁴⁶ Sama stað.

⁴⁷ Sami lági tökuvinkillinn upp á aðalpersónuna sem umkringd er hópi fólks hefur ólíka merkingarvirkni í tveimur myndum eftir sama leikstjóra en hér er vísað til þess hvernig hliðstæður tökuvinkill er notaður til að mynda Charles Foster Kane í *Citizen Kane* eftir Orson Welles og Joseph K. í *The Trial*. Í fyrirnefndu myndinni táknar skotið vald, hinna síðarnefndu valdleysi.

⁴⁸ Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, London: BFI Publishing, 1997 (upphafll. 1969).

halda því fram að fórn konunnar, hversu vandasamur og flókinn sem gjörningurinn hlýtur að vera með hliðsjón af hefðinni, sé ekki fyrir fram dæmd til að vera alltaf, undir öllum kringumstæðum, ófemínísk og afturhaldssöm.

Melódrömuhefðin sem Lars von Trier vinnur með í *Breaking the Waves* er þannig mikilvægur vettvangur kvennafórinnar í kvikmyndum. Móður-melódraman upphæfur til að mynda fórn móðurinnar fyrir barnið sitt. *Imitation of Life* (1934/1959) eftir John Dahl annars vegar og Douglas Sirk hins vegar er sýnidæmi um þetta og það sama má segja um *Stella Dallas* (1937) en í þessum myndum gefur móðirin barnið sitt frá sér til að það megi eiga betra líf. Í *Blonde Venus* (1932) segir frá Helen sem Marlene Dietrich leikur sem sefur hjá auðugum lífsnautnaseggi til að bjarga eiginmanni sínum, sem þjáist af sjaldgæfum sjúkdómi, og fórnar þannig heiðri sínum. Þegar eiginmaðurinn kemst að því afneitar hann henni og sviptir hana forræði yfir barni þeirra. Að lokum er hún á götunni. Í annarri melódrömu, *Marocco* (1930), fórnar persónan sem Dietrich leikur öryggi og veraldlegum vellystingum fyrir það að fá að þramma í humátt á eftir ástinni sinni í gegnum bókstaflega eyðimörk. Í þessum tilvikum er velferð konunnar skýrlega sett skör neðar en óskir ástarviðfanganna, eða þá að afturhaldssöm hugmyndafræði um móðurástina er upphafin.⁴⁹

Þarna er með öðrum orðum fórninni ljáð hugmyndafræðileg merking þegar hún ætti að vera harmræn, svo að vísað sé til orða Mandolfo, eða að hið harmræna er upphafið með bjöguðum hætti sem fallett. Viðbót Triers við hefð melódrömunnar er hins vegar að krosstengja hana við grein trúarmyndarinnar, þar sem tilvist guðs er bókstaflegur veruleiki. Kvennafórinn í melódrömunni á sér ekki annan hugmyndafræðilegan grundvöll en karllægt gildiskerfi feðraveldisins, sem skilyrðir kynferði og kynhlutverk kvenna út frá félagslegum hagsmunum karla. Við blasir hins vegar að sé guð til þá er sömuleiðis til gildiskerfi sem á sér annan grundvöll en hugmyndafræðilegan, þá er til gildiskerfi sem almættið bjó til sérstaklega fyrir okkur til að fara eftir og það er hafið yfir allan vafa. Í myndinni er aðeins ein persóna sem kemur auga á þetta sanna gildiskerfi, það er hulið öllum öðrum, þar á meðal sjálfskipuðum erindrekum almættisins, og þegar Bess sýnir af sér þann hetjuskap að fylgja kennisetningum þess, enda þótt það leiði til dauða hennar, þá reynist líf hennar einmitt fyllast merkingu, svo mjög raunar að yfir bakka flæðir.

Sögnin hér að ofan, að fórnin skuli framsett sem harmræn, ekki merkingarbær, til að forðast hið stóra menningarlega net kvenhaturs og kúgunar, á við um forsendur melódrömu greinarinnar, ekki trúarmyndarinnar. Sennileikakerfi trúarmyndarinnar er af öðru tagi. Jan er ekki sá sem stendur uppi með pálmann í höndunum einfaldlega vegna þess að hann getur staulast um á hækjum, enda þótt það sé vissulega ákjósanleg niðurstaða frá hans sjónarhorni. Frásögnin hampar og hefur Bess til öndvegis, hún hefur staðfest tilvist guðs og hið guðlega hefur komið til jarðar og tekið sér bólfestu í henni og kirkjuklukkurnar undir lokin staðfesta að Bess situr með öllum hinum æðri verum og máttar-

⁴⁹ Jackie Byars, *All That Hollywood Allows: Re-Reading Gender in 1950s Melodrama*, London: Routledge, 1991; Pam Cook, „Melodrama and the Women's Picture“, *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*, ritstj. Marcia Landy, Detroit: Wayne State University Press, 1991, bls. 248–262; Thomas Elsaesser, „Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama“, *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ritstj. Christine Gledhill, London: BFI Publishing, 1994 (fyrst útg. 1987), bls. 43–69.

völdum á himnum. Andspænis slíkum örlögum er vandséð hvernig lesa eigi endalokin sem fórn konunnar karlmönnum til framdráttar og sem staðfestingu á forræði þeirra.

Þvert á móti er sýnt hvernig forræði þeirra er byggt á sandi, vald þeirra er hverfult og spillt, og það að raungera ástina á jörðinni er pólstjarnan sem við eigum að fylgja til að vera guði þóknanleg. Að það sé erfitt er hafið yfir vafa, að það þýði mótlæti og að sumir kunni jafnvel að tefla lífi sínu í hættu, einkum þegar það er gert í trássi við hagsmuni valdhafa sem vilja sundra og kúga og viðhalda eigin forréttindum, er það sem myndin fjallar um. Að Trier setji það verkefni í hendurnar á konu er ekki vitnisburður um kvenhatur, né bláeygt samþykki á aldagömlum fordómum, heldur djúpstætt vantraust á körlum, nokkuð sem greina má í öllum hans myndum.⁵⁰

Það er nær ógerlegt að finna miðlæga karlpersónu í höfundarverki Triers sem ekki birtist með nær skelfilegum formerkjum, að fyrstu myndinni hans frá 1984 mögulega undanskilinni og svo Jan í þessari mynd. Að njóta góðvildar guðs er hins vegar að vera sigurvegari og þannig uppsker Bess líka eins og hún sáir, hún býður kúgurum sínum birginn og leggur á sig píslir og erfiði fyrir ástina, nokkuð sem er staðfest í frásögninni að séu æðstu gildin í söguheiminum með framsetningunni á guði. Þetta er ekki kvenhatur, þetta er ekki endurframleiðsla á hugmyndafræðilegum stjórnækjum, þetta er boðun um betri heim og sjálfstæði og styrk konu sem nær allir í hennar nærsamfélagi afskrifa sem vanmáttuga, vanheila og vanhugsandi. Hefð þess að sjúkdómsvæða uppreisnartilburði kvenna er auðvitað aldagömul og *Breaking the Waves* setur sig í afdráttarlausa andstöðu við slíkar valdaformgerðir, formgerðir sem frásögnin tengir jafnframt alfarið körlum. Jan er hins vegar ekki hluti af þessari valdaformgerð, hann er ekki kvalari Bess, heldur er það í sambandinu við hann sem Bess uppgötvar og fær að finna það sem trúarsamfélagið bælir og hafnar, en það er sönn ást, líkamleg ást samlyndra anda, hvorki *eros* né *agape* heldur ást án skilgreininga og afmörkunar.

Segja mætti kannski að kvikmyndahöfundar sem í raun og veru láta stjórnast af kvenhatri eða fyrirlitningu, og af nægu hefur verið að taka í þeim efnum í gegnum tíðina, birti þessar kenndir sínar ekki síst í því að hafa ekki konur í myndum sínum, eða áskapa þeim einfeldningsleg og tvívíð, eða einvíð og niðurlægjandi hlutverk. Þannig mætti nefna til sögunnar leikstjóra eins og Martin Scorsese, sem skýrlega hefur engan áhuga á konum, fjallar helst ekki um þær nema í framhjálaupi og sviptir þær iðulega frásagnarvirkni. Aðalpersónan í nýlegri mynd Scorsese, *The Irishman* (2019), skilur til dæmis við eiginkonu sína og giftist annarri konu án þess að staldrað sé við þessi umskipti í einkalífi hans eða þau sýnd eða útskýrð, seinni konan er einfaldlega allt í einu komin inn í söguheiminn og sú fyrri hefur gufað upp. Þess verður líka að geta að myndin er fjögurra klukkustunda löng og því ekki eins og frásagnartíminn sé skorinn við nögl.

⁵⁰ Í þessu sambandi er forvitnilegt að von Trier hefur ítrekað sagt að hann samsami sig sérstaklega kvenpersónunum í myndum sínum, sjá t.d.: Tom Paulus, „A Critique of Judgment: Movies and Morality“, *Photogénie* 26. febrúar 2014, sótt 16. október 2025 af <https://photogenic.be/a-critique-judgment-movies-and-morality/>.

Að sjálfsögðu bætir maður ekki böll með að benda á annað, en þegar leikstjóri skrifar hverja myndina á fætur annarri með þeim hætti að stórbrotin og krefjandi og flókin kvenhlutverk eru þar ítrekað í brennidepli, að burðarstólpi og mikilvægasti frásagnarlegi virknisþátturinn séu konur og þeirra innra líf, þá er ekki augljóst að viðkomandi kvikmyndahöfundur sé uppsigað við konur.⁵¹ Stundum fylgja þjáningar þessari frásagnarlegu áherslu en að varpa kvenfyrirlitningu á slíka framsetningu er vanhugsað, framsetning er ekki samþykki, og áfellisdómurinn sem er felldur beinist ekki að þeim sem þjáist heldur kvalaranum, það er pyntarinn sem afmennskar sjálfan sig og er skrímslið⁵² — og karlar eru undantekningarlaust skrímslin í myndum Triers. Nú er óvíst hvort kvikmyndafræðingar myndi stóran hluta þess nýja en áhrifamikla þjóðfélags-hóps sem byggir að umtalsverðum hluta tilvist sína á þeim stafræna veruleika sem kenndur er við „karlahvelfinguna“ (e. *the manosphere*), eða hversu áhugasamir þeir eru um listabíóið, en drottinn minn, ég er sannfærður um að kæmist leikstjórinn danski inn á radar slíkra menningarummælenda þá væri herör skorin upp sem léti aðfinnslur femínista blikna í samanburði. Trier væri umsvifalaust skilgreindur sem helsti karlahatari samtímabíósins.

⁵¹ Á þetta bendir Úlfhildur Dagsdóttir einnig í umfjöllun sinni um *Dogville* í tímaritinu *Vera*, sjá „*Dogville*: Lars von Trier 2003“, *Vera* 4/2003, bls. 70.

⁵² Til að grípa til myndlíkingar sem er í anda orðræðu Triers á blaðamannafundum þá mætti með hliðstæðum rökum halda því fram að kvikmyndir þar sem hryllingur helfararinnar er settur fram séu andsemítískar af því að þar eru gyðingar sýndir sem fórnarlömb.