

SIGRÚN ALBA SIGURÐARDÓTTIR

Afgerandi augnablik

Um tráma og úrvinnslu í kvikmyndinni *Andkristur* eftir Lars von Trier

Lars von Trier er umdeildur maður. Hann hefur verið sakaður um fasisma, nasisma og kvenhatur.¹ Á kvikmyndahátíðinni í Cannes í maí 2011 lýsti Trier því yfir að hann væri nasisti og var í framhaldinu skilgreindur sem *persona non grata* á hátíðinni. Nokkrum dögum síðar, þar sem hann sat í húsbíl sínum (hugsanlega í dimmum skógi) í Evrópu miðri, fékk hann smáskilaboð frá samstarfsfólki sínu hjá Zentropa sem tjáði honum að Kirsten Dunst hefði fengið Gullpálmann fyrir leik sinn í kvikmynd hans *Melankólíu* (e. *Melancholia*, 2011).² *Melankólíu* má skoða sem framhald af kvikmyndinni *Andkristur* (e. *Antichrist*, 2009) sem hér er til umfjöllunar en í báðum kvikmyndunum vinnur Trier út frá kenningum Sigmunds Freud um tráma og úrvinnslu.³

Hugtakið tráma er dregið af gríska orðinu τραῦμα (*trauma*) sem merkir sár en vísar einnig til þess hvernig þær forsendur sem við göngum út frá í

¹ Sjá til dæmis umfjöllun um þetta hjá Anton Geist, „Kvindesynd“, *Information. Kultur*, 11. ágúst 2009, bls. 17 og Peter Wivel, „Sádan tog von Trier livet af sin nye film“, *Politiken. Kultur*, 20. maí 2011, bls. 1.

² Nils Thorsen, „Nogle gange ender det tosset“, *Politiken. Kultur*, 21. maí 2011, bls. 1 og Eva Novrup Redvall, „Verdens undergang som happy ending“, *Information. Kultur*, 21.–22. maí 2011, bls. 14–15. Sjá einnig Ditte Giese, „Udlandet holder fast i von Trier“, *Politiken. Kultur*, 22. maí 2011, bls. 3 og Micahel Bo, „Audiens midt i orkanens øje“, *Politiken. Kultur*, 21. maí 2011, bls. 3.

³ Kvikmyndin *Melankólía* fjallar meðal annars um dauðahvötina, þráhyggjuna og kvíðann sem eru sterk stef í skrifum Freuds um melankólíu. Um hugmyndirnar að baki *Melankólíu* má meðal annars lesa í Nils Thorsen, „Longing for the end of the all“, viðtal við Lars von Trier á heimasíðu kvikmyndarinnar, sótt 26. maí 2011 á <http://www.melancholiathemovie.com/>.



daglegu lífi geta breyst. Trámatískur atburður veldur því að þau viðmið sem við leggjum til grundvallar þegar við hugsum um veruleikann eru ekki lengur til staðar, undirstöðunum er þannig kippt undan okkur, og við neyðumst til að finna nýjar forsendur sem við getum hugsað um heiminn út frá.⁴ Oftar en ekki eru aðalpersónur í myndum Triers ungar konur sem eru uppfullar af ást til heimsins og vilja með góðmennsku sinni breyta því hvernig aðrir hugsa og hegða sér.⁵ Góðmennska þeirra bíður nær undantekningarlaust skipbrot sem er kannski aldrei eins áberandi eins og í *Breaking the Waves* frá árinu 1996, eða þær neyðast til að horfast í augu við að í þeim býr ekki aðeins góður vilji og fórnfýsi heldur einnig vilji til valds eins og í kvikmyndinni *Manderley* frá árinu 2005. Góðmennskan er þannig aldrei hreinræktuð heldur ætíð samtvinnuð viljanum og viðleitni til að kúga aðra eða láta kúga sig eins og í *Dancer in the Dark* frá árinu 2000. Trier tælir kvenpersónur sínar út á ystu nöf (og í sumum tilvikum einnig leikkonurnar sem ljá þeim líkama sinn og tilfinningar), við fylgjumst með þeim þjást og við þjáumst jafnvel með þeim. Persónurnar missa fótfestuna og áhorfendur neyðast til að endurskoða þær forsendur sem þeir gengu út frá þegar þeir nálgðuðust listaverkið sem Trier býður þeim að taka þátt í. Þrátt fyrir að Trier láti jafnt persónur sínar, leikara og áhorfendur þjást er það ekki þjáningin sjálf sem er markmiðið. Trier virðist ekki láta okkur áhorfendur þjást til að brjóta okkur niður heldur til að opna augu okkar fyrir því hvernig hið illa og hið góða fléttast saman og hversu brothættar og umbreytanlegar þær forsendur eru sem við göngum út frá hverju sinni. Í þeim skilningi er erfitt að halda því

⁴ Um tráma hef ég áður fjallað, meðal annars í *Det traumatiske øjeblik. Fotografiet, differencen og mødet med virkeligheden*, Kaupmannahöfn: Rævens Sorte Bibliotek, Forlaget Politisk Revy, 2006. Bókmenntafræðingarnir Gunnþórunn Guðmundsdóttir og Dagný Kristjánsdóttir hafa skrifað töluvert um tráma og bókmenntir. Sjá til dæmis grein Gunnþórunnar „Tregðan í frásögninni. Yfir *Ebroffjótíð*“ og grein Dagnýjar „Sár. Um stríð, trámu og salamöndrur“ sem báðar birtust í ritgerðasafninu *Rúnir: Greinasafn um skáldskap og fræðistörf Álfrúnar Gunnlaugsdóttur*, Guðni Elísson ritstýrði, Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2010, bls. 129–141 og bls. 17–30. Sjá enn fremur grein Gunnþórunnar Guðmundsdóttur, „Blekking og minni. Binjamin Wilkomirski og helfararfrásagnir“, *Ritið* 3/2006, bls. 39–51. Þá hafa fleiri höfundar fjallað um tráma og íslenskar nútímabókmenntir, má þar nefna Bergljótu Soffíu Kristjánsdóttur, Guðrúnu Steinþórsdóttur, Daisy Najjmann, Öldu Björk Valdimarsdóttur og Auði Aðalsteinsdóttur.

⁵ Annette Lassen hefur meðal annars fjallað um það hvernig Bess í *Breaking the Waves* á sér hliðstæðu í kvenpersónum í ævintýrum H.C. Andersen þar sem konur líða líkamlegar þjáningar og fórna sér fyrir ástvini sína. Sjá Annette Lassen, „Kynlífsþísir Bess í *Breaking the Waves*. Ævintýri á hvíta tjaldinu í anda H.C. Andersen“, *Ritið* 1/2009, bls. 147–160.

fram að kvikmyndir Triers séu staðfesting á fasísku hugarfari hans.⁶

Þrátt fyrir að ég hafi verið hrifin af flestum myndum Triers var umræðan í kringum kvikmyndina *Andkrist* þess eðlis að ég var ekki viss um að mig langaði til að sjá hana. Umfjöllun í *Fréttablaðinu* var til dæmis svohljóðandi:

Antichrist var nýlega sýnd á kvikmyndahátíðinni í Toronto og á einni sýningunni kastaði bíógæstur upp á fólkíð fyrir framan sig. Kemur það ekki á óvart því í myndinni tekur kona upp á því að merja kynfæri eiginmanns síns með viðardrumbi. Eftir það tekur hún upp verkfæri, borar holu í gegnum kálfann á honum og festir myllustein við legg hans. Skömmu síðar tekur konan upp skæri og framkvæmir umskurð á sjálfri sér.⁷

Í framhaldinu er því lýst hvernig Jón Baldvin Hannibalsson, fyrrum ráðherra, hafi gengið út af myndinni á kvikmyndasýningu í Reykjavík en eiginkona hans, Bryndís Schram, hafi setið sem fastast. „Ég hellti í mig brennivíni þegar ég kom heim, bara til að hrísta upp í mér og fá doðann úr líkamanum,“ sagði Bryndís við blaðamann *Fréttablaðsins*. Þar með var myndin jörðuð og afskrifuð sem „viðbjóður“ í ríkjandi umræðu.

Umfjöllun um kvikmyndina var víðar á svipuðum nótum. Í Svíþjóð skrifuðu sænsku blaðakonurnar og rithöfundarnir Maria Sveland og Katarine Wennstam grein þar sem þær leitast við að sýna að *Andkristur* Triers fjalli um það hvernig konan sem kynvera sé uppspretta alls ills og sé því ekki neitt annað en útmálun á gamaldags kvenhatri.⁸ Gagnrýnandinn Márten Blomkvist svaraði þessari grein og benti á að allt frá því að hin góðhjartaða Bess var drepin með hrottafengnum hætti í *Breaking the Waves* hafi verið í „tísku“

⁶ Auk áður nefndra greina og umfjöllunar um verk Lars von Triers má benda á að Björn Ægir Norðfjörð skrifaði grein í vefritið *Hugrás* eftir uppkomuna í Cannes í maí 2011 þar sem hann fjallar um það hvernig Lars von Trier hefur verið orðaður við fasíska hugmyndafræði og jafnvel nasisma. Hann segir meðal annars: „Hver sá sem þekkir kvikmyndir von Triers veit vel að stjórnmálaskoðanir hans (sem eru heldur ekkert á huldu hefðu menn haft áhuga á að rifja þær upp) eru fullkomlega á skjön við nasisma – og að honum er eflaust meira umhugað um mannréttindi en flestum gestum Cannes hátíðarinnar.“ Sjá Björn Ægir Norðfjörð, „Vandræðagæmplingurinn Lars von Trier“, sótt 26. október 2020 af <http://hugras.is/2011/05/vandraedagæmplingurinn-lars-von-trier/>.

⁷ „Gekk út af Antichrist á meðan Bryndís sat áfram“, *Fréttablaðið*, 15. september 2009, bls. 26.

⁸ Maria Sveland og Katarina Wennstam, „Von Triers dogmatiska kvinnohat“, *Dagens Nyheter*, 28. júlí 2009, sótt 25. mars 2021 af <http://www.mariasveland.se/wp-content/uploads/2011/02/Inte-utan-mitt-kvinnohat-.pdf>.

að afskrifa Trier sem kvenhatara og myndir hans sem fasísk viðbrögð karlmanns sem eigi í erfiðu sambandi við móður sína.⁹

Það er vel hugsanlegt að Trier eigi í erfiðu sambandi við móður sína. Það kann einnig að vera að hann hafi persónulega reynslu af sálrænum áföllum og að samband hans við konur hafi verið mótsagnakennt og jafnvel á köflum hatursfullt.¹⁰ Það skiptir hins vegar ekki máli fyrir okkur sem áhorfendur nema að því leyti sem Trier færir þessa reynslu sína yfir á kvikmyndaformið og vinnur þar úr henni með þeim hætti að hún færir okkur nýjan skilning á veruleikanum. Í viðtali við blaðamann *The Observer* sumarið 2009 sagði Trier frá því hvernig hann hefði átt við þunglyndi að stríða þegar hann skrifaði handritið að *Andkristi* og hvernig hann notaði skrifin til að vinna sig upp úr þunglyndinu.¹¹ Í ljósi þessa kemur kannski ekki á óvart að Lars von Trier hefur lýst því yfir að hann finni til mikillar samkenndar með helstu kvenpersónu myndarinnar,¹² en í greiningu minni legg ég út af því að kvikmyndin *Andkristur* fjalli fyrst og fremst um möguleika manneskjunnar á því að vinna úr trámatískum atburði sem ekki bara særir viðkomandi heldur umturnar jafnframt þeim forsendum sem hann eða hún gengur alla jafna út frá.

Þegar ég hafði loksins sigrast á óttanum við að sjá allan „viðbjóðinn“ sem mér hafði verið sagt að *Andkristur* fjallaði um þá áttaði ég mig á því, sem ég í raun vissi þá þegar, að *Andkristur* er ekki einföld birtingarmynd kvenhaturs sem hefur það helst að markmiði að kvelja áhorfandann með viðbjóðslegum atriðum þar sem ofbeldi og kynlíf fléttast saman. Ég áttaði mig líka á því að ég átti mér undankomuleið frá mesta viðbjóðinum. Það var nefnilega ósköp auðvelt að loka augunum þegar sjónræn birtingarmynd ofbeldisins varð óbærileg. Hið sjónræna áreiti er vissulega mikilvægur þáttur í kvikmyndinni og Trier fer með áhorfandann út á ystu brún hins mögulega þegar hann sýnir í nærmynd hvernig kona sker af sér snípinn og borar gat í fótlegg eiginmanns síns en þrátt fyrir að Trier sé valdamikill hefur hann ekki fulla

⁹ Mårten Blomkvist, „Manliga kräk. Lars von Triers filmer handlar om mer än onda kvinnor“, *Dagens Nyheter*, 7. ágúst 2009, sótt 25. mars 2021 af <https://www.dn.se/kultur-noje/kulturbatt/manliga-krak-lars-von-triers-filmer-handlar-om-mer-andra-kvinnor/>.

¹⁰ Peter Schepelern, *Lars von Triers Film. Tvång og befrielse*, Kaupmannahöfn: Rosinante, 2000, sjá einkum bls. 9–13.

¹¹ Sean O'Hagan, „Interview: Lars von Trier“, *The Observer*, 12. júlí 2009, sótt 25. mars 2021 af <https://www.theguardian.com/film/2009/jul/12/lars-von-trier-interview>.

¹² Sama rit og Lilian Munk Rösing, „At frigøre (sig fra) mors begær. Om Lars von Triers *Antichrist*“, *Slagmark* 61/2011, bls. 153–164, sótt 26. október 2020 af <https://tidsskrift.dk/slagmark/article/view/104065/153007>.

stjórn á áhorfandanum. Kvikmyndin er þess eðlis að við getum alltaf lokað augunum og látið ímyndaflíð taka völdin. Kvikmyndin er að því leyti ólík raunveruleikanum. Hún er fyrst og fremst saga og í þessu tilviki er hún öðru fremur táknsaga sem gerir hið óbærilega bærilegt fyrir áhorfandann með því að sveipa *raunina* táknum hins óraunverulega. Þannig minnir hún okkur stöðugt á að við lifum ekki af nema við höfumst jafnhliða við á sviði hins raunverulega og sviði hins ímyndaða.¹³

Í þessari grein ætla ég að skoða kvikmyndina *Andkrist* út frá kenningum sálgreiningarinnar um tráma og afgerandi augnablik og skrifum heimspekinganna Henris Bergson og Pauls Ricoeur um minningar, upplifun og reynslu. Ég nálgast viðfangsefnið út frá þeirri hugmynd að *Andkristur* sé táknsaga sem gerir hið trámatíska viðráðanlegt.¹⁴ *Andkristur* er fyrir full-orðna eins og Hans og Gréta er fyrir börn: ákveðin aðferð til að takast á við það sem maður óttast mest.

Afgerandi augnablik

Andkristi er skipt upp í þrjá kafla sem bera heitin sorg, sársauki og örvænting (e. *grief, pain, despair*) ásamt formála og eftirmála sem mynda umgjörð utan um meginkaflana þrjá. Formálinn og eftirmálinn eru í svarthvítu og greina sig þannig með afgerandi hætti frá draumkenndri og myrkri litanotkun í meginköflunum.

Í formálanum, upphafsatriði myndarinnar, njóta foreldrarnir ásta, barnið

¹³ Þess má geta að eftir að hafa legið yfir táknsögurni sem kvikmyndin felur í sér og horft á brot úr kvikmyndinni margoft var ég farin að geta horft á myndina alla án þess að loka augunum og er það ágætt dæmi um hvernig táknerfið verður einskonar hjúpur milli raunarinnar og einstaklingsins sem breytir upplifun sinni í merkingarbæra reynslu. Með hugtakinu rauninni er verið að vísa óbeint í kenningar Jacques Lacan. Sjá nánar í neðanmálgrein 44.

¹⁴ Danski bókmenntafræðingurinn Lilian Munk Rösing hefur fjallað um *Andkrist* sem táknsögu. Hún skoðar kvikmyndina út frá kenningu Freuds um frummatburðinn og Ödipusarduldina. Frummatburðurinn fjallar um barnið sem verður vitni að samförum foreldra sinna, atburð sem það hefur takmarkaðar forsendur til að skilja en færir því mögulega þá tilfinningu að tilvist þess skipti engu máli á þeirri stundu sem um ræðir. Tilvist barnsins, líf þess og dauði, er tilviljun ein. Í formálanum að *Andkristi* sjáum við hvernig barnið verður vitni að samförum foreldra sinna, hvernig það upplifir frummatburðinn, stuttu áður en það deyr. Sjá Rösing, „At frigore (sig frá) mors begær“ og Lilian Munk Rösing, „Det faldne barn“ *Information*, 20. maí 2009, sótt 22. mars 2011 af <http://www.information.dk/191680>. Um merkingu frummatburðarins í lífi barns má lesa hjá Sigmund Freud í greininni „Úr sögu bernskutaugaveiklunar“, *Sjúktrasögur*, Sigurjón Björnsson þýddi, ritaði inngang og skýringar, Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2004, bls. 141–275.

vaknar, klifrar upp úr rimlarúmi sínu og upp á borð og teygir sig út um opinn glugga í átt að hvítum snjóflygsum sem falla mjúklega til jarðar. Í þessu myndbroti vinnur Trier með hugmyndina um hið afgerandi augnablik, hugmynd sem kenna má við aðferðafræði franska ljósmyndarans Henris Cartier-Bresson. Hún felst í því að nota tæknina til að frysta eitt augnablik í flæði tímans og gefa því merkingu sem hefur afgerandi áhrif á það sem koma skal. Trier notar kvikmyndina hér því eins og ljósmynd sem ekki aðeins gerir okkur fært að skoða veruleikann eins og afmarkaða mynd heldur einnig eins og ljósmynd sem afbyggir andstæðuna milli veruleika og endurbirtingar hans. Ljósmyndin er hvorki veruleikinn sjálfur né hrein endurbirting hans en um leið er hún hvort tveggja. Hún leysir þannig upp andstæðuna milli þess sem er og þess sem endurspeglar það sem er.¹⁵ Hún snertir veruleikann ofurvarlega og vekur þannig upp tilfinningu fyrir því raunverulega hjá þeim sem horfir á.

Hér koma kenningar heimspekingsins Henris Bergson einnig upp í hugann en Bergson skrifaði um það hvernig heimurinn birtist okkur sem röð afmarkaðra mynda en mynd í þessum skilningi er eitthvað sem er mitt á milli þess að vera efnisveruleikinn sjálfur og endurbirting hans.¹⁶

Hugmyndir Bergsons um myndina sem skapar fjarlægð milli okkar og efnisheimsins um leið og hún veitir okkur aðgang að honum í gegnum afmarkaða eða innrammaða sýn hljóma líkt og undirleikur við upphafsatriðið í *Andkrísti*. Atriðið birtist okkur eins og röð ljósmynda, hver hreyfing hefur táknræna merkingu, barnið klifrar upp úr rúminu og fætur þess snerta gólfið undurhægt við undirleik aríunnar „Lascia ch'io pianga“ úr óperunni *Rinaldo* eftir Händel, augnabliki áður en móðirin engist um af nautn og fætur hennar rekast í fagurskapaða vatnsflösku, dropar falla varlega niður á gólf, barnið snýr sér hægt í átt að glugga og virðir fyrir sér snjó Korn sem falla mjúklega

¹⁵ Um þetta hef ég fjallað ítarlega í bókinni *Afturgöngur og afskipti af samleikanum*, Reykjavík: Þjóðminjasafn Íslands, 2009, sjá einkum bls. 54.

¹⁶ Henri Bergson, *Matter and Memory*, Nancy M. Paul og W. Schoot Palmer þýddu, New York: Dover Publications, 2004. Bókin kom fyrst út á frönsku árið 1896 undir titlinum *Matière et mémoire*. Franska hugtakið sem Bergson notar yfir mynd er *image*. Þessar hugmyndir Bergsons um skynjun okkar á veruleikanum sem mynd hafa haft töluverð áhrif á túlkun og skrif heimspekingsa um kvikmyndir á síðari árum og má í því sambandi nefna greiningu tveggja íslenskra heimspekingsa, Hauks Más Helgasonar og Hlyns Helgasonar, á áhrifum og möguleikum kvikmyndamiðilsins. Haukur Már Helgason, „Myndin yfirheyrir orðið. Godard og kvikmynd sem heimspekilegt rannsóknartæki“, ritgerð til MA-prófs, Háskóli Íslands, maí 2011 og Hlynur Helgason, *After Effects. Narrative Contingencies in Video Art and Film*, doktorsritgerð í heimspeki listmiðlunar (Media Philosophy) við European Graduate School, maí 2011.

til jarðar. Áður en það gerist beinast augu myndavélarinnar að öryggistæki (e. *baby alarm*) sem gerir foreldrunum kleift að hlusta eftir barninu og fylgjast með því ef það vaknar. Sýnt er hvernig öryggistækið í hjónaherberginu gefur til kynna hávaða úr barnaherberginu og á bakvið öryggistækið má sjá andlit móðurinnar, en ef vel er að gáð má einnig sjá að slökkt hefur verið á hljóðinu. Stuttu síðar sjáum við hvar barnið slær bangsa í öryggistækið við rimlarúmið með tilheyrandi hávaða. Heyrir móðirin í barninu eða heyrir hún ekki í barninu? Verður hún vör við barnið en bregst ekki við? Stuttu síðar stendur drengurinn í dyragætt við herbergi foreldra sinna og horfir á aðfarir þeirra. Horft er yfir öxl drengsins og á andlit móðurinnar sem lokar augunum af unaði. Drengurinn snýr sér brosandí við og horfir á snjóflygurnar svífa inn um opinn gluggann.



Með myndrænum og nokkuð óljósum og draumkenndum hætti er gefið til kynna að móðirin verði vör við barnið og skynji hættuna, án þess mögulega að átta sig fullkomlega á því, en gefi sig nautninni á vald og á þeirri stundu sem hún fær fullnægingu fellur barnið út um gluggann. Við tekur langt sorgarferli. Sálfræðimennaður faðirinn virðist takast á við eigin sorg með því að reyna að hemja sársaukann sem heltekur móðurina. Hann beitir hugrænni atferlismeðferð, fer með konu sína á þann stað sem hún óttast mest og lætur hana takast á við kvíðann og það sem hann telur að sé rót vandans. Verkfæri föðurins er skynsemin og hann leitast stöðugt við að fá konuna til að takast á við sorgina og missinn af skynsemi, rífa sig upp og halda lífinu áfram, horfa fram á við, dvelja ekki í sorginni. Hann birtist okkur sem tákn skynseminnar, tungumálsins og hins karllæga. En með því að hafna hinu ómeðvitaða, hinu óröklega, því sem í hefðbundinni tvískiptingu hefur verið kennt við

hið kvenlæga, þröngvar hann konunni til að takast á við sorgina á röngum forsendum. Um þetta hefur Viðar Þorsteinsson skrifað í greininni „Á klafa sjálfsbjargar“ sem fjallar um „dialektískt kúgunarsamband skynseminnar við náttúruna,“ eins og það birtist í *Andkristi*. Viðar segir meðal annars:

Einfalt kann að virðast að lesa mynd von Triers sem einbera staðfestingu á klisjum um eðli karla og kvenna, sem sannarlega er yfirdrifið nóg af í myndinni. En þegar nánar er að gáð felst dýpri ögrun myndarinnar í því hvernig skynsemi mannsins er gagnrýnd sem tæki til yfirráða og drottunar, tæki sem á sér birtingarmynd í drottun karlaveldis yfir konunni. Þótt á yfirborðinu kunnir myndin að virðast fjalla um illt eðli konunnar sem einhvers konar staðreynd og ali þannig á kvenfyrirlitningu er meginumfjöllunar-efni myndarinnar [...] þvert á móti gagnrýni á kúgun karllægrar skynsemi á því sem talið hefur verið tengjast konum og meintu eðli þeirra í gegnum aldirnar.¹⁷

Karlamáðurinn beitir skynseminni sem kúgunartæki til að þvinga konu sína til að takast á við ástand sitt og sorgarferli. En þar er hann á villigötum. Skynsemin er tortímandi afl ef upplifun og skynjun á veruleikanum í tíma og rúmi fær ekki notið sannmælis um leið. Snemma í kvikmyndinni kastar eiginkonan fram þeirri staðhæfingu að Freud sé dauður og af samspili hjónanna í þessu atriði má auðveldlega sjá að hún lætur þessi orð falla til að þóknast honum, en þó ekki án kaldhæðni. Áhorfanda, sem þekkir til kenninga Freuds, ætti hins vegar að vera ljóst að ef Freud er dauður þá gengur hann aftur og má segja að andi hans sé sínalægur í þeirri atburðarás sem fer af stað í kjölfarið á þessu samtali.

Eins og Freud benti á í ritgerðinni „Handan vellíðunarlögmálsins“ ber ekki að rugla saman kvíða og áfallstaugaveiklun eða eftirköstum trámatískrar upplifunar. „Kvíði lýsir því, að maður býst við hættu eða býr sig undir hana, enda þótt hún kunnir að vera óþekkt.“¹⁸ Hinn trámatíseraði er ekki kvíðinn. Hann er hræddur. „Hræðslan er [...] nafn á ástandi, sem einhver kemst í,

¹⁷ Viðar Þorsteinsson, „Á klafa sjálfsbjargar. Vísindi sem drottun í *Antikristi* og *Díalektik upplýsingarinnar*“, *Vísindavefur. Ritgerðasafn til heiðurs Þorsteini Vilhjálmssyni sjötugum 27. september 2010*, Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2010, bls. 251–268, hér bls. 258.

¹⁸ Sigmund Freud, „Handan vellíðunarlögmálsins“, *Ritgerðir*; Sigurjón Björnsson þýddi, ritaði inngang og skýringar, Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2002, bls. 92.

sem hefur lent í hættu, án þess að vera undir hana búinn“, skrifaði Freud.¹⁹ Konan í kvikmynd Triers er ekki kvíðin, hún er hrædd, hún er skelfingu lostin. Hún kvíðir ekki framtíðinni einfaldlega vegna þess að hún er heltekin af skelfingunni sem hefur búið um sig í henni og tengist óljósri vitund hennar um það sem raunverulega átti sér stað á hinu afgerandi augnabliki.

Tráma hefur oft verið tengt við það áfall sem tengist skyndilegu fráfalli einhvers nákomins (eins og tilvikið er í *Andkristi*). Trámað er þá ekki aðeins tengt missinum sem fylgir andlátinu heldur einnig þjáningunni og samviskubitinu sem felst í því að lifa af á meðan aðrir deyja. Þessu hafa einstaklingar sem upplifað hafa stríðsátök gjarnan lýst.²⁰ En trámað tengist einnig annars konar samviskubiti og þeirri áleitnu spurningu hvort hægt hefði verið að grípa inn í og koma þannig í veg fyrir dauða annarra. Cathy Caruth hefur líkt þessu við tilfinninguna sem felst í því að vakna og átta sig um leið á því að hafa vaknað augnabliki of seint og misst þar af leiðandi af einhverju mikilvægu sem erfitt er að átta sig fullkomlega á hvað var.²¹ Í *Andkristi* er hinn trámatíska atburður samofinn samviskubiti konunnar og þeirri yfirþyrmandi tilfinningu að hún hafi vaknað, eða komið til sjálfs síns, andartaki of seint.

Raunveruleg úrvinnsla konunnar þarf að beinast að þeim tilfinningum sem tengjast hinu trámatíska augnabliki, augnablikinu þegar móðirin skynjaði hættuna en brást ekki við. Lars von Trier lýsir því með áhrifamiklu myndmáli hvernig þetta augnablik er horfið úr meðvitund konunnar og hvernig sorgarferli hennar snýst í raun um að endurheimta þetta afgerandi augnablik. Líkaminn vill muna en meðvitundin vísar þessu augnabliki á brott. Hið afgerandi augnablik er á einhvern hátt ekki meðtekið af vitundinni – það verður ekki svo auðveldlega hluti af hinu meðvitaða minni – hins vegar sest það að líkama einstaklingsins, býr um sig í hinu ómeðvitaða.²²

¹⁹ Sama rit, sama stað.

²⁰ Þetta er meðal annars niðurstaðan af rannsókn sem ég vann fyrir sýninguna *Heima-Heiman* í Ljósmyndasafni Reykjavíkur haustið 2008 og byggðist á viðtölum við flóttamenn og hælisleitendur á Íslandi. Um þetta fjallaði ég einnig í fyrirlestinum „Af ástæðuríkum ótta“. Konur sem hælisleitendur“, Hádegisfyrirlestur á vegum RIKK (Rannsóknarstofu í kvenna- og kynjafræði) í Háskóla Íslands, 24. febrúar 2010. Margir listamenn sem vinna með trámatíska úrvinnslu í verkum sínum hafa fjallað um samviskubit eftirlifenda og má í því sambandi nefna skáldsöguna Örlögleysi eftir Irme Kertész sem kom út árið 1976, kvikmyndina *Shoah* eftir Claude Lanzmann frá árinu 1985 og teiknimyndasöguna *Maus* eftir Art Spiegelman. *Maus* birtist fyrst árið 1973 en var gefin út í tveimur heildstæðum hlutum árin 1986 og 1992.

²¹ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press, 1996, bls. 62–65.

²² Sjá góða umfjöllun um þetta hjá Bessel A. van der Kolk og Onno van der Hart, „The

Vitsmunalegar tilraunir til að takast á við skelfinguna sem heltekur líf konunnar koma fyrir lítið. Það eina sem slær á skelfinguna er kynlíf, fullnæging, og það er ekki vegna þess að hún sem kona sé fyrst og fremst á valdi nautnarinnar og hins líkamlega, eins og sumir gagnrýnendur hafa viljað halda fram, heldur vegna þess að hún leggur allt í sölurnar til að endurheimta þá tilfinningu sem heltók hana á því augnabliki þegar hún skynjaði hættuna. Þessi tilraun til að endurheimta hið afgerandi augnablik birtist í óslökkvandi þrá eftir líkamlegri fullnægingu. Þrátt fyrir að konan sé ófær um að rifja upp það sem átti sér stað – atburðurinn er eins og gat eða svarthol í minningum hennar – þá hefur líkaminn engu gleymt. Hann þráir að snúa aftur til hins afgerandi augnabliks, upplifa þjáninguna að nýju til þess eins að endurheimta raunina sjálfa, fylla upp í holrúmið með orðum og táknum, og geta þannig haldið áfram að lifa með minningunni en ekki á valdi hennar.

Líkaminn

Minningar okkar samanstanda eins og áður sagði ekki aðeins af orðum, táknum og vitsmunalegum tengingum heldur búa þær einnig í líkamanum.²³ Í þessu sambandi getur verið gott að hugsa út fyrir tvíhyggjuna sem aðgreiningin á huglægum og hlutlægum veruleika byggir á. Að hugsa um það sem Martin Heidegger kallaði þarveru (þýs. *Dasein*), að hugsa um veruhátt manneskjunnar sem eitthvað sem felur í sér „veruskilning sem fer á undan kenningasmíð“, að hugsa um manneskjuna sem veru sem upplifir heiminn ekki utan frá heldur upplifir hún sig sem hluta af heiminum.²⁴ Eða eins og

Intrusive Past. The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma“, *Trauma. Exploration in Memory*, Cathy Caruth ritstýrði, Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press, 1995, bls. 158–183, hér bls. 160–164. Sjá jafnframt: Caruth, *Unclaimed Experience*, bls. 6 og bls. 62–63. Hér er einnig með óbeinum hætti vísað í þann greinarmun sem Proust gerði á meðvituðum minningum (fr. *mémoire volontaire*) og ómeðvituðu minni (fr. *mémoire involontaire*). Sjá Marcel Proust, Í leit að glötuðum tíma. *Leiðin til Swann I og II*, Pétur Gunnarsson þýddi, Reykjavík: Bjartur, 1997 og 1998. Sjá enn fremur Sigrún Alba Sigurðardóttir, „Magðalenukökur. Um fortíð og framtíð í sagnfræði samtímans“, *Frá endurskoðun til upplausnar. Tver prófritgerðir, einn formáli, þrjú viðtöl, sjö fræðigreinar, fimm ljósmyndir, einn eftirmáli og nokkrar minningargreinar af vettvangi hugvísinda*, Hilma Gunnarsdóttir, Jón Þór Pétursson og Sigurður Gylfi Magnússon ritstýrðu, Reykjavík: Miðstöð einsögu-rannsóknna og ReykjavíkurAkademían, 2006, bls. 329–347, hér bls. 333–336.

²³ Um þetta fjallar Paul Ricoeur í *Memory, History, Forgetting*, Kathleen Blamey og David Pellauer þýddu, Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

²⁴ Dan Zahavi, *Fyrirberafræði*, Björn Þorsteinsson þýddi, Reykjavík: Heimspækistofnun og Háskólaútgáfan, 2008, bls. 53.

fyrirbærafræðingurinn Dan Zahavi orðar það: „Líkaminn er ekki skermur milli mín og heimsins, heldur er hann frumlæg vera okkar í heiminum. Það er í krafti hans sem við erum meðal hlutanna.“²⁵ Aðgreiningin milli veru og heims kemur þá ekki fyrr en eftir á, þegar sjálfsveran fer að beita hugtökum og þekkingu til að greina sig frá því sem er. Þessi aðgreining er ekki sjálfgefin og krefst þess að sjálfsveran greini á milli skynjunar sinnar og þess hvernig hún hugsar um skynjun sína, krefst þess að hún breyti því sem hún upplifir í reynslu, eða svo ég noti orð úr fyrirbærafræði Edmunds Husserl, að hún breyti *Erlebnis* í *Erfahrung*.²⁶ Upplifunin (þ. *Erlebnis*) er háð því hvernig vitundarveran skynjar sjálfa sig og tengsl sín við veruleikann í tíma og rúmi. Reynslan (þ. *Erfahrung*) verður til þegar vitundarveran yfirfærir upplifun sína á hið táknræna, það er um leið og hún gefur upplifun sinni ákveðna merkingu.

Til þess að sjálfsveran geti skilið sjálfa sig og aðra, og gefið lífi sínu merkingu, verður hún að geta greint sjálfa sig frá upplifun sinni eða upplifað sig sjálfa sem *hinn*, skoðað upplifun sína utan frá sem ákveðið ferli sem lýsa má með orðum og táknum.²⁷ Að vera fær um að skoða sjálfan sig sem *hinn* tengist af þeim sökum ekki aðeins því að geta fundið til samlíðunar með öðrum heldur einnig því að geta deilt reynslu sinni með öðrum. Til þess að geta deilt reynslu okkar með öðrum verðum við að vera fær um að skoða reynslu okkar utan frá. Við þurfum að gera þann greinarmun sem Henri Bergson gerði á hreinu minni og myndbirtingarminni.²⁸ Til þess að geta endurvakið fortíðina sem mynd verðum við að vera fær um að gefa því sem virðist merkingarlaust merkingu. Við verðum að nota ímyndarafið til að skapa merkingu og láta þannig hið merkingarlausa taka á sig mynd.²⁹

²⁵ Sama rit, bls. 66.

²⁶ Sjá t.d. Zahavi, *Fyrirbærafræði*, bls. 69. Um greinarmuninn á upplifun og reynslu hef ég áður fjallað í greininni „Magðalenukökur. Um fortíð og framtíð í sagnfræði samtímans“ og þá í tengslum við skrif Walters Benjamin.

²⁷ Sjá til dæmis Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, bls. 17.

²⁸ Ég byggi umfjöllun mína að mestu á umfjöllun Ricoeurs um Bergson í enskri þýðingu á bókinni *Mémoire, l'histoire, l'oubli*, það er *Memory, History, Forgetting* sem vísað er til hér að framan. Í þeirri þýðingu eru hugtökin *pure memory* og *memory image* notuð yfir hreint minni og myndbirtingarminni. Hugtakið *memory image* (fr. *mémoire image*) er nokkuð erfitt í þýðingu. Bergson vísar með því bæði til myndbirtingarinnar, það er að eitthvað birtist sem mynd í huga okkar, og til ímyndunar-afslins. Þess vegna mætti ef til vill einnig þýða hugtakið sem ímyndar-minni.

²⁹ Paul Ricoeur fjallar um þessar kenningar Bergsons á bls. 25 í *Memory, History, Forgetting* og aftur á bls. 51. Walter Benjamin hefur fjallað um aðgreiningu Bergsons á hreinu minni og myndbirtingarminni í samanburði við þann greinarmun sem Mar-

Ef við hefðum ekki ímyndunaraflið værum við ófær um að breyta upplifun okkar í reynslu. Við gætum ekki horfið til hins afgerandi augnabliks og unnið úr því með því að setja það í samhengi við önnur augnablik, aðrar myndir, eða jafnvel önnur orð. Án ímyndunaraflsins værum við einfaldlega á valdi hins hreina minnis, þess minnis sem býr í líkama okkar en við komum ekki orðum yfir, getum ekki kallað fram sem myndir og getum hvorki endurskapað né unnið með á meðvitaðan hátt.

Freud talaði í þessu sambandi um að sjúklingur sem ekki gæti yfirfært upplifun sína yfir á hið táknræna væri „fastur í áfallinu.“³⁰ Hann benti jafnframt á að í mörgum tilvikum endurupplifi sjúklingarnir hinn liða atburð í draumi en í vöku vísi þeir honum á bug, forðist að hugsa um hann eða færa upplifun sína yfir á svið hins meðvitaða.³¹ Freud segir enn fremur:

Sjúklingurinn getur ekki munað allt, sem er bælt hjá honum og það, sem hann getur ekki munað, kann einmitt að vera mikilvægasti hlutinn. [...] Hann neyðist til að endurtaka hið bælda eins og það væri samtíma reynsla í stað þess að *muna* það sem eitthvað úr fortíðinni [...].³²

Freud bætir við: „Endurtekningaráráttan [...] er í miklum mæli hvatræns eðlis og þegar hún er í andstöðu við velliðunarlögmálið, er líkt og yfirnáttúruleg öfl séu að verki.“³³

cel Proust gerir á ómeðvituðum minningum og meðvituðum minningum. Þess má geta að Benjamin lagði jafnframt mikla áherslu á þann þátt í kenningum Bergsons sem snýr að þætti ímyndaraflsins þegar einstöku lífuðu augnabliki er breytt í reynslu sem finnur sér stað í endurminningum. Sjá Walter Benjamin, „Um nokkur minni í verkum Baudelaires“, Gunnþórunn Guðmundsdóttir þýddi, *Fagurfræði og miðlun. Úrval greina og bókakafla*, Ástráður Eysteinnsson ritstýrði, Reykjavík: Háskólaútgáfan: Bókmenntafræðistofnun Háskóla Íslands, 2009, bls. 107–152, hér bls. 109–110.

³⁰ Sigmund Freud, „Handan velliðunarlögmálsins“, bls. 92.

³¹ Sama rit, bls. 93.

³² Sama rit, bls. 98.

³³ Sama rit, bls. 117.



Þetta ætti að skýra að einhverju leyti hvers vegna konan í kvikmynd Triers er heltekin af kynlífi og þrá eftir líkamlegri fullnægingu. Ekki er nóg með að fullnægingin sem ástand algleymis fái hana til að gleyma raunverulega því sem gerðist heldur sýnir það ómeðvitaða viðleitni hennar til að hverfa aftur til hins horfna augnabliks. Líkami hennar leitar sífellt til baka og vitundin er föst í endurtekningarástandi hins ómeðvitaða. Konan, sem er eins og birtingarmynd hins dæmigerða sjúklings í skrifum Freuds, leitast við að endurtaka þá tilfinningu sem hún upplifði á stund hins afgerandi augnabliks, án þess að gera sér grein fyrir þessari endurtekningaráráttu. Endurtekningaráráttan sem stjórnast af hinu líkamlega minni yfirtekur líf konunnar smám saman. Þar sem hún er ómeðvituð um hvað býr að baki þessum hvötum sem virðast á stundum allt að því yfirnáttúrulegar, er hún aftur á móti ófær um að hverfa aftur til hinnar afgerandi stundar og takast á við upplifun sína á meðvitaðan hátt og breyta henni í reynslu sem hún getur lifað með.³⁴

Endurtekningin og ástand losunarinnar eru eðlilegir undanfarar hinnar raunverulegu úrvinnslu. Það er því í raun ekki hið ómeðvitaða hvatalíf sem leiðir konuna sífellt lengra frá markmiði sínu heldur er það mótspyrna hennar sjálfrar sem leidd er áfram af eiginmanninum, sem birtist okkur eins og áður sagði sem tákmynd skynseminnar og hins röklega. Það er hann sem kemur í veg fyrir að hún hverfi til baka til hins afgerandi augnabliks. Konan tekst því í raun aldrei á við þá upplifun (og þar með þær ómeðvitaðu minningar) sem hefur yfirtekið líkama hennar og er föst í því sem í sálgreiningu hefur verið kallað losun (e. *acting out*).³⁵ Losun er ástand sem

³⁴ Paul Ricoeur fjallar um endurtekningaráráttuna sem ómeðvitað ferli í *Memory, History, Forgetting*, bls. 70.

³⁵ Í greiningu minni á hugtökunum losun og úrvinnslu styðst ég meðal annars við

einkennist af því að hið trúamatíska augnablik yfirtekur líf einstaklingsins án þess að hann átti sig raunverulega á því. Jacques Derrida hefur talað um „innlimun“ í þessu samhengi, það er að segja fullkomna samsemd þar sem ekki gefst neitt rými fyrir túlkanir.³⁶ Hið afgerandi augnablik sest að í líkama þess sem orðið hefur fyrir tráma, yfirtekur hann jafnvel. Bandaríski bókmenntafræðingurinn Cathy Caruth orðar þetta á þá leið að sá sem orðið hefur fyrir tráma verði að sjálfum sjúkdómseinkennum þeirrar upplifunar sem hann ber með sér.³⁷

Til að losna undan þessu ástandi, þar sem losunin, innlimun hins trúamatíska atburðar og endurtekningin eru við völd, þarf úrvinnsla að koma til. Úrvinnslan (e. *working through*) felst í stuttu máli í því að endurheimta hið afgerandi augnablik til þess að losa sig undan valdi þess. Freud notaði sögnina *durcharbeiten* til að lýsa þessu ferli og er rétt að leggja áherslu á endinguna *-arbeiten* í þessu sambandi, sem undirstrikar að hér er ekki um ósjálfrátt ferli að ræða (líkt og þegar um endurtekningaráráttu er að ræða) heldur meðvitað ferli sem krefst ákveðins framlags af sjúklingnum.³⁸ Úrvinnslan krefst þess að fundin sé leið til að innleiða svartholið, gatið sem aldrei verður almennilega fyllt upp í, í ákveðna frásögn. Það er í raun forsenda þess að hægt sé að tala um liðinn atburð sem endurminningu. Endurminningar, sem einstaklingurinn setur saman í ákveðna línulega frásögn, þjóna þeim tilgangi að skerpa sjálfsmynd einstaklingsins og móta honum stefnu frá fortíð og inn í framtíð. Franski sálgreinirinn Pierre Janet sem var samtíðarmaður og samnemandi Bergsons í París talaði í þessu sambandi um frásagnarminni og lagði áherslu á að trúamatísk upplifun sem hefði tekið á sig form frásagnar-

eftirfarandi texta: Dominick LaCapra, „Trauma, Absence Loss“, *Critical Inquiry* 25: 4/1999, bls. 696–727; Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press, 2001 og Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, bls. 70–74. Sjá enn fremur *The Freud Encyclopedia*, Edward Erwin ritstýrði, New York: Routledge, 2002, bls. 599–602 og *Psykodynamísk leksikon*, Ole Andkjær Olsen ritstýrði, Kaupmannahöfn: Gyldendal, 2002, bls. 274–275.

³⁶ Geoffrey Bennington gerir góða grein fyrir þessum hugmyndum Derridas í *Jacques Derrida*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, bls. 147. Derrida er hér að vinna með enska hugtakið *incorporation* en það er þýðing á þýska hugtakinu *Einverleibung* sem sótt er til Freuds og Sigurjón Björnsson hefur þýtt sem innlimun. Sjá Sigmund Freud, *Ritgerðir*; Sigurjón Björnsson þýddi, ritaði inngang og skýringar, Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2002, bls. 336.

³⁷ Cathy Caruth, „Introduction“, *Trauma. Exploration in Memory*, Cathy Caruth ritstýrði, Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press, 1995, bls. 3–13, hér bls. 5.

³⁸ Paul Ricoeur hefur skrifað á áhugaverðan hátt um úrvinnsluferlið hjá Freud í *Memory, History, Forgetting*, bls. 71 en að öðru leyti vísa ég hér á neðanmálgrein 35.

minningar lyti alltaf lögmáli um upphaf, miðju og endi, og því væri auðvelt fyrir einstaklinginn að laga hana að þeirri heildarmynd sem hann drægi upp af lífi sínu.³⁹

Frásagnarminni fylgir ákveðin viðurkenning á því sem átti sér stað en um leið ákveðin útilokun. Með því að innleiða upplifunina í frásögn smættum við hana niður. Þessi viðleitni til þess að segja satt felur þannig í sér mótþróa gagnvart því sem má skilgreina sem heildarupplifun eða heildarskynjun á veruleikanum á tilteknu augnabliki. Úrvinnslan sjálf felur því í sér ákveðna útilokun en engu að síður er hún nauðsynleg fyrir þann sem vill losna undan valdi hins tramatíska atburðar og læra að lifa með honum.⁴⁰ Sálgreinirinn Dori Laub, sem lifði Helförina af sem barn, orðar þetta þannig: „Þeir sem lifðu af, þurftu ekki aðeins að komast af til þess að geta sagt sögu sína, þeir þurftu einnig að segja sögu sína til þess að lifa af.“⁴¹

Úrvinnslan krefst þess að við séum skapandi í nálgun okkar á fortíðina, að við séum fær um að beita ímyndunaraflinu til að losna undan valdi hins tramatíska atburðar. Í þessu sambandi er rétt að minna á þann greinarmun sem Bergson gerði á hreinu minni og myndbirtingarminni. Losun og úrvinnslu má einnig auðveldlega yfirfæra á þann greinarmun sem Paul Ricoeur gerir á „endurtekingarminni“ og „minni sem vinnur á sviði hins ímyndaða“. Ricoeur vísar í Bergson til að skýra þennan greinarmun:

„Til að geta endurvakið fortíðina sem mynd, verðum við að draga okkur í hlé frá augnablikinu sjálfu, við verðum að vera fær um að meta það sem virðist einskis virði, við verðum að búa yfir viljanum til að láta okkur dreyma.“⁴²

³⁹ van der Kolk og van der Hart, „The Intrusive Past“, bls. 159–163. Enska hugtakið yfir frásagnarminni er *narrative memory* og þannig er vísað til þess í grein van der Kolk og van der Hart. Í þessu sambandi er áhugavert að benda á umfjöllun bandaríska rithöfundarins Siri Hustvedt um Janet í bók sem vinnur á mörkum skáldsögunnar, fræðibókarinnar og ævisögunnar og líta má á sem meðvitaða úrvinnslu rithöfundarins á tráma sem hún upplifði í tengslum við andlát föður síns. Sjá Siri Hustvedt, *The Shaking Woman or A History of My Nerves*, London: Sceptre, 2011, bls. 23–26.

⁴⁰ Cathy Caruth, „Recapturing the Past. Introduction“, *Trauma. Exploration in Memory*, Cathy Caruth ritstýrði, Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press, 1995, bls. 151–157, hér bls. 153.

⁴¹ Dori Laub, „Truth and Testimony. The Process and the Struggle“, *Trauma. Exploration in Memory*, Cathy Caruth ritstýrði, Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press, 1995, bls. 61–75, hér bls. 63.

⁴² Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, bls. 25.

Með öðrum orðum, við verðum í krafti ímyndunarafsisins og draumanna að stíga skrefið út úr losuninni og inn í úrvinnsluna.

Segjum sem svo að úrvinnslan takist, að einstaklingnum takist að breyta afgerandi augnabliki í afmarkað augnablik og staðsetja það í ákveðnu tímalegu ferli og í ákveðnu samhengi; að einstaklingurinn hafi þannig náð að endurheimta hið trúmatíska í einhverjum skilningi og koma því um leið fyrir innan tungumálsins, að hann hafi náð að breyta upplifun í reynslu. Er þá ekki eitthvað sem eftir stendur? Jú, hin líkamlega skynjun, upplifun okkar í og með heiminum, verður aldrei fyllilega færð í orð. Þegar trúmatískri upplifun er breytt í reynslu sem miðlað er með frásögn verður alltaf eitthvað eftir. Eitthvað sem er handan tungumálsins: raunin sjálf.

Raunin (fr. *le réel*, e. *the real*) er hugtak sem Jacques Lacan innleiddi í sálgreininguna um miðja tuttugustu öld og hefur haft mótandi áhrif á þá aðferðafræði sem mótast hefur á síðustu árum og miðar að því að beita aðferðum sálgreiningar til að greina hugmyndafræði, valdasamspil og ríkjandi viðhorf til sannleikans í ólíkum samfélögum. Lacan gerir í þessu sambandi greinarmun á rauninni (fr. *le réel*) og raunveruleikanum (fr. *la réalité*). Raunin er tilvistin sjálf, bæði sú tilvist sem maðurinn skynjar og sú tilvist sem er óháð manningum, en raunveruleikinn er það net orða og tákna sem maðurinn beitir til að fjalla um, skilja og skilgreina tilvistina.⁴³ Þegar við leitumst við að skilgreina raunveruleikann verður alltaf eitthvað eftir; þetta eitthvað er raunin. Slóvenski heimspekingurinn Slavoj Žižek hefur lýst þessu svo:

Bilið milli fegurðar og ljótleika er [...] einmitt bilið sem skilur raunveruleikann frá Rauninni: raunveruleikinn grundvallast á þeirri lágmarksupphafningu sem hugveran þarfnast til að halda hryllingi Raunarinnar í skefjum.⁴⁴

⁴³ Lacan skilgreindi hugtak sitt um raunina í fyrirlestrinum „Le symbolique, l’imaginaire et le réel“ sem hann flutti árið 1953. Ég byggi greiningu mína á enskri þýðingu á fyrirlestrunum, Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Jacques-Alain Miller ritstýrði, Alan Sheridan þýddi, London: Vintage, 1998. Sjá einnig umfjöllun um raunina í hinum lacaníska skilningi í grein Dagnýjar Kristjánsdóttur, „Ástin og listin gegn þunglyndinu“, í Julia Kristeva, *Svört sól. Geddeyfð og þunglyndi*, Ólöf Pétursdóttir þýddi, Reykjavík: Bókmenntafræðistofnun Háskóla Íslands og Háskólaútgáfan, 2008, bls. 13–45, hér bls. 27–30.

⁴⁴ Slavoj Žižek, Óraplágan, Haukur Már Helgason þýddi, Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2007, bls. 176. Žižek fjallar einnig um þennan greinarmun raunarinnar og raunveruleikans (hins táknræna veruleika) í bókinni *Interrogating the Real*, London og New York: Continuum, 2006, sjá til dæmis útskýringar hans á bls. 190–191.

Þegar barnið snertir malbikið, konan sker af sér snípinn og við horfum á andvana kálf velta út úr uppskornu legi hindarinnar⁴⁵ í kvikmyndinni *Andkrísti* er það raunin sjálf sem Trier virðist reyna að miðla til áhorfandans eða vekja með áhorfandanum. Með kvikmyndinni leitast hann við að miðla því sem í raun er ekki hægt að miðla. Hann smættar atburðinn ekki niður í orð heldur sýnir okkur hann sem mynd og lætur okkur þar með eftir að skynja hana og innlima í þá upplifun sem kvikmyndin skilur eftir sig. Því má segja að þó að honum takist ekki að miðla rauninni (sem er í eðli sínu ómögulegt) þá takist honum að benda á hana og opna þannig fyrir þann möguleika að raunin sjálf snerti áhorfendur.⁴⁶



Það er þó ein undantekning frá þessu, en undir lok myndarinnar kemur atriði sem læðist svo að segja aftan að áhorfandanum með því að breyta þeim forsendum sem hann hafði áður gengið út frá. Í þessu tilviki er trámað vitsmunalegt fremur en sjónrænt. Hjónin eru stödd í sumarhúsi í miðjum skógi en þangað hafði maðurinn farið með konuna svo að hún gæti sigrast á því sem hann skilgreinir sem ótta við náttúruna. Í stað þess að ná áttum virðist konan fjarlægjast manninn sífellt meir í þessu umhverfi. Í þessu til-

⁴⁵ Um táknræna þýðingu dýranna þriggja, hindarinnar, refsins og hrafnsins, sem leika mikilvægt hlutverk í kvikmyndinni hefur Lilian Munk Rösing sagt að þau standi hvert um sig fyrir sorgina sársaukann og örvæntinguna sem eru heiti á meginköflunum þremur í myndinni. Sjá Rösing, „Det faldne barn.“

⁴⁶ Lacan talaði um að rauninni væri ekki hægt að miðla en hana væri hins vegar hægt að endurtaka, eins og þegar hinn trámatíseraði endurupplifir sífellt hinn liðna atburð í ástandi lostsins. Um þetta hefur Hal Foster fjallað í *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge MA: The MIT Press, 2001, bls. 132.

tekna atriði rifjar hún upp dvöl sína í sumarhúsinu sumarið áður en þá dvaldi hún þar ein ásamt syni þeirra um nokkuð langa hríð. Meðan á dvölinni stóð vann hún að rannsókn á galdrabrennum á sextánda öld og ásökunum um illt eðli kvenna sem finna má í gömlum handritum. Konan segir eiginmanni sínum frá því að þær forsendur sem hún hafi lagt upp með í rannsókninni séu brostnar. Hún trúir því nú sem standi í þessum gömlu handritum, að konur séu í eðli sínu illar. Eiginmaðurinn reiðist og sakar konuna um að hafa innlimað þær hugmyndir sem hún var að vinna með í eigið líf í stað þess að vinna með þær á gagnrýninn hátt. Svo virðist sem konan hafi lifað sig svo sterklega inn í þá trúamatísku atburði sem hún var að fjalla um að hún hafi að lokum ekki getað gert greinarmun á eigin lífi og viðfangsefni sínu.

Stuttu síðar sjáum við konuna róta í blaðabunka og draga fram krufningarskýrslu sem maðurinn hefur haldið leyndri fyrir henni. Krufning á barnslíkamanum hefur leitt í ljós að fætur sonar þeirra höfðu ekki vaxið eðlilega. Í smíðakofa við sumarhúsið finnur eiginmaðurinn ljósmyndir af syni sínum, sem teknar voru á þeim tíma þegar móðir og barn dvöldu ein í sumarhúsinu. Maðurinn tekur eftir að barnið er klætt í krummafót á öllum myndunum. Í næsta skoti sjáum við stutt atriði þar sem eiginkonan neyðir grátandi barnið í uppreiðakofa skó á öfugan fót. Ekki er fyllilega ljóst hvort ímyndunarafi mannsins hefur tekið völdin eða hvort um hreint endurlit er að ræða. Engu að síður eru þær forsendur sem áhorfandinn hefur gengið út frá breyttar. Hann situr eftir með þá óþægilegu tilfinningu að vita ekki fyrir víst hvort eiginkonan hafi í rauninni viljað kvelja son sinn (sem er ekki aðeins afkvæmi hennar heldur einnig fulltrúi karlmansins) og þá um leið hvort það hafi ef til vill í einhverjum skilningi verið meðvituð ákvörðun hjá henni að grípa ekki inn í þegar barnið klifraði upp í gluggann í upphafsatriði myndarinnar.

Þetta atriði leitar á mig löngu eftir að ég hef lokið við að horfa á myndina. Var ég farin að trúa því sem konan trúði sjálf; að hún væri í eðli sínu illmenni? Vildi hún í raun og veru kvelja sitt eigið barn, sitt eigið hold og blóð? Hefði hún getað brugðist við þegar barnið klifraði upp í gluggann? Hvers vegna vildi hún snúa aftur til hins afgerandi augnabliks? Mörk veruleika og ímyndunar renna saman og það er áhorfandans að vinna úr þessu trúamatíska atriði á merkingarbæran hátt. Í *Andkristi* er ekkert gefið, ekkert augljóst.

Vöknun

Hinu trámatíska augnabliki má líkja við rof sem veldur því að forsendurnar sem við göngum út frá þegar við skynjum og skilgreinum veruleikann breytast. Trámanu má einnig líkja við einskonar opnun sem verður þegar raunin sjálf brýst, algjörlega óvænt og án þess að við fáum nokkru um það ráðið, í gegnum þann táknefni sem við köllum raunveruleika og göngum venjulega út frá sem gefnum. Í gegnum hinn trámatíska atburð komumst við í tengsl við raunina sjálfa. Það er líkt og við sjáum inn í annan heim, líkt og við skynjum hið viðkvæma en afgerandi augnablik sem skilur milli lífs og dauða.

Kvikmyndin sem sjónrænn miðill býr yfir þeim eiginleika að geta bent á raunina án þess að smætta hana niður í ákveðið kerfi. Lars von Trier tekst á við það verkefni að miðla hinu ósagða með myndmáli sem er í senn draumkennt og ágengt í sneringu sinni við hina líkamlegu og allt að því áþreifanlegu þjáningu sem sögupersónurnar ganga í gegnum. Konan í kvikmyndinni kemst aldrei upp úr því svartholi sem hefur sogað hana til sín. Eiginmaðurinn snýr aftur á móti til baka í ástandi sem við vitum ekki glögglega hvort tilheyrir svefni eða vöku. Kannski má einna helst líkja því við *vöknun*. Hann hefur yfirgefið þunga næturinnar en ekki tekið á móti birtu dagsins. Hann er eins og faðirinn í dæmisögu Freuds sem vaknar upp við að nýlátinn sonur hans stendur við rúmið hans í draumi:

Faðir hafði vakað við sjúkrabeð barnsins síns sólarhringum saman. Eftir að barnið var dáið lagðist hann fyrir í næsta herbergi en skildi dyrnar eftir opnar svo að hann sæi inn í herbergið þar sem barnið lá á líkbörum og voru stór kerti umhverfis það. Gamall maður hafði verið fenginn til að vaka yfir líkinu og sat hann hjá því og fór með bænir. Eftir að faðirinn hafði sofnað í nokkrar klukkustundir dreymdi hann *að barnið stæði við rúmið hans, gripi í handlegg hans og hvíslaði í ásökunarrómi: „Pabbi, sérðu ekki að ég er að brenna.“* Hann hrökk upp, sá skæra birtu úr næsta herbergi, flýtti sér þangað og sá að öldungurinn hafði sofnað og að kviknaði hafði í líkklæðunum frá kerti sem hafði dottið á þau og annar handleggur ástkærs barns hans hafði brennst.⁴⁷

⁴⁷ Sigmund Freud, *Draumaráðningar*, Sigurjón Björnsson þýddi, Reykjavík: Skrudda, 2010, bls. 369. Mín skáletrun.

Barnið sem birtist í draumi bjargar í raun föður sínum um leið og það ásakar hann um vanrækslu.⁴⁸

Lokaatriðinu í *Andkristi* má líkja við hægfarena vöknun þar sem draumur og veruleiki fléttast saman og verða ekki svo auðveldlega greindir frá hvor öðrum. Báðir þessir veruleikar vitundarinnar tilheyra manningnum sem í lok myndarinnar þræmmar í gegnum skóginn í draumkenndu ástandi í átt til samfélagsins (við undirleik Händels líkt og í upphafsatriðinu). Um leið og umhverfi mannsins verður sífellt draumkenndara er eins og hann sé að vakna til lífsins, að hann átti sig á því að hann hefur svikið allt það sem lífið grundvallast á með því að neita að horfast í augu við raunina sjálfa. Í *Andkristi* birtist maðurinn sem tákmynd skynseminnar og tungumálsins og allt þar til í lok myndarinnar virðist þetta tvennt vernda hann gegn ágangi raunarinnar. (Karl)maðurinn er tákngerving raunveruleikans, í hinum lacanísku skilningi, sem beitir náttúruna (sem ekki verður aðgreind frá rauninni) ofbeldi með orðin, skynsemina og vísindin að vopni. Þar sem karlmaðurinn staulast upp á einskonar Golgatahæð í skóginum og skilur eftir sig blóði drifna slóð má auðveldlega sjá hann sem eins konar Andkrist, veru sem hefur hafnað öllu því sem ekki verður smættað niður í kerfisbundið tungumál skynseminnar, en sem umbreytist á þessari för smám saman í annars konar boðbera sem tekur hikandi á móti rauninni (sem á því augnabliki birtist í formi andlitslausra kvenna).



Skilaboðin sem lesa má út úr kvikmyndinni eru þó engan veginn þau að skynsemin sé af hinu illa og náttúran tilheyri hinu góða. Í kvikmyndum Triers eru mörkin milli hins góða og hins illa ætíð óljós. Til þess að lifa af

⁴⁸ Cathy Caruth fjallar mjög skilmerkilega um ólíka greiningu Freuds og Lacans á þessum draumi í *Unclaimed Experiences*, bls. 92–102.

þurfum við að vera fær um að standa í tveimur heimum samtímis, heimi raunarinnar og heimi raunveruleikans. Við þurfum á táknum, myndunum og orðunum að halda til að vera fær um að nálgast raunina sjálfa en um leið verðum við að gæta okkar á því að missa ekki sjónar á því sem liggur þessu öllu til grundvallar, rauninni sjálfri og upplifun okkar af henni. Sá sem lifir aðeins í draumi lifir ekki af, ekki frekar en sá sem neitar sér um drauminn.

Þrátt fyrir, eða ef til vill vegna þess, að ég lokaði augunum í hvert sinn sem hryllingurinn varð of ágengur, hvort sem það var þegar barnslíkaminn snerti jörðina, þegar konan skar af sér snípinn eða þegar blóðið draup úr lim eiginmannsins, tókst mér að sjá í gegnum hryllinginn og átta mig á að *Andkristur* er fyrst og fremst draumkennd táknsaga um tráma, losun, úrvinnslu og afgerandi augnablik sem geta yfirtekið líf okkar. Þar af leiðandi gerir hún okkur kleift að skoða trámað úr fjarlægð. Í kvikmyndinni nálgumst við trámað á vitsmunalegan hátt, í gegnum blæju tákna og mynda. Í kvikmyndinni verður veruleikinn sjálfur aldrei of ágengur. Við getum alltaf lokað augunum, litið undan, ef raunin byrjar að söga okkur til sín.

ÚTDRÁTTUR

Í greininni er fjallað um hvernig líta megi á kvikmynd Lars von Trier, *Andkrist* (*Anti-christ*, 2009), sem listræna birtingarmynd þess ferlis sem fer í gang þegar einstaklingur upplifir tráma en komið er í veg fyrir að sorgarúrvinnsla geti átt sér stað. Kenningum Sigmund Freud um tráma og ólík stig losunar og úrvinnslu sem einstaklingur fer í gegnum eftir trámatíska upplifun er beitt við greiningu á kvikmyndinni, sem og kenningum Jacques Lacan um greinarmuninn á raun (fr. *le réel*) og raunveruleika (fr. *la réalité*). Þessar kenningar sálgreiningarinnar eru settar í samhengi við skrif heimspekinganna Henri Bergson og Pauls Ricoeur um minningar og þann greinarmun sem fyrirbærafræðin hefur gert á upplifun og reynslu. Þessi greinarmunur varðar meðal annars hæfileika mannsins til að beita táknum og myndum til að halda hinu trámatíska augnabliki í skefjum, eða með öðrum orðum að nota táknerfi menningarinnar til að horfast í augu við raunina sjálfa og finna leið til að halda henni í skefjum. Með vísun í þessar kenningar eru færð rök fyrir því að gagnlegt sé að skoða kvikmyndina *Andkrist* sem táknsögu sem geri hið trámatíska viðráðanlegt, á sama tíma og hún fjallar um það sem getur mögulega gerst ef haldið er aftur af þörf þess sem orðið hefur fyrir tráma til að snúa aftur til hins afgerandi augnabliks.

Lykilorð: Sálgreining, tráma, raun, minningar, úrvinnsla, Lars von Trier

ABSTRACT

The decisive moment:

On trauma and working through in Lars von Trier's *Antichrist*

The article offers an exposition of how Lars von Trier's *Antichrist* (2009) can be seen as an artistic depiction of the process set off when a person's experience of trauma is thwarted in such a way that the work of mourning cannot be carried out. The film is analysed through Sigmund Freud's theories of trauma and of the different ways of acting out and working through performed in the wake of a traumatic experience, as well as through Jacques Lacan's distinction between the real (*le réel*) and reality (*la réalité*). These psychoanalytical constructs are connected with Henri Bergson's and Paul Ricoeur's writings on memory and the phenomenological distinction between lived experience and experience as such. This distinction partly involves the human being's capacity to make use of signs and images in order to keep the traumatic moment at bay, or to deploy society's symbolic register in order to face the real itself and find a way to keep it at bay. With reference to these theories, it is argued that *Antichrist* can be seen as an allegory for making the traumatic manageable as well as laying out what can happen when the traumatised person's need for returning to the decisive moment is hindered.

Key words: Psychoanalysis, trauma, the real, memory studies, working through, Lars von Trier

SIGRÚN ALBA SIGURÐARDÓTTIR

Dósent í fræðigreinum við

Svið arkitektúrs, hönnunar og myndlistar Listaháskóla Íslands

Pverholti 11, 105 Reykjavík

sigrunalba@lhi.is