

Oslo

Twée representaties van Joachim Trier



Bachelorscriptie: José Mak, S4141059

Opleiding: Algemene Cultuurwetenschappen

Datum: 01-04-2016

Begeleider: Dr. László Munteán

Abstract

This thesis will discuss Joachim Trier's '*Reprise*' (2006) and '*Oslo, August 31st*' (2011) in terms of representation with the theories of *cognitive mapping* and urban space. The idea of *cognitive mapping* will be drawn up according to Kevin Lynch's five elements of the city structure. The theoretical practices about urban space will be discussed based on Henri Lefebvre's three elements of the production of space and Marc Augé's term *non-place*. The analyses of both films show how two generations of young adults cope with the straightjacket of conformity of the urban space of Oslo, in which they cannot fully recognize themselves.

Reprise deals with the difficulties of two recently graduated men who try to realize their shared dreams to become Norway's next famous writers. This is not possible in the city of Oslo. There is only room for commerce, conformity and self-complacency. The city of Oslo is controlled by men. The main characters try to find a meaning in the *non-places* of Paris and the east of Oslo, which they are not able to find. In the end it is the eastern part of Oslo in which Phillip finds love and meaning. The city is shown as nationalistic, masculine and superficial to emphasize the problems and opinions of the generation.

Oslo, August 31st deals with an older generation. The film represents the problems of middle class people in their thirties. The main character of this film deals, like Phillip in *Reprise*, with psychological problems. The relationship between the main character and the city of Oslo is important in this film. The film represents Oslo's transition from a city filled with history and memories towards a city in which the main character cannot recognize himself. The film represents a generation which is dissociated from the urban space and its social expectations. The city of Oslo is represented as a superficial city, which Anders experiences as Augé's *non-place*.

Inhoudsopgave

Abstract:	2
Inhoudsopgave:	3
1: Inleiding:	4-6
2: Theorie en concept:	7-12
3: <i>Reprise</i> :	14-21
4: <i>Oslo, August 31st</i> :	22-31
5: Conclusie:	32, 33
Bibliografie:	34, 35

1.1. Voorwoord

Oslo: de hoofdstad van het mooie Noorwegen. Tijdens mijn half jaar studeren in Oslo kwam ik erachter dat het fantastische Noorwegen, het land waar iedereen gelijk is, waar alles goed gaat en de verzorgingstaat nog succesvol bestaat, misschien niet zo perfect is. Mijn beeld van Scandinavië was gebaseerd op verhalen en beelden van de succesvolle crime-fictiefilms. In Noorwegen volgde ik echter het vak Scandinavische film en daardoor leerde ik een heel ander beeld van Scandinavië kennen. Dit fascineert mij en daarom heb ik er voor gekozen om in mijn bachelorscriptie naar de representatie van de stad Oslo in Noorse film te kijken.

1.2. Probleemstelling:

In dit bachelorwerkstuk onderzoek ik Joachim Trier's representatie van Oslo in de door hem geregisseerde films over jongvolwassenen: *Reprise* en *Oslo, August 31st (OA31)*¹. De Noren zien Trier als een veelbelovende filmmaker (Rees 2010, 157). De films *Reprise* en *OA31* hebben beide op nationale en internationale filmfestivals gestaan en zijn in de prijzen gevallen in Noorwegen en op enkele internationale festivals. Zo won *Reprise* de prijs voor beste film op het internationale filmfestival in Istanbul in 2007. *OA31* won daar die prijs in de internationale competitie in 2011.

Reprise is gemaakt in 2006 en gaat over twee jonge net afgestudeerde Noren woonachtig in Oslo. De film beschrijft een verhaal waarin de twee hoofdpersonages, die in het begin beide het schrijverschap ambiëren, steeds meer hun eigen weg gaan. De één, Erik, gaat zijn jongensdroom achterna. De ander, Phillip, wijkt juist van die droom af. De ontwikkeling van de twee jongvolwassenen wordt in *Reprise* getoond door middel van een voice-over, flash-backs en flash-forwards, waarin de stijl van de 'nouvelle vague' te herkennen is.

De film *Reprise* wordt in Noorse filmstudies vooral bekeken in het perspectief van nationale film. De Noorse literatuurwetenschapper Ellen Rees haalt de film aan in een artikel over het succes van de Noorse film in relatie tot de internationale filmmarkt. Hierin beschrijft ze de film als globale generatiefilm, waarin de Noorse context niet noodzakelijk is voor identificatie met het hoofdpersonage en voor het begrijpen van de film. Ze noemt de genrevermenging van de Hollywood film en de cultuurfilm als mogelijke oorzaak hiervoor en tevens als de kracht van de Noorse film in relatie tot het internationale succes (Rees 2010:

¹ Ik zal in het vervolg naar deze film verwijzen met de afkorting *OA31*, om zo de tekst leesbaarder te houden.

151-155). Jo Sondre Moseng en Håvard Andreas Vibeto volgend dit argument. Zij gaan in op de culturele verschillen die de nationale identiteit benadrukken, maar door het internationale publiek over het hoofd wordt gezien (Moseng & Vibeto 2011).

OA31 kwam uit in 2011 en is een adaptatie van het boek *Le Feu Follet* van Pierre Drieu de la Rochelle. *AO31* gaat over Anders, een depressieve jongen in een verslavingskliniek, die één dag de opvang mag verlaten voor een sollicitatiegesprek in Oslo. Hij heeft die dag afgesproken met oude bekenden in de stad. Deze film is bekeken in relatie tot adaptatiestudies. Zo heeft Andrei Simut zowel onderzoek gedaan naar *OA31* als naar de adaptatie van *Le Feu Follet* in relatie tot de film van Louis Malle. Simut benadrukt in zijn artikel de mate waarin Trier's verhaal dramatischer is en dichterbij het originele verhaal van Drieu la Rochelle blijft, dan Malle dit doet in zijn film. Daarmee geeft Trier de huidige tijd als een deprimerende realiteit weer (Simut 2012). Simut benadrukt in zijn onderzoek de afstand die Anders heeft tot de werkelijkheid, daarbij geeft Simut weinig aandacht aan de representatie van de stad.

De films zijn nog niet bekeken aan de hand van de representatie van de stedelijke ruimte van Oslo. Dit is opvallend omdat de representatie van een stad van betekenis kan zijn, omdat de immateriële ruimte van de stad getoond is. Representatie van de stad zorgt voor herkenning van stedelijke ruimte, waardoor er een interpretatie van een leefomgeving gegeven is. Daarin kunnen problemen van de maatschappij naar voren komen en komt er een beeld van de stad naar voren (Balshaw & Kennedy: 3-7). In dit bachelorwerkstuk onderzoek ik dus welk beeld Trier geeft van de stad Oslo. De hoofdvraag luidt dan ook: Hoe wordt de stedelijke ruimte van Oslo gerepresenteerd in de films *Reprise* en *OA31*?

1.3. Methode

Bij het onderzoek naar de representatie van de stedelijke ruimte in de films van Joachim Trier hanteer ik de volgende methodologie: ik bekijk de films nader aan de hand van het concept *cognitive mapping*, dat Kevin Lynch beschrijft in *The image of the City* (1960). Hoe is Oslo afgebeeld in de film aan de hand van de vijf elementen van Lynch? Wat zijn de herkenningpunten van de stad? Vervolgens maak ik gebruik van het concept van Henri Lefebvre over de driedeling van ruimte, om zo meer inzicht te krijgen in hoe de stedelijke ruimte gebruikt wordt in de film. Ik gebruik voor de terminologie van Lefebvre: *The Production of Space* (1991) en de tekst van Andrew Merrifield 'Place and Space: A Lefebvrian

Reconciliation'. Om het gebruik van de stedelijke ruimte nog iets concreter te maken zal de term *non-place* van Marc Augé een belangrijke toevoeging zijn voor de analyse. Ik gebruik de *non-place* zoals deze gedefinieerd is in *Non-places, Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (1995) .

De analyse van de films zal gebeuren aan de hand van beeldanalyse die wordt uitgelegd in het handboek *Film Art an Introduction* van David Bordwell en Kristin Thomspon. De analyse zal ik structureren met behulp van de concepten van Lynch, Lefebvre en Augé. Dit doe ik door te kijken naar de karakterontwikkeling, de mise-en-scène, het geluid, de cameravoering en de montage. Kortom, welk verhaal vertellen de filmische middelen over de stad? Bij de mise-en-scène let ik extra op de locatie, zodat ik deze kan beschrijven aan de hand van *cognitive mapping* van Lynch. De locatie zal ik ook beschrijven aan de hand van de termen *lived space*, *conceived space*, en *perceived space* van Lefebvre en Augé's *place* en *non-place*.

De methode en de concepten die daarbij horen zal ik verder toelichten in het tweede hoofdstuk. In het tweede hoofdstuk zal de analyse van *Reprise* centraal staan en de vraag: hoe is Oslo gerepresenteerd in *Reprise*? In het derde hoofdstuk zal *OA31* centraal staan en zal blijken hoe Oslo daarin gerepresenteerd is. Vervolgens zal alles bij elkaar komen in de conclusie.

2: Theorie en concept

In dit hoofdstuk zal ik mijn theoretisch kader en methode verder toelichten. Ten eerste ga ik in op het concept van de stad en de term representatie. Vervolgens zal ik de theorieën van Lynch, Augé en Lefebvre verder toelichten.

De stad is een abstract begrip. Veel theoretici hebben geprobeerd er bewoordingen aan te geven of om de stad te vatten in een definitie. Maria Barshaw en Liam Kennedy laten zien hoe het concept 'stad' door de jaren heen is veranderd (Barshaw & Kennedy 2000: 1-19). In het moderne denken van de twintigste eeuw is de stad een statische, universele en synthetische totaliteit, die kenbaar is. Aan het einde van de twintigste eeuw verandert dit en komt het postmoderne denken op, waarin het individualisme groeit. Het menselijk lichaam is niet meer gescheiden van de geest, maar beide zijn belangrijk in relatie tot elkaar. De gedachte komt op dat het lichaam zich altijd in een ruimte bevindt, waardoor er een relatie ontstaat tussen omgeving en subject. De mythe van de stad als universeel object, dat kenbaar is door analyse, verdwijnt. Postmodernen zien de stad als een dynamische ruimte waarin veel gebeurtenissen tegelijkertijd op verschillende plaatsen gebeuren. Deze verandering op het gebied van denken en beleving van de stad wordt de *spatial turn* genoemd (ibidem: 1,2).

In het medium film worden steden veel gepresenteerd. Een Representatie is een nabootsing van een object op de manier waarop de maker van het beeld het object interpreteert, of graag wil laten zien. Er zijn dus verschillende lagen van betekenis te vinden achter een beeld (Sturken & Cartwright 2009: 23,24). De manier waarop een stad gefilmd is zegt veel over de interpretatie van de stedelijke ruimte. De mise-en-scène, montage en cameravoering geven een stad een bepaalde sfeer mee. Het is interessant om de representatie te analyseren aan de hand van wat een regisseur laat zien en wat hij verbergt. Wat wordt er belangrijk gemaakt in de beelden en in het narratief van de film? (Barshaw & Kennedy 2000:7) Kan de kijker zich identificeren met de stedelijke ruimte?

2.1. *Cognitive mapping* in film

Lynch introduceerde in *The Image of the City* een manier om de stad beter in kaart te brengen voor haar bewoners door middel van *cognitive mapping*. Elke stad heeft volgens Lynch haar eigen '*mental image*', dat naar voren komt in de herinneringen, gewoontes en associaties van haar bewoners. De stad verandert continu en daardoor lijkt deze soms onherkenbaar te zijn. Volgens Lynch kan de herkenbaarheid vergroot worden door het gebruik van herkenningpunten, die de stadsbewoner helpen oriënteren. Lynch beschrijft vijf fysieke elementen, die hij *paths*, *edges*, *districts*, *nodes* en *landmarks* noemt. Hij vergelijkt deze met de gewoontes van de bewoners van steden als Boston, Jersey en Los Angeles, die hij in kaart heeft gebracht door middel van interviews en observaties (Lynch 1960: 2-4).

Elk element van Lynch heeft een eigen functie in het gebruik van de stedelijke ruimte. *Paths* zijn de wegen die men bewandelt om van het ene punt van de stad naar het andere punt te komen. Dit kan ook een rivier zijn of het spoor (ibidem: 47). *Edges* zijn de lineaire elementen die in de weg staan van *paths*. Dit kunnen muren zijn, maar ook weer het spoor, een voetpad of de rivier. *Edges* doorbreken de continuïteit van de route. Ze kunnen regio's van elkaar afsluiten of juist samenbrengen. *Edges* zijn belangrijk, omdat ze de stad verdelen (ibidem: 47). *Districts* zijn ontmoetingsplekken waar mensen bij elkaar komen. Ze zijn te herkennen aan het identificeerbare karakter van een plek; iemand moet mentaal door een deur om er te komen. Een goed voorbeeld van een *district* is een park, omdat het een plek is waar mensen samenkomen, maar waar ook een bepaalde sfeer hangt. In een *district* kan ook een bepaalde sociale klasse samenkomen. Het is belangrijk om te vermelden dat een *district* los staat van politieke grenzen: een district is dus niet hetzelfde als een wijk (ibidem: 47, 68). Daarnaast noemt Lynch ook *Nodes*. Dit zijn plekken waar personages naar onderweg zijn. Mensen reizen van *node* naar *node*. Het zijn dus enkele strategische onderdelen van de stad waar mensen pauzes houden, of waar wegen samen komen. Het is een knooppunt zoals de hoek van de straat. Mensen maken daar een praatje, maar blijven er niet lang. Dus men kan er even stoppen, of als centraal punt nemen om naartoe te gaan als tussenstop van de route. Een *node* is kleiner dan een *district* en soms kunnen verschillende *nodes* bij elkaar juist een *district* vormen, een centrum zijn van een district of juist districten aan elkaar verbinden (ibidem: 47,48). Het laatste element dat Lynch noemt is een *landmark*. Dit zijn referentiepunten, die mensen de weg wijzen in een stad, zoals grote gebouwen of monumenten (ibidem: 48).

Volgens Lynch is het belangrijk dat de vijf elementen in ons natuurlijke systeem zitten. Als wij, mensen, in de natuur navigeren, dan zijn dit ook de punten die ons in de juiste richting sturen (ibidem: 30). Tijdens de enorme groei van steden en het ontstaan van de 'metropolis' waren mensen niet meer in staat om te navigeren in en zich te identificeren met de grote ruimte van de stad. Door de stad zo in te richten dat mensen zich beter in de stad konden oriënteren zou de angst, ongerustheid en zelfs terreur in de metropolitaanse gebieden van Noord-Amerika afnemen (ibidem:12). Om oriëntatie in de stad mogelijk te maken, was het aldus Lynch nodig om herkenbare representaties van de stad te maken, waardoor de bewoners zich de vorm van de stad mentaal voor de geest konden halen (Cairns 2006: 192). De vijf genoemde elementen maken deze mentale oriëntatie mogelijk.

2.2. Van Lynch naar Augé

Lynchs theorie is een oude, maar invloedrijke theorie als het gaat om de representatie van de stad en het ontwerp van steden. Ook in termen van de identiteit van de stad zijn de elementen van invloed geweest. Stephen Cairns noemt in 'Cognitive Mapping the Dispersed City' (2006) verschillende toepassingen van *cognitive mapping*. De terminologie heeft geleid tot een goed begrip van de stad, waardoor zij haar goede kenmerken kan gebruiken voor haar profilering (ibidem: 201). Cairns noemt ook de bekende toepassing van het in kaart brengen van de stedelijke ruimten door Frederic Jameson. Belangrijk is dat Jameson *cognitive mapping* als kans ziet om de ingewikkelde realiteit van het kapitalisme te kunnen doorzien. Door middel van oriëntatiepunten is het mogelijk om de structuur van de stad bloot te leggen. Als dit ook toegepast wordt op grotere ruimtes kunnen mensen de nationale en globale ruimtes ontrafelen, waardoor ze in staat zijn zich te verzetten tegen het kapitalisme (ibidem 2006: 199). De uitbreiding van het kapitalisme, zo zegt Jameson, gaat namelijk hand in hand met de desoriëntatie van het individu (Jameson 2009: 410-413). Wanneer er een kaart zou zijn waarin de totale sociale structuur zichtbaar is, zou de mens zich kunnen verzetten tegen het systeem (Cairns 2006: 199).

Belangrijker is hier Cairns' tweede toepassing van Lynchs theorie. Dit is de toepassing van de grafische vormgeving en informatievoorziening in een stad. Dit is het punt waarop Augé's bijdrage aan de discussie van de moderne stad en ruimte in *Non-places, Introduction to an Anthropology of Supermodernity* aan de orde komt. Augé introduceert het onderscheid tussen *place* en *non-place*. Het navigeren in de ruimte door individuen verandert in het late

kapitalisme². In plaats van de stad te kennen en de weg te vinden via de natuurlijke vijf elementen van Lynch, navigeert de mens tegenwoordig in de ruimte door middel van beeld en tekst. Deze tekst bevindt zich in de ruimte van de stad en geeft de regels van de stad weer. Het zijn de tekens die instructies voor het gebruik van de ruimte aangeven. De tekens kunnen voorschrijvend, verbiedend, of informatief zijn (Augé 1995: 96). Het gaat hier bijvoorbeeld om de bewegwijzering die aangeeft welke route (*paths*) er afgelegd moet worden om bij een bepaald punt in de stad (*nodes/ districts/ landmarks*) te bereiken, of om de borden die een regel aangeven, zoals 'niet roken'. Het verlangen van betekenis, informatie, veiligheid en tevredenheid, wat bereikt kan worden door de oriëntatie- en informatiesystemen, zorgt voor een overvloed aan mogelijkheden en kennis, waardoor de betekenis van ervaringen en gebeurtenissen van mensen vervlakken (Cairns 2006: 200).

Augé maakt onderscheid in de antropologische *place* en de *non-place*. De antropologische *place* kan gedefinieerd worden als relationeel, historisch en identiteit bevattend. De *place* is gekenmerkt door het discours en de specifieke taal die erin gesproken wordt. Er vindt een synthese (verbinding) plaats tussen het beeld dat gevormd is en de locatie zelf. Bij een *non-place* gebeurt dit niet. De *non-place* is onpersoonlijk en gebaseerd op regels die voor iedereen hetzelfde zijn. Deze regels kunnen gezien worden als contracten. De ruimtes zijn gevormd door transport, het voorbijgaan, handel en vrije tijd. De relatie die mensen hebben met deze plekken is de relatie met het doel van de plek (Augé 1995: 94). Zo komt iemand alleen in de supermarkt om boodschappen te doen. Men loopt de winkel binnen, pakt de nodige producten en rekent af bij de caissière. De instructies zorgen voor de gezamenlijke identiteit van elk individu in de ruimte (ibidem: 96,101). Het zijn de plekken en routes die gedefinieerd zijn door tekst en beeld, zoals het vliegveld, de mega supermarkt en bekende autoroutes. Op die manier creëert de *non-place* de identiteit van de klant in de supermarkt en de reiziger. Een plek is niet enkel een *place* of een *non-place*. Plaatsen herconstrueren elkaar, de relaties van beelden, ervaringen en individuen veranderen. Wanneer een ruimte een *non-place* of een *place* is, hangt af van de situatie van het subject en deze staat niet vast (Augé 1995:78,79). Hier zal ik dus rekening mee houden in de analyse van de films door te kijken via welk perspectief de plek in beeld gebracht is. De kenmerken van de *place* en de *non-place* zijn dan ook de elementen die ik naast de analyse van de

²Het is Cairns die de *non-place* van Augé koppelt aan het late kapitalisme. Augé gebruikt zelf de term supermoderniteit om de situatie in de tijd aan te geven.

locaties en de mise-en-scène leg om te bekijken wat voor plekken er in de film gerepresenteerd zijn.

2.3. Lefebvre's trialectiek in film

Bij *cognitive mapping* van Lynch staat de relatie tussen de ruimte en de wijze waarop de mens zich in de ruimte oriënteert, centraal. Het gaat om een dualistische relatie die te vatten is op een kaart. Waar Jameson oproept om de desoriëntatie in het kapitalisme te verminderen door *cognitive mapping*, komt Lefebvre met een andere theorie over de stedelijke ruimte. Ruimte is volgens Lefebvre niet natuurlijk, maar sociaal geproduceerd. Omdat ruimte een sociaal product is, is ze ook altijd een uitdrukking van de ideologie van een groep. Omgekeerd moet elke ideologie zich naar de ruimte voegen, voordat we deze herkennen in het gebruik van de ruimte (Lefebvre 1991:92).

De productie van stedelijke ruimte komt tot stand op drie momenten. Het eerste moment is de representatie van die ruimte (*spaces of representation*). Dit is de conceptuele ruimte die tot stand komt door deskundigen op het gebied stedelijke ontwikkeling. Deze ruimte staat gelijk aan de *conceived space*, waarin de perceptie van het dagelijks leven van de mensen in de stad gestructureerd wordt. Het is de geconstrueerde ruimte van de architecten en planologen. De functie van de ruimte is bedacht op de tekentafel door architecten en planologen waar bepaalde regels bijhoren voor het gebruik. Het is de ruimte van kennis en ideologie, waarin de ruimte ook een symbolische lading heeft zoals macht, status en mannelijkheid (Merrifield 1993: 523).

Het tweede moment is het gebruik van de stedelijke ruimte (*spatial practice*) en komt naar voren in de *perceived space*. Het is het moment waarop mensen de ruimte daadwerkelijk gebruiken. Het gaat om de routes, gedragscodes, patronen en interacties met locaties die in de stad worden gebruikt voor werk en vrije tijd. Het gaat hier om de (re)productie van het dagelijks leven, die tot stand komt in de manier waarop mensen zich in de ruimte gedragen en over de ruimte praten (ibidem: 524).

Het derde moment is de representatieve ruimte (*representational space*), waaraan *lived space* gelijkstaat. Het is de plek die men ervaart door symbolen en beelden van de gebruikers van de stad. Het gaat hier om de persoonlijke associaties met de ruimte. Het zijn de herinneringen en dromen die naar boven worden gehaald in elk individu door de ruimte, waarin de regels van de ruimte geen rol spelen (ibidem: 523).

Wanneer de drie onderdelen (*conceived*, *perceived* en *lived space*) van de stedelijke ruimte een coherente structuur vormen, ontstaat er volgens Lefebvre een *place*, waarin de mens actief deel kan nemen aan het dagelijks leven (ibidem: 525). De marxist Lefebvre bekritiseert de stedelijke ruimte in het tijdperk van het kapitalisme. De trialectiek van de ruimte, waarin haar drie onderdelen in gelijke mate aanwezig zijn, is niet langer in evenwicht, maar het wordt een hiërarchie tussen de verschillende vormen. *Conceived space* (de representatie van ruimte) wordt het belangrijkste, dan volgt de *perceived space* en pas op de laatste plaats komt de *lived space*. Hierdoor ontstaat er een *non-place* in Lefebvres terminologie, waarin de functie van de ruimte bovenaan staat en het niet langer mogelijk is een verbintenis te voelen met de ruimte (Merrifield 1993: 523- 525). Hierdoor blijft de stad abstract. De stad wordt namelijk concreet wanneer mensen zich verbonden voelen met de stad door herinneringen die gekoppeld zijn aan gebouwen en speciale plekken in een stad.

Deze notie van de *non-place* verschilt met die van Augé. Het begrip van de *non-place* van Lefebvre blijft abstracter en gebaseerd op de productie van de ruimte, waardoor het enkel gebruik van zijn *non-place* lastiger toe te passen op de beide films. Met name het niet-vaststaande aspect van de *place* en de *non-place* van Augé, geeft de term *non-place* in de analyse meer betekenis.

In de volgende twee hoofdstukken zal ik de stad Oslo bekijken aan de hand van de bovenstaande theorieën in de films *Reprise* en *OA31*. De vragen die daarin centraal staan zijn: Welke ruimte komt er in beeld? Wie gebruikt deze ruimte en hoe wordt deze ruimte gebruikt? Wat gebeurt er in de ruimte? En wat zegt dit allemaal over de representatie van de stedelijke ruimte van Oslo in de films? Deze vragen probeer ik te beantwoorden door gebruik te maken van beeldanalyse om de cinematografische ruimte te kunnen duiden. Op deze manier benadruk ik dus de sociale en culturele aspecten van de gerepresenteerde ruimte in de films (Koeck & Roberts 2010: 8,9).

3: *Reprise*

Nu het theoretisch kader verduidelijkt is, zal ik bekijken hoe de stad gerepresenteerd is in *Reprise*. In dit hoofdstuk licht ik toe hoe de stedelijke ruimte getoond is in de film, maar eerst volgt er een samenvatting van het narratief, waarna er een vergelijking van de twee stedelijke ruimtes West- en Oost-Oslo plaatsvindt. Hierin bekijk ik de stad aan de hand van de theorieën van Lynch, Lefebvre en Augé. Tot slot komen de steden Oslo en Parijs, waar een deel van *Reprise* zich afspeelt, aan bod in termen van Augé en Lefebvre.

Reprise begint met de pas afgestudeerde Phillip en Erik die voor een brievenbus staan, met elk een manuscript in hun handen om op te sturen naar de uitgever. Vanaf hier begint het verhaal over twee vrienden, die allebei één van de grote schrijvers van Noorwegen willen worden, maar langzaam steeds meer hun eigen weg gaan. Phillips manuscript wordt direct geaccepteerd en uiteindelijk gepubliceerd door de uitgever. Phillip geniet hier niet lang van. Hij krijgt last van psychoses, schrijft niet meer en vindt het ook niet meer belangrijk. Terwijl Phillip niet meer schrijft wordt Eriks boek geaccepteerd, waardoor Erik het schrijven juist steeds belangrijker gaat vinden.

3.1. West-Oslo en Oost-Oslo

Trier vertelt dit verhaal door het gebruik van een voice-over en verschillende flashbacks en flash-forwards. Ook maakt Trier gebruik van shots van foto's. De verteltijd in de film is twee jaar, waarvan Erik één jaar in Parijs woont, zoals de voice-over kort vertelt. De film laat weinig herkenbare ruimtes in Oslo zien. De ruimtes die genoemd worden of in beeld komen zijn: 'Dikemark' (een psychiatrische inrichting), 'Bygdøy' (een eiland bij Oslo), de universiteit het Frognerpark en een kroeg. Verder vindt een groot gedeelte plaats in Phillips grote appartement en huizen van vrienden. Ook speelt de film zich deels af in Parijs, als stad van de liefde en de stad van de kunstenaars. Dit zal ik later in dit hoofdstuk toelichten.

Het is de stedelijke ruimte van het westen van Oslo die het meest getoond is in de film. Dit is te zien aan de huizen, het Frognerpark en het eiland Bygdøy, die zich allemaal in dit deel van de stad bevinden. De tegenstelling tussen Oost- en West-Oslo is belangrijk in de film. Het contrast tussen de twee delen van Oslo komt naar voren door de tekst van de voice-over. Daarbij speelt de ontmoeting tussen Kari en Phillip een grote rol. Kari is de vriendin van Phillip. De voice-over beschrijft de twee wijken aan de hand van de meerdere

ontmoetingen tussen Kari en Phillip en een beschrijving van waar de twee opgegroeid zijn (zie afbeelding 1 en 2). Hierin staat Phillip voor het westen en Kari voor het oosten van de stad.



Afbeelding 1



Afbeelding 2

Het westen van de stad is getoond als het rijke deel van Oslo. Dit is te zien aan de grote huizen van Phillip en zijn vrienden. Erik en Phillip praten alleen maar over schrijven en hun fictieve literaire held Sten Egil Dahl. Dit doen ze bij Phillip thuis en in het park. De vriendengroep van Phillip en Erik wordt in verband gebracht met dit deel van de stad. Het park kan gezien worden als het dominante *district* van West-Oslo. De vriendengroep praat vaak over vrouwen en de slechte invloed die de vrouwen op hun leven hebben. Geld wordt hier gezien als onbelangrijk. Erik en Phillip willen geen geld verdienen met het schrijven, voor hen is de cultuurstatus veel belangrijker. Werken speelt hier dan ook geen rol.

In Oost-Oslo wordt wel gewerkt. Kari werkt als telefoniste. Het oosten van de stad is de plek waar de vriendengroep uitgaat en waar hun favoriete punkband, Kommune, vroeger vaak optrad. Het is op deze plek, bij het optreden van Kommune, waar Kari en Phillip elkaar ontmoet hebben. De band presenteerde hun album *Oslo Kill City*, waarin kritiek op de stad naar voren komt. Het is dan ook het commentaar van de voice-over en de symbolen van de band waardoor het westen van Oslo bekritiseerd wordt in de film. De voice-over vertelt dat de vriendengroep van Phillip en Erik uit verwende 'kinderen' uit het westen van de stad bestaat. Oost-Oslo is neergezet -als het vrouwelijkere deel van de stad, met begrip, kritiek en vrije tijd. Dit wordt niet alleen gedaan door de voice-over, maar ook door elementen uit het verhaal, zoals de gesprekken van de vriendengroep. Dit zijn elementen waar de *lived space* naar voren komt. Lefebvre zegt over de *lived space* het volgende:

It embraces the loci of passion, of action and of lived situations, and thus immediately implies time. Consequently it may be qualified in various ways: it may be directional, situational or relational, because it is essentially qualitative, fluid and dynamic (Lefebvre 1991a: 42).

Het is dus dit deel van de stad waar de ruimte ervaren wordt en waarin er dus sprake is van *lived space*. In dit deel van Oslo is de uitgaansgelegenheid dan ook het dominante *district*, waar de sfeer, het verschil in sociale klasse en de kritiek op de stad naar voren komt.

Het gaat in de film dus vooral om de sfeer die beide delen van de stad karakteriseren. Het oosten van de stad is gerepresenteerd als de plek waar de vrienden uitgaan, waar vrouwelijkheid is en liefde gevonden wordt. Dit terwijl het westelijke deel van de stad voor rijke, oppervlakkige en verwende mensen staat. Het zet de twee delen apart van elkaar, omdat ze als tegenovergestelde worden gepresenteerd. Hierdoor kan de film gezien worden

als een 'insider film', waarin de geest van de stad belangrijker is dan de precieze documentatie van de stad (Handyside 2014: 179). De delen van de stad zijn tegenover elkaar gezet. Het contrast van de sfeer in de twee wijken geven juist de betekenis aan de film.

De film laat een groep vrienden zien die de verandering doormaakt van student naar volwassene. Daarin is steeds minder ruimte voor speelsheid. In het begin van de film neemt de vriendengroep vrouwen minder serieus, maar aan het einde heeft iedereen een vriendin. De vrouw speelt zeker voor Phillip een bijzondere rol, omdat Kari de enige is die de psychoses van Phillip wil begrijpen en ze niet negeert. Het is dus Kari uit het armere oosten van Oslo die tegenover deze mannelijke ruimte van het westen staat. Dit betekent dat de stad gerepresenteerd is als een gespleten stad, waarin de twee verschillende districten elk hun eigen karakteristieken hebben en de personages die er wonen representeren. In het oosten van Oslo is er dus wel ruimte voor de vrouw en het plezier, waar in het westen van Oslo de mannelijkheid domineert en de verveling naar voren komt.

3.2. De status quo van het westen

Waar in het oosten van de stad juist ruimte is voor het afwijkende, is dat in het mannelijke West-Oslo niet het geval. Dit wordt direct duidelijk aan de hand van de relatie tussen Phillip, Erik en de rest van de vriendengroep, met name wanneer ze Phillip na zes maanden ophalen uit de Dikemark-kliniek. Phillip was hier opgenomen vanwege zijn psychoses, die tijdens de terugreis worden getoond via flashbacks. Dit is zowel vanuit Phillip's als Erik's perspectief. De vrienden praten hier nooit over. Tijdens de autorit komt bovendien een groep skeelerende Noren langs, die het stereotype van gezonde, langlaufende Noren laat zien. Er is geen ruimte voor Phillips afwijking en nare ervaring in het westen van de stad (zie afbeelding 3).

Dat er voor Phillip wel iets veranderd is na de opname in de kliniek, wordt duidelijk in de scène daarna, wanneer de vriendengroep een tussenstop maken op het eiland Bygdøy (zie afbeelding 4). Phillip denkt na over wat hij normaal zou doen op dit eiland, zoals zijn vrienden in het water duwen, maar niet meer doet. In deze scène op het eiland zien we hoe de vriendengroep aan het veranderen is. Eerst omdat ze zich niet meer zo gedragen als ze zouden willen, of voorheen deden. Het eiland is een plaats vol herinneringen en natuur vlak bij de stad. Het is een plek vol *lived space*, die we leren kennen door de beelden van de gedachten van Phillip. De kleur van het beeld komt bijna nostalgisch over door de bruine kleur die erin zit (zie afbeelding 4). Bygdøy zou een *place* moeten zijn in de termen van Augé,

een plek vol herinneringen, ervaringen en geschiedenis. Door de psychoses van Phillip is er iets veranderd. Phillip komt niet meer in contact met de groep, zijn beste vriend en het eiland, waardoor de plek niet meer de betekenis voor Phillip heeft die het eerder had.



Afbeelding 3



Afbeelding 4

In termen van Lefebvre zou het eiland ook een *place* moeten zijn. Merrifield stelt dat het alledaagse leven plaatsvindt in *place*: 'The battle becomes the moment of struggle between conceiving space through representation and living *place* through actual sensual experience and representational meaning' (Merrifield 1993: 525). De psychoses zorgen er voor Phillip voor dat de *lived space* geen connectie meer heeft met de *perceived space* waardoor hij de verbintenis met het eiland en later ook met de stad is verloren. Dit is letterlijk getoond in een latere scène waar Phillip een psychose krijgt. Hij zit op de fiets, doet zijn ogen dicht en telt af (zie afbeelding 5,6). De regels van de stad spelen hier geen enkele rol meer, net als de relatie met de stad. Er vindt dus geen identificatie met de stedelijke ruimte plaats. Phillip ervaart zijn eigen werkelijkheid.



Afbeelding 5



Afbeelding 6

3.3. Oslo en Parijs

Terug naar het begin van de film. Op het moment dat Phillip en Erik hun manuscripten op de post hebben gedaan vervolgt de film met de 17 mei-optocht in Oslo ter ere van de onafhankelijkheid van Noorwegen in 1814. Iedereen is gekleed in traditionele Noorse kleding. Het is de dag van blijdschap en nationale trots. Het is druk op straat en Phillip en Erik lopen tussen de menigte in hun alledaagse kleding. Vervolgens komen de *openingcredits* van de film in beeld en zijn de beelden van de feestende massa vertraagd. Onder dit beeld is de muziek van de punkband Joy Division te horen. Ellen Rees, docent aan de Universiteit van Oslo, ziet deze opening als kritiek op het Noorse nationalisme:

This sequence culminates in an image of a young man clad in a Norwegian regional folk costume carrying an upside-down flag who falls to the ground in a drunken stupor as Joachim Trier's credit as director appears on the screen. It is easy to read this sequence—primed as we are by Phillip's negative comment about Norway and the ominous background music—as critique of Norwegian nationalism. (Rees 2010: 103)

Door deze openingsscène en de woorden van Phillip schetst Trier de sociale context van de film in Oslo. Hij geeft hierbij kritiek op de natie en het nationalisme, door de viering van de belangrijkste dag in de geschiedenis van Noorwegen op deze vervreemdende wijze in beeld te brengen. In het fragment wordt een belangrijke dag, de herdenking van de

onafhankelijkheid van Noorwegen op 17 mei, met veel spektakel gebracht. Niet zozeer de eigenlijke reden van deze nationalistische optocht staat centraal als wel de uitbundige manier waarop het wordt gevierd. Het nationalisme is op die manier in verband gebracht met het spektakel van de geschiedenis. De scène draait om het tafereel, de filmlocatie is eigenlijk niet belangrijk. Kortom: in termen van Augé is deze openingscène getoond als een *non-place*, waarvan de hoofdpersonages zich distantiëren. Phillip zegt dan ook tegen Erik dat ze weg moeten uit het land.

Het alternatief voor Oslo is Parijs. In het begin van de film delen Phillip en Erik de droom om samen de grote schrijver van Noorwegen te worden. Phillip heeft op dit moment nog geen last van psychoses. Gedurende de hele film speelt het reizen naar Parijs een grote rol. In de eerste scène in de Franse hoofdstad komt Parijs naar voren als de romantische plek van de fantastische schrijvers. In Parijs zouden de twee vrienden hun talent kunnen ontwikkelen op zolderkamers en in cafés. Dat dit een clichébeeld is wordt in de film zelf extra benadrukt doordat de grote held Sten Erik Dahl ook naar Parijs is geweest om daar succesvolle literatuur te schrijven. Uiteindelijk is het Erik die dit verhaal van Dahl herbeleefd in Parijs.

Opvallend is het ook dat er in de hele film alleen maar Noors gepraat wordt. Dit maakt Parijs dus in termen van Augé een echte *non-place* (Augé 1995: 108, 109). Hier speelt Augé's paradox van de *non-place* een rol: 'A foreigner lost in a country he does not know (a 'passing stranger') can feel at home there only in the anonymity of motorways, service stations, big stores or hotel chains' (ibidem: 106). Parijs zou eigenlijk een *place* moeten zijn waar de schrijver zijn inspiratie vandaan haalt. Echter beleefd Erik het verhaal van Dahl opnieuw. Erik schrijft alleen in zijn kamer en in het café.

Het tweede moment waarop het reizen naar Parijs een rol speelt is wanneer Phillip en Kari terug naar Parijs gaan om hun vorige reis te herbeleven. Phillip's psychose werd door de doktoren in verband gebracht met de relatie tussen hem en Kari. Daarom zijn al Phillips foto's van hun reis weggegooid. Om alle herinneringen nog eens op foto vast te leggen, wil Phillip de reis opnieuw maken. De herinnering aan hun eerste reis staat hier centraal, waardoor Parijs aan hun relatie gekoppeld is. In deze scènes komt ook geen enkele Fransman voor en wordt er niet in het Frans gesproken. Kari en Phillip bevinden zich vooral in hun hotelkamers en de metro. Twee typische *non-places* in termen van Augé. Parijs fungeert hier dus ook als *non-place* in de film, waarin er geen synthese plaatsvindt met de

omgeving en er ook geen ruimte is voor identiteit. De herbeleving van de reis bleek ook geen goed idee en was voor beide personages erg ongemakkelijk.

3.4. Conclusie

Zoals in de analyse naar voren komt speelt de mentale toestand van Phillip een belangrijke rol in de *Reprise*. Phillip kan zich niet meer identificeren met zijn omgeving. In het begin van de film heeft Phillip kritiek op het nationalistische karakter van zijn stad en wil hij weg naar Parijs. Uiteindelijk blijft hij toch liever in Oslo. De psychische toestand van Phillip wil niet zeggen dat Oslo gerepresenteerd is als een *non-place*. De toestand geeft vooral weer dat Phillip zich niet meer kan identificeren met zijn omgeving. Parijs is echter wel een *non-place*, waarin de verhalen herbeleefd worden en betekenis gezocht wordt, al is dit erg cliché.

De film laat zien hoe Phillip en Erik en hun vriendengroep volwassen worden en hoe hun dromen en opvattingen daardoor veranderen. Phillip is nu graag bij Kari. De afkeer van de vriendengroep van vrouwen wordt steeds kleiner en aan het einde van de film heeft iedereen een vrouw of vriendin. Ook wordt er de suggestie gewekt dat de psychoses van Phillip meer aandacht krijgen, doordat Kari psychologie gaat studeren om Phillip te kunnen helpen.

Het zijn de psychoses die niet te vatten zijn in het dagelijks leven dat Trier hier neerzet als symbool voor het leven in de stad Oslo. Het keurslijf en de oppervlakkigheid, waarin werkelijkheid en gedachtes soms niet meer van elkaar te scheiden zijn. De sociale verwachtingen van gelijkheid, waar de jongens zich tegen verzetten door een schrijver te willen zijn met een cultstatus in plaats van populaire schrijvers met een hoog verkoopcijfer. In Oslo is geen ruimte voor die *lived space*. De stedelijke ruimte is kenmerkend voor de opvattingen van de hoofdpersonages. Waar West-Oslo afgebeeld is als mannelijk en oppervlakkig wordt Oost-Oslo met diens vrouwelijkheid en stabiliteit juist steeds belangrijker. De stad laat de verandering van opvattingen zien tijdens het volwassen worden. Dus waar de stad in het begin als een oppervlakkige, nationalistische *non-place* gepresenteerd is, verandert dit door de film heen. Uiteindelijk bevat Oslo veel meer identiteit en blijkt vooral in het oosten van Oslo ruimte voor herkenning, identiteit, vrouwelijkheid en de volwassenheid.

4: Oslo, August 31st

In *OA31* is de stedelijke ruimte van een andere betekenis dan bij *Reprise*. Daarom zal de analyse diepgaander zijn dan in *Reprise*. *OA31* gaat over de 34-jarige Anders die één dag naar Oslo gaat vanuit een verslavingskliniek om te solliciteren voor de functie van redactie-assistent bij Folio, een regionaal tijdschrift over literatuur. Anders was verslaafd aan heroïne en drank. De sollicitatie is een onderdeel van het proces in de kliniek om weer terug te keren naar het normale leven. Hij is op dat moment afgekickt van de drugs en alcohol. Voordat hij naar zijn sollicitatiegesprek gaat, bezoekt hij zijn voormalig beste vriend Thomas. Samen bespreken ze hun leven en vooral waar ze nu staan. In plaats van terug te keren naar de kliniek, zoals afgesproken was, blijft Anders in Oslo en besluit hij 's avonds naar een verjaardag te gaan, waarvoor Thomas hem heeft uitgenodigd. Thomas komt zelf niet opdagen, maar Anders ziet wel veel oude bekenden. Uiteindelijk besluit hij om naar de stad te gaan. Anders koopt een gram heroïne en gaat vervolgens tot diep in de ochtend uit met een kennis en twee meisjes die hij op het feestje ontmoet heeft. De volgende ochtend neemt Anders een overdosis heroïne in zijn ouderlijk huis.

De film is gebaseerd op het Franse boek *Le feu Follet* van Drieu de La Rochelle, dat in 1963 al verfilmd werd door Louis Malle. Trier heeft de verteltijd van het verhaal van Drieu naar één dag verplaatst. *OA31* werd op 18 mei 2011 voor het eerst gepresenteerd op het Cannes Filmfestival in Frankrijk. Op 31 augustus 2011 werd de film pas voor het eerst getoond in Noorwegen, in Oslo (Macaulay 2012:77). Dit was na de aangrijpende aanslagen van Anders Breivik op 22 juli 2011 in Oslo, waarbij acht mensen gedood zijn door een autobom in de stad en 69 kinderen om het leven zijn gekomen tijdens een zomerkamp van de landelijke arbeiderspartij in de buurt van de stad. Kortom, een groot recentelijk trauma van Noorwegen. Het succes van de film wordt vaak met die aanslag in verband gebracht. Scott Macaulay schrijft in *filmmaker magazine*, in de inleiding van een interview met Joachim Trier: "Completed before but released commercially in Norway in the aftermath of that crime, *Oslo, August 31st* has been unexpectedly successful, its melancholic love for the city touching viewers trying to make sense of the violence suddenly" (ibidem:77). De film presenteert een beeld van de stad in verandering, en daarom is de film extra aangrijpend en interessant in termen van stedelijke representatie. De verandering van de stad zal ik hier in dit hoofdstuk toelichten.

4.1. Oslo als place.

De film begint met een proloog, die bestaat uit oude beelden van films, overheidsfilms³ en amateurmateriaal, waaronder voice-overs geplaatst zijn over de stad die beginnen met “I remember...”. De voice-overs zijn ingesproken door vrienden van Trier en toevallige voorbijgangers tijdens het maken van de film. Over het gebruik van archiefmateriaal in film zeggen Koeck en Roberts in de introductie van *the City and the Moving Image*:

Such practices of participatory and collective re-enactment restore a sense of authenticity and ‘aura’ which not only offers a visual connection with the history of the city, but also an embodied experience of lost spatial practices that provides a unique window into places of the past. (Koeck & Roberts: 9)

De archiefbeelden presenteren dus een ervaring van de stad, die zowel collectief als persoonlijk is. Hierdoor komen er vragen naar boven over de gemeenschappelijkheid van een stad en de stad in zijn fysieke vorm in de representatie (ibidem: 9). De beelden zijn opgevuld met de Noorse taal en beelden uit de kindertijd van willekeurige Noren, de representatie van stad is dus gevuld met identiteit. Dit zorgt ervoor dat Oslo in de proloog neergezet is als *place* in termen van Augé. De stad is hier in verband gebracht met verandering en de geschiedenis van personen en de stad zelf door het gebruik van het archiefmateriaal en amateurmateriaal (Augé 1995: 77).

De proloog is interessant als het gaat om de setting van de stedelijke ruimte. De eerste vijf shots bestaan uit stilstaande beelden van ruimtes in de lege stad. Hier is slechts sprake van *conceived space* in de historische beelden, waarmee kijkers die bekend zijn met de stad zich kunnen identificeren. De beelden tonen verschillende, nogal willekeurige, uitspraken die gedaan zijn door de verschillende mensen en als voice-overs onder de beelden gemonteerd zijn. Het zijn herinneringen en gedachtes aan Oslo in het algemeen, waarin wordt gesproken over teleurstelling en geluk. Onder deze beelden staat geen muziek, waardoor de stemmen als enige betekenis toevoegen aan de beelden. In het vijfde shot is er beweging in de ruimte zichtbaar en wordt de ruimte gebruikt door personen. Na de bewegende beelden komen weer kortere beelden van activiteiten, waarin soms delen van de stad te zien zijn dit is afgewisseld met een reeks van activiteiten, waarin het opgroeien

³ Dit waren voornamelijk documentaires over bussen, trams of treinen die door Oslo heenreden, vertelt Trier in hetzelfde interview (macaulay 2012: 77).

centraal staat. Kortom, de *conceived space* is gevuld met ruimtelijk gebruik: *perceived space* en de voice-over zorgt voor gevoelens van nostalgie en persoonlijke herinnering waardoor Oslo hier in termen van Lefebvre als een *place* neergezet is.

De verschillende herinneringen aan de stad benadrukken het feit dat herinneringen en ervaringen op plaatsen in de stedelijke ruimte voor iedereen verschillend kunnen zijn (Van der Velde 2015:213). Tegelijkertijd wordt hierdoor een beeld geschetst van het opgroeien in west-Oslo, door de setting van de beelden en de koppeling van de herinneringen en nostalgie. Na de herinneringen en beelden eindigt de proloog met de vier shots van de ineenstorting van het Philipsgebouw. Het Philipsgebouw kon gezien worden als een *landmark*. Het stond in de wijk Majorstuen en is in 1999 gesloopt. Het is voor lange tijd het hoogste gebouw van Oslo geweest en daarmee bekend als *landmark* voor de wijk. Er wordt in de film dus een nostalgisch beeld van Oslo gegeven, die net zoals het Philipsgebouw aan het einde van de proloog ineenstort (zie afbeelding 7).



Afbeelding 7

4.2. Locatie en context van de film.

De proloog toont de setting van de film. Naast de *landmark* van het Philipsgebouw, laat het allereerste shot van de film ook zien waar de rest van de film plaatsvindt (zie afbeelding 8). Op deze afbeelding is rechts bovenin het kasteel van de koning zichtbaar. Dit is een *landmark* die de kijker helpt om zich te oriënteren naar het Westen van de stad. Volgens Lefebvre zit de symbolische ruimte vol met mythes en legendes, die betekenis toevoegen aan de ruimte (Merrifield 1993:526)⁴. Het kasteel staat voor macht en nationalisme. Het is daar namelijk geplaatst toen Noorwegen onafhankelijk werd in 1904. Een ander belangrijke *landmark* is de 'Trefoldighetskirken' (Kerk van de heilige drie-eenheid), een herkenningspunt vlakbij het centrum van de stad. De symbolische betekenis van religieuze gebouwen is volgens Merrifield dat ze absolute wijsheid symboliseren (Merrifield 1993:526). Noorwegen is geen religieus land, maar kent wel een belangrijke protestantse traditie. De naam van de kerk verwijst naar de heilige drie-eenheid: de vader, de zoon en de heilige geest. De kerk kan volgens Moseng en Vibeto zelfs als symbool gezien worden voor de zelfingenomenheid en conformiteit die door de protestantse geschiedenis onder de Noorse bevolking heerst (Moseng & Vibeto 2011: 38). De kerk geeft hierin een historische context mee aan de film.



Afbeelding 8

⁴ The landscape is thus impregnated with symbols and imagery that have an explicit and insidious impact in spatial practices of everyday life. To this end, for Lefebvre the symbolic landscape is fecund with myths and legends, and hence remains a formidable means of appropriating space (Merrifield 1993: 526).

4.3. De zinloosheid van het leven in het Frognerpark

Nu de context van de film gezet is, zal ik een belangrijke locatie toelichten waarin de problematiek van Anders naar voren komt. Het Frognerpark kan in de termen van Lynch gezien worden als een belangrijk *node* in de film. Het is de plek waar Anders en zijn beste vriend van vroeger, Thomas, naar toe gaan en hier praten over de kliniek en de angst die Thomas heeft over dat Anders er niet meer zou zijn. Het is de plek waar Thomas Anders met zijn gedrag confronteert en ook andersom. De vrienden blijven niet op deze plek, maar verplaatsen zich een aantal keren. Anders vertelt hier dat hij van plan is een overdosis te nemen. Thomas probeert hem hiervan te weerhouden, maar zegt voortdurend het verkeerde. Anders confronteert Thomas hier ook met de uitspraak die Thomas ooit gedaan heeft, dat iemand mag overlijden wanneer de maatschappij dit toelaat. Uit dit gesprek blijkt dat Anders zijn doel om te leven mist. Hij kan zich niet identificeren met de ruimte en gedragsregels om hem heen. Waar iemand anders blij is met een baan als redactie-assistent betekent dit voor Anders niets. Deze scène wordt eerst van een afstand gefilmd in een *medium longshot*. Wanneer het gesprek tussen Anders en Thomas uit meer confrontatie bestaat, filmt de camera beide mannen in *extreme close-up* (zie afbeelding 9). De kijker krijgt dit beeld dus eerst in een groter perspectief, waardoor duidelijk gemaakt wordt dat het niet alleen de problematiek van Anders is. Het is een probleem waar de camera op inzoomt.



Afbeelding 9

In deze scène leert de kijker Anders beter kennen en komt zijn problematiek van het gebrek aan betekenis naar voren. Anders kan zich niet identificeren met de verwachtingen van zijn generatie. Hij kan niet tevreden zijn met wat er is. Voor Anders is er geen ruimte voor de *lived space*, omdat hij zich niet kan identificeren met de *perceived space* van zijn generatie, hij past niet in de maatschappij. De problematiek van Anders staat voor de groep mensen die zich niet kan identificeren met de status quo van Oslo. Dit komt naar voren in een koffiehuis-scène waarin Anders de ruimte om zich heen observeert en de gesprekken op een huisfeest van een oude vriendin van Anders. Op dit feest laten de onderwerpen van de gesprekken zien dat de personages net iets afwijken van de norm, waardoor ze zich niet kunnen identificeren met de wereld om hen heen.

Volgens Merrifield is het park een plek waar symbolische ruimte in zit die het gebruik van de ruimte beïnvloedt (de zogenaamde *spatial practices*). Op die manier kan het park gezien worden als plek waar de absolute natuur benadrukt is (Merrifield 1993: 526). In de film is het park de ruimte van vrije tijd, een locatie voor een goed gesprek en een locatie voor de dakloze. Voor Anders gelden de laatste twee functies van de ruimte voor het park. Het Frognerpark is een *node* waar de vrienden doorheen lopen en waar Anders gaat liggen en in slaap valt. Het park is de locatie waar de mannen doorheen gaan omdat ze geen andere plek hebben om naar toe te gaan. Het is ook de plek waar Anders geen regels ziet om te verbreken en waarin alles besproken kan worden.

4.4. Oslo in de steigers

Nu het duidelijk is dat Anders zich niet kan identificeren met de verwachtingen van de maatschappij in Oslo, zal ik verder ingaan op de ineenstorting na de proloog en wat dit betekent voor de interpretatie van de stedelijke ruimte van Oslo. De proloog eindigt met de ineenstorting van het Philipsgebouw, nadat de herinneringen aan het opgroeien en studeren in Oslo zijn getoond. Het lijkt erop dat hier gezegd wordt dat na het opgroeien, alles in elkaar stort. De eerste scène begint dan ook met de verdrinkingspoging van Anders. Dit kan gezien worden als de wedergeboorte van Anders, waarin hij vol goede moed begint aan zijn nieuwe dag in Oslo.

Na deze scène verlaat Anders de kliniek en vertrekt hij naar Oslo in een taxi. Het nummer *I've been losing you* van Aha staat aan in de taxi en wordt op het moment dat Oslo in beeld is vanuit de tunnel extra-diëgetisch. Dit is één van de drie momenten waarop het

geluid in de film extra-diëgetisch is. Op dit moment geeft de muziek de hoop aan. Het nummer met de tekst “Please help me” wordt gezongen wanneer de rand van Oslo in beeld komt met kranen en gebouwen in de steigers alsof de dag in Oslo Anders kan helpen om er weer bovenop te komen, als zijn laatste redmiddel om de wil om te leven terug te vinden (zie afbeelding 10). De kranen laten zien dat de stedelijke ruimte van Oslo uitgebreid wordt. Dus na de ineenstorting van het Philipsgebouw is er weer ruimte voor opbouw van de stad. De stad is zelf ook in verandering doordat er nieuwe *conceived space* bijkomt. De verhoudingen van de stad zelf veranderen hierdoor



Afbeelding 10

Toch kan Anders zich niet helemaal identificeren met de ruimte. Dit komt ten eerste naar voren in de eerste scène in Oslo zelf, waar hij de straat oversteekt, maar geen gebruik maakt van het zebrapad (afbeelding 11). Hij houdt zich niet aan de instructies van het gebruik van de ruimte en hij keert zich dus tegen de *perceived space*. Ook in de scène waarin Anders over zijn ouders vertelt, blijkt dat hij zich lastig tot de ruimte verhoudt. Anders loopt door de stad en zijn stem is te horen in de voice-over. In die beelden wordt een deel van de stad gerenoveerd (afbeelding 12 en 13). “Ze praatten Engels als we ze niet mochten verstaan”. Daarna is een gebouw in de steigers zichtbaar. “Intellectuele prestaties waren meer waard dan sportieve successen”. Hier is weer een beeld van de steigers te zien. De gedachten aan zijn ouders komen gelijk te staan aan het beeld van Oslo in de steigers,

waardoor de kritiek op zijn ouders een kritiek op de stad wordt. Als Anders' personage hier een metafoor voor de stad is, dan laat deze scène zien dat Oslo in opbouw is, dat er kleine stukken afgebroken zijn of vervallen. Daarmee laat hij zien dat er iets niet klopt in het systeem van de maatschappij.



Afbeelding 11



Afbeelding 12



Afbeelding 13

Zoals ik in de probleemstelling van deze scriptie al aangaf bekijkt Andrei Simut de betekenis van de adaptatie van *Le Feu Follet* in deze film. Simut maakt ook de connectie met de generatie van Anders en de doelloosheid van het leven die Anders voelt. Smut zegt: “Trier rewrites Drieu de La Rochelle’s original story in such a convincing manner that it becomes extremely actual for the drama of a whole generation, highly representative both for our new relation with the traumatic, intrusive reality and for our present deadlock (Total lack of hope and exhaustion).” (Simut 2012: 126). Anders voelt zich niet meer thuis in de stad na zijn verblijf in de kliniek. Hij kan zich niet identificeren met de *perceived* en *conceived space* van de stad, waardoor de stad, het leven buiten de kliniek geen uitzicht meer biedt.

Anders volgt de regels van de stad niet, zoals te zien is op afbeelding 14.⁵ Hij ziet het nut van zichzelf in de samenleving niet in. Hij kan niet leven volgens de regels van de *non-places*. Anders verlangt naar betekenis in het leven, die naar voren komt in de ruimte waarmee hij zich kan identificeren. Anders ervaart Augé’s *non-place* bewust. Hierdoor ontstaat er een afstand tussen hem en het object, in dit geval Oslo (Augé 1995:92). De afstand is zo groot dat niks meer betekenis heeft voor Anders.

De absolute *non-place* is zichtbaar aan het einde van de film. Het lijkt alsof Anders zijn leven toch weer oppakt, nu hij een leuk meisje dat nieuw is in de stad, heeft ontmoet op een

⁵ Op afbeelding 14 is Anders onderweg naar zijn sollicitatiegesprek voor redactie-assistent bij een literair tijdschrift. Onderweg loopt hij onder de steigers door.

feestje. Ze gaan naar het Vigeland park⁶, één van de grootste toeristenattracties van Oslo. In het midden van het park zit een echopunt, dat Anders aan het meisje laat zien. Het is betekenisvol dat Anders Oslo's grootste toeristenattractie, en ultieme *non-place* voor Augé, laat zien wanneer hij de stad toont aan iemand anders. Na deze scène neemt Anders de overdosis.

4.5. Eindshots

Zoals de film begint met een proloog met beelden van de stad, eindigt de film ook met shots van Oslo. Aan het einde van de film benadrukt Trier de locaties die voor Anders belangrijk zijn geweest. Zonder enig geluid geven de beelden van lege locaties een terugblik van wat er allemaal is gebeurd. Trier laat hier dus een deel van de stad zien, waarin Anders een metafoor is voor een groep mensen in Oslo, die alle kansen krijgen, maar daar niet gelukkig mee kan zijn. Oslo kan gezien worden als een tegenspeler van Anders, die eerst gerepresenteerd wordt als een *space*, waarin ruimte is met geschiedenis, identiteit en herinneringen. Anders kan zich daar duidelijk niet in vinden en heeft een afstand tot de sociale ruimte in de stad.



Afbeelding 14

⁶ Dit is het grote beeldenpark van de kunstenaar Gustav Vigeland.

5: Conclusie

In de voorgaande hoofdstukken is naar voren komen dat elke film een andere generatie in de stad Oslo representeert. In *Reprise* is dit de stad van twee pas afgestudeerde jongens, waarin er geen ruimte is voor de *lived space*. Erik is de stad ontvlucht door uiteindelijk in Parijs te wonen en voor Phillip is er in de stad geen ruimte voor zijn psychoses, waardoor de werkelijkheid en Phillips werkelijkheid van elkaar verschillen. In het begin van de film is de stad voor beiden een nationalistische stad, waarin het nationalisme gerepresenteerd is als het spektakel van de viering van de nationale bevrijding. De stad is oppervlakkig, er is geen ruimte voor literair goede werken; het is de commercie die belangrijker is. Het talent van een kunstenaar kan alleen naar voren komen, wanneer hij naar het buitenland, Parijs vertrekt. De commercie en mannelijkheid zijn de status quo, er is daarin geen ruimte afwijking. Vooral de geestelijke afwijking van Phillip, die zich door zijn psychoses niet meer met de werkelijke ruimte kan identificeren wordt in het algemeen niet geaccepteerd. De stad is gespleten. In het rijke westen van Oslo kunnen de beide personages zich niet vinden. Uiteindelijk vindt Phillip betekenis in het armere Oost-Oslo, waar zijn vriendin woont.

In *OA31* is de generatie dertigers gerepresenteerd. Hierin toont de film meer stedelijke ruimte dan in *Reprise*. Oslo wordt in *OA31* weergegeven als stad met een geschiedenis, herinneringen en een identiteit. Door tonen van het protestantse verleden van Oslo is de stad neergezet in de traditie van het zelfbewustzijn en conformiteit van de Noorse samenleving. Het is een stad in verandering waar gebouwen gesloopt worden en weer opgebouwd. Alleen de 34-jarige Anders kan zich er niet mee identificeren. De stad is hier in relatie gebracht met een dertiger die een deel van zijn generatie representeert. Het zijn de sociale regels en de oppervlakkige samenleving waar Anders zich niet in kan vinden. Hij kan geen betekenis toevoegen aan de stad. Anders volgt de regels van de maatschappij en stad niet. De relatie van Anders met de stad is die van vervreemding. In de stad is er niks te klagen, maar het leven krijgt ook niet veel betekenis. Hierdoor ervaart Anders Oslo als een *non-place*, waarin het geen zin heeft om te bestaan.

Beide films tonen een oppervlakkige stad, met sociale verwachtingen waaraan de hoofdpersonages niet kunnen voldoen. Allebei de generaties hebben problemen met de identificatie van de stad. In *Reprise* zijn het de psychoses die dit laten zien en de dwang om naar Parijs te vertrekken en zit de betekenis dus vooral in het narratief. *Reprise* toont

locaties die voor iedereen voor te stellen zijn, of de stad bekend terrein is of niet. In *OA31* is de problematiek van de identificatie zichtbaar in de omgang van het hoofdpersonage met de stad, de problemen die hij uitspreekt en de manier waarop zijn vrienden en familie hem laten zitten. De beelden van de stad zijn hier veel meer van betekenis, dan in *Reprise*. Waar in *Reprise* het gedrag van Phillip verandert, is het in *OA31* juist de stad die verandert. In *Reprise* zijn er universele locaties getoond waardoor iedere kijker zich daar iets bij voorstellen, alleen een bewoner van Oslo kan daar extra betekenis aan koppelen. In *OA31* zet Trier juist een duidelijk beeld neer van de stad met zijn proloog, waaruit heel veel informatie te halen is. In *OA31* vindt er een documentatie van de stad plaats, waardoor de stedelijke ruimte veel beter aan de termen van Lynch, Lefebvre en Augé te definiëren is dan *Reprise*. Dat maakt dan ook dat de methode beter werkte voor de analyse van de laatste film.

Mijn beeld van Oslo, waarmee ik dit bachelorwerkstuk introduceerde is gebaseerd op alle beelden van Scandinavië uit toeristenfolders en de crime-fictieseries, waardoor ik een ideaalbeeld van de stad en het land gecreëerd had, die ik graag met eigen ogen wilde zien. Uiteindelijk is de analyse dus gebaseerd op wat er in de film te zien is en de betekenis die ik als Nederlander daaraan kan geven. De analyse zal wellicht complexer, of in ieder geval anders zijn, wanneer een student woonachtig in Oslo deze zal maken. De symbolische betekenis van gebouwen en locaties zal dan waarschijnlijk uitgebreider zijn. Het zou interessant zijn om de films te vergelijken met een representatie van Oslo, door een buitenlandse filmmaker. Het zou ook interessant zijn om Trier's representatie van steden te onderzoeken door te kijken naar *Louder than Bombs*, zijn nieuwe film die zich in de Verenigde Staten afspeelt en deze te analyseren aan de hand van stedelijke representatie, om op deze manier te bekijken hoe de stad in termen van representatie verschilt aan dat van Oslo.

Bibliografie

Augé, M. (1995) "From Places to Non-Places", in: idem, *Non-Places Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. John Howe (tr.). London: Verso: 75-120.

Balshaw, M & Kennedy, L (eds.). (2000) "Introduction: Urban Space and Representation", in: idem, *Urban Space and Representation*. London: Pluto Press: 1-24.

Bordwell, D & Thompson, K. (2010) *Film art an Introduction*. Europe: Mcgraw-Hill Education.

Bordwell, D & Thompson, K. (2010) *Film History*. Europe: Mcgraw-Hill Education: 407-413.

Cairns, Stephen. (2006) "Cognitive Mapping the Dispersed City", in: *Urban Space and Cityscapes*. Christoph Lindner ed. London: Routledge: 192-205.

Cowie, Peter. (1999). *Straight from the Heart: Modern Norwegian Cinema 1971-1999*. Oslo: Norwegian Film Institute.

Handyside, F. (2014). "Walking in the City: Paris in the Films of Eric Rohmer", in: *The Films of Eric Rohmer: French new wave to old master*. Anderst, L (ed). New York: Palgrave Macmillan: 177 -190.

Koeck, R & Roberts, Les (eds). (2010) *The City and the Moving Image, Urban Projections*. New York: Palgrave Macmillan.

Lefebvre, H. (1991a). *The production of space*. Oxford: Basil Blackwell.

Lynch, K. (1960) *The Image of the City*. Cambridge: M.I.T Press & Harvard University Press.

Macaulay, S. (2012) "City Limits", in: *Filmmaker magazine, The Magazine of Independent Film*, Vol.20 (2):.76-79, 102-103.

Merrifield, A. (1993) "Place and Space: A Lefebvrian Reconciliation", in: *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, vol. 18: no. 4: 516-531.

Moseng, J, S & Vibeto, A. (2011) "Hunting high and low: Notes on Nazi Zombies, Francophiles and National Cinema(s)", in: *Film International*, Vol.9 (2 [50]): 39-41.

Ott, B.I. & Lazic, G. (2013) "The Pedagogy and Politics of Art in Postmodernity: Cognitive Mapping and *The Bothersome Man*". In: *Quarterly Journal of Speech*, Volume 99, Issue 3.

Rees, Ellen. (2010) "Norwave: Norwegian Cinema 1997-2006". *Scandinavian-Canadian Studies / Études Scandinaves au Canada* Vol. 19: 88-110.

Simut, A. (2012) "The last day on Earth from Feu Follet to Oslo, August 31st" in: *Studia Universitatis Babes-Bolyai, Dramatica*. Vol. 57 Issue 2: 125-134.

Soila, Tytti, Astrid Söderbergh Widding and Gunnar Iversen. (1998) "Film Production as a National Project", In: *Introduction to: Nordic National Cinemas*. London: Routledge: 1-6.

Van der Velde, D. (2015) "Haunting Cartographies: Mapping the Aftermath in Oslo, August 31st" in: *Representing 9/11, Trauma, ideology and nationalism in literature, film and television*. Petrovic, P (ed). New York: Rowman & Littlefield.: 213-224

Whybrow, N (ed). (2010) "Playing/ Place", in: *Performance and the Contemporary City*. New York: Palgrave Macmillian: 226-231.

DVD's:

Reprise. Trier, Joachim. (2006) Noorwegen: 4½ filmproducties.

Oslo, August 31st. Trier, Joachim (2011) Noorwegen: ABC distributiecentrum.