

Sustained illusion

Het thema nostalgie in de film *The Grand Budapest Hotel*



Een miniatuur van het Grand Budapest Hotel in Nebelsbad.

Bachelorwerkstuk Algemene Cultuurwetenschappen

Radboud Universiteit Nijmegen

Lotte Slenders – s4372042

Begeleiders: László Munteán en Judith Naeff

Tweede lezer: Tom Idema

15 Maart 2017

Abstract

The aim of this study is to investigate how nostalgia is represented in several aspects of the mise-en-scène and spatiality via mise-en-scène in the movie *The Grand Budapest Hotel* (2014). Theories about nostalgia from Susan Stewart, Linda Hutcheon and Svetlana Boym serve as a means to interpret the findings of these analyses. This is because the theories from Stewart and Hutcheon add some critical viewpoints on nostalgia and Boym's notion on nostalgia has proven to be very productive since she differentiates nostalgia in several types. Using definitions of mise-en-scène from David Bordwell & Kristin Thompson and John Edward Gibbs, the aspects of setting and performance are analysed. Finally, the representation of space is examined by the mise-en-scène and the spatial triad of Henri Lefebvre. The most prominent results of this research show that there is a profound longing to return to the past of Gustave and Zero in the movie. This is manifested in the ways in which the past is idealized and emulated. In particular: the representation of the setting in the movie is romanticized, Gustave's performance in the movie refers back to a former period and the aspect of spatiality shows that remembrance plays a big part in the experience of space. This thesis offers insight into the effects of nostalgia and their representation in *The Grand Budapest Hotel*. This contributes not only to an alternative approach of the movie, but also makes a modest contribution to the field of Memory Studies.

Inhoudsopgave

Dankwoord	1
Introductie	2
Over <i>The Grand Budapest Hotel</i>	3
Methode	4
Theoretisch kader	5
Structuur	8
Hoofdstuk 1	
De weergave van de ruimte in <i>The Grand Budapest Hotel</i>	9
Hoofdstuk 2	
De performance van Monsieur Gustave	18
Hoofdstuk 3	
Zero's relatie met de ruimte en nostalgie	25
Conclusie	29
Bibliografie	32

Dankwoord

Ik wil graag László Munteán en Judith Naeff bedanken voor hun begeleiding de afgelopen maanden. Ondanks hun drukke agenda's hebben ze de tijd genomen om bijeenkomsten te plannen en mijn scriptie aandachtig te lezen en te voorzien van feedback. Beide hebben mij verrassende inzichten gegeven die een waardevolle toevoeging zijn van deze scriptie.

Daarnaast hebben zij zich enorm ingezet om samen met mij de scriptie een extra zetje te geven toen ik deze moest herkansen. Verder wil ik mijn vrienden en collega's bedanken voor hun interesse, hun luisterend oor en de afleiding wanneer ik die kon gebruiken. Ik wil ook Joost Klapmuts en Marrijke Pajmans bedanken voor het voorzien van feedback op mijn scriptie.

Introductie

The Grand Budapest Hotel (2014) is op het moment van schrijven de meest recent verschenen lange film van Wes Anderson. De films van Wes Anderson gaan voornamelijk over het verlies van een ‘wereld’, bijvoorbeeld het verlies van de wereld van de kindertijd (zoals in *Rushmore* (1998)). *The Grand Budapest Hotel* gaat over het verlies van een beschaving of tijdperk en over de wijze waarop het persoonlijke leven van de hoofdpersoon is gevormd door de grotere gebeurtenissen om hem heen.¹ De film gaat over Zero die op nostalgische wijze terugkijkt op zijn periode als piccolo dertig jaar terug. Dit was voor hem een betekenisvolle periode, beïnvloed door liefde, gevaar en oorlog.

Het verlies van een wereld kan een verlangen naar een verloren periode teweegbrengen. Dit verlangen kan een vorm van nostalgie zijn, dit is zowel bij Zero als bij Gustave, de conciërge van de film, het geval. Een van de definities van nostalgie is bijvoorbeeld het verlangen naar verafgelegen plaatsen of tijden.² Een uitgebreidere definitie van nostalgie zal gegeven worden in de paragraaf waarin het theoretisch kader uiteengezet wordt. In deze scriptie ligt de nadruk op de verbeelding van nostalgie in *The Grand Budapest Hotel* door de mise-en-scène én de wijze waarop ruimtelijkheid in beeld wordt gebracht (via de mise-en-scène). Een van de aspecten waaruit nostalgie blijkt is de weergave van de werkelijkheid in de film, aan de hand van de ruimtelijke vormgeving en de theatrale personages; die zijn namelijk overdreven gestileerd. Nostalgie in de ruimtelijke vormgeving blijkt bijvoorbeeld door de manier waarop de verschillende tijdsperiodes ten opzichte van elkaar worden afgebeeld, later zal in deze scriptie dieper ingegaan worden op de ruimtelijke vormgeving. Zowel het verlangen naar het verleden (van Gustave en Zero) als de gestileerde weergave van de werkelijkheid maken deze film tot een geschikt object van een analyse in het kader van nostalgie. Ik zal me in mijn beeldanalyse van de film richten op de mise-en-scène, met name de aspecten van setting en performance omdat deze gestileerde werkelijkheid het beste weergeven. Verder zal via de mise-en-scène gekeken worden naar de weergave van de ruimtelijkheid om vervolgens de relatie tussen de ruimte en nostalgie te kunnen verklaren.

De onderzoeksvraag luidt: hoe vindt het thema nostalgie haar weerslag in de mise-en-scène én in de weergave van ruimtelijkheid via de mise-en-scène in de film *The Grand Budapest Hotel* (2014)?

¹ Seitz, M. (2015): p. 10.

² Natali, M.P. (2004): p. 10.

Onderzoek naar nostalgie in *The Grand Budapest Hotel* is relevant omdat het meer inzicht biedt in de effecten en representatie van nostalgie in de film en omdat nostalgie een belangrijke rol speelt in de processen van individuen en samenlevingen in de omgang met het verleden. Deze scriptie levert niet alleen een productieve invalshoek op de film, maar biedt ook een kleine bijdrage aan het gebied van Memory Studies waarbinnen de theorie over nostalgie onder andere ontwikkeld is. Verder worden in de film verschillende lagen van nostalgie aangehaald. In de film blikt Gustave op nostalgische wijze terug naar de bourgeoisie van voor de twintigste eeuw, Zero kijkt terug op de periode voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog en in minder expliciete mate beeldt de filmmaker ook de communistische periode af door zijn eigen hedendaagse blik, die afkomstig is uit een consumptiegericht Amerika. Deze complexiteit van verschillende verweven tijdsperiodes maakt de *The Grand Budapest Hotel* een boeiend object van analyse voor een scriptie die zich interesseert in nostalgie en de herinnering.

Over The Grand Budapest Hotel

The Grand Budapest Hotel is een raamvertelling die wordt verteld door een schrijver die in 1960 het Grand Budapest Hotel bezoekt in de fictieve Republiek van Zubrowka. Tijdens zijn bezoek ontmoet hij voormalig piccolo en huidig eigenaar van het hotel, Zero Mustafa. Het hotel is niet meer wat het ooit was. Het is oubollig en verouderd; niks in vergelijking met het hotel uit 1930. Zero vertelt aan de schrijver over het hotel in zijn gloriejaren, toen hij daar als jongen werkte voor de conciërge Gustave. Hij kijkt nostalgisch en met weemoed terug op deze periode. Tijdens de jaren dertig maken Gustave en Zero veel mee. Een van die verhalen vormt het plot van deze film. Wanneer een rijke bezoeker, Madame D., overlijdt, erft Gustave een kostbaar schilderij. Dit leidt tot grote onvrede bij de familie van de dame. Wat volgt is een kat-en-muis-spel tussen de familie en Gustave en Zero. Tijdens deze gebeurtenissen breekt er oorlog uit in Zubrowka (deze fictieve oorlog heeft veel overeenkomsten met de Tweede Wereldoorlog), wat voor nog meer moeilijkheden zorgt. Aan het eind van de film vinden de personages een testament waaruit blijkt dat Gustave alle eigendommen van Madame D. erft bij geval van moord. De familie kan niks meer tegen Gustave doen en het verhaal lijkt goed af te lopen. Helaas sterft Gustave op vroege leeftijd waardoor Zero op zijn beurt alle bezittingen erft. Zero vertelt aan het eind van de film aan de schrijver dat hij na de oorlog zijn eigendommen aan de communistische staat moest afgeven en dat hij in ruil daarvoor het Grand Budapest Hotel mocht houden. Zero houdt het hotel in

stand omdat het hem doet denken aan zijn gelukkige jaren met Agatha, zijn vrouw tijdens de glorie dagen van het hotel. Ook zij stierf op erg jonge leeftijd.

Methode

Mijn onderzoek berust op een beeldanalyse van *The Grand Budapest Hotel*. Daarbij zal ik mij richten op de mise-en-scène, zoals geformuleerd door David Bordwell & Kristin Thompson en John Edward Gibbs. De handboeken die gebruikt worden voor de definitie van mise-en-scène zijn *Film Art: An Introduction* (2010) van Kristin Thompson en David Bordwell en *Mise-en-Scène: Film Style and Interpretation* (2002) van John Edward Gibbs. Deze boeken vullen elkaar aan op het gebied van de mise-en-scène. Zij noemen de mise-en-scène een belangrijk aspect voor filmanalyse, omdat ze stuurt wat te zien is in het frame. Door de mise-en-scène te bekijken is het beeld te verklaren. De mise-en-scène is alles wat er te zien is in het frame, de regisseur oefent hier invloed op uit door het gebeuren voor de camera te arrangeren. De mise-en-scène kan van tevoren bedacht zijn, maar kan ook geïmproviseerd zijn. Daarnaast kan de mise-en-scène realistische of theatrale functies hebben. Bordwell en Thompson hebben de mise-en-scène onderverdeeld in: setting, kostuum en make-up, belichting, opvoering (beweging en performance), tijd en ruimte.³ De inhoud van het frame heeft echter ook te maken met framing, camera positie, de grootte van de lens en andere cinematografische beslissingen, maar die maken binnen de terminologie van Bordwell en Thompson geen deel uit van de mise-en-scène.⁴ De terminologie van Gibbs omvat deze onderdelen wel. In deze scriptie worden deze cinematografische aspecten wel meegenomen tijdens de analyse van de mise-en-scène.

De mise-en-scène, en in het bijzonder de setting en performance, wordt gebruikt als aangrijppunt voor de beeldanalyse om de onderzoeksvraag te beantwoorden. Aan de hand van de mise-en-scène wordt de weerslag van nostalgie in deze scriptie geanalyseerd en geïnterpreteerd. Echter, aan de hand van de mise-en-scène wil ik ook iets zeggen over ruimtelijkheid en de resultaten daarvan wordt vervolgens geïnterpreteerd in het kader van nostalgie. De setting is een belangrijk aspect van de mise-en-scène omdat herinneringen vaak onderdeel zijn van de ruimtelijke omgeving. Performance wordt daarentegen gebruikt omdat bewegingen en gedragingen kunnen terugverwijzen naar het verleden. Ik zal mij in het bijzonder richten op deze setting en performance, omdat hieruit bij uitstek de gestileerde

³ Bordwell, D. & Thompson, K. (2010): p.118-155.

⁴ Gibbs, J.E. (2002) p. 5.

werkwijze van Wes Anderson naar voren komt. Tot slot hadden ook andere filmische aspecten onderzocht kunnen worden, om na te gaan of deze aspecten mijn resultaten aangaande nostalgie ondersteunen, of dat ze misschien een ander beeld geven. In de conclusie wordt dieper ingegaan op andere aspecten voor vervolgonderzoek.

Theoretisch kader

Om de rol van nostalgie in *The Grand Budapest Hotel* te kunnen interpreteren zal ik nu eerst een overzicht geven van de historische ontwikkeling in de theorie over nostalgie. Vervolgens zal ik uitleggen welke theorieën over nostalgie en ruimtelijkheid van belang zijn voor deze scriptie en hoe deze theorieën bijdragen aan de interpretatie van mijn analyse.

Het begrip nostalgie komt oorspronkelijk uit de medische wereld en duidde daar aanvankelijk een fysieke aandoening mee aan. Het woord nostalgie is een combinatie van de twee Griekse woorden *nostos* (het terugkeren naar huis) en *algos* (het verlangen). In 1688 werd nostalgie voor het eerst in een proefschrift beschreven door de Zwitserse dokter Johannes Hofer. In deze tekst beschrijft hij een pijn die het gevolg is van het verlangen naar huis terug te keren.⁵ Dit verlangen kwam voornamelijk voor bij Zwitserse soldaten die in het buitenland dienden.⁶

Tegen het eind van de achttiende eeuw vond het begrip een algemenere toepassing, in eerste instantie voor het verlangen naar een verafgelegen plek en later ook naar verafgelegen tijden of personen.⁷ Het begrip had steeds minder met fysieke klachten te maken en steeds meer met psychische klachten. Nostalgie werd een typisch moderne ziekte vanaf het midden van de negentiende eeuw. Industrialisatie, urbanisatie en secularisatie zorgden voor een collectief verlangen naar een ‘verloren tijd’. Deze verandering in het begrip had te maken met de veranderende notie van tijd die met de modernisering gepaard ging.⁸ Het idee van constante vooruitgang en de onomkeerbaarheid van tijd versterkten het verlangen naar een zogenaamde betoverende wereld met vaste waarden en grenzen. Een verlangen naar een wereld die haar magie nog niet had verloren door rationaliteit en waar tijd en ruimte nog vanzelfsprekend waren. Deze wereld was de moderne tijd kwijtgeraakt.⁹ Zo verschoof het begrip nostalgie van een individueel verlangen dat te behandelen was, naar een ongeneeslijke

⁵ Natali, M.P. (2004): p. 10.

⁶ Fritzsche, P. (2001): p. 1591.

⁷ Natali, M.P. (2004): p. 10.

⁸ Boym, S. (2001): p. 7.

⁹ Idem: p. 8-9.

collectieve ziekte.¹⁰

Tegenwoordig wordt er veel geschreven over het begrip nostalgie binnen verschillende wetenschapsgebieden en vanuit verschillende invalshoeken en methodologieën.¹¹ Deze scriptie gebruikt het concept nostalgie zoals ontwikkeld door Svetlana Boym. In haar boek, *The Future of Nostalgia* (2011), maakt ze onderscheid tussen ‘restorative nostalgia’ en ‘reflective nostalgia’. Dit onderscheid is bijzonder productief gebleken en in veel academische literatuur toegepast. Deze theorie is relevant omdat Boym met haar onderverdeling precies weergeeft of er verschillende verschijningsvormen van nostalgie kunnen bestaan. Zij geeft daardoor een nuance aan het concept nostalgie die bruikbaar zal blijken voor mijn analyse. Restorative nostalgia richt zich op het verlangen terug te keren naar (het metaforische) huis en tracht dit verloren huis transhistorisch te reconstrueren. Een voorbeeld hiervan is bijvoorbeeld traditionele gewoontes herstellen. Reflective nostalgia richt zich daarentegen op het verlangen zelf, en stelt het thuis komen juist uit.¹² Bij deze vorm valt het verleden niet te herstellen. Ze houdt zich bezig met het overdenken van het verleden en het voorbij gaan van de tijd. Een voorbeeld van reflective nostalgia is het verhaal van Odysseus. Odysseus’ reis draait om het verlangen naar huis terug te keren, maar zodra hij thuis komt verlangt hij juist weer om op reis te zijn.¹³ In deze scriptie wordt alleen de restorative nostalgia van Boym behandeld. In hoofdstuk 2 van deze scriptie ligt de nadruk namelijk op het in stand houden van het verleden. Gustaves performance houdt een illusie van een ander tijdperk in stand door middel van specifieke manieren en bewegingen. Restorative nostalgia sluit daar goed op aan doordat deze vorm van nostalgie zich richt op het reconstrueren van het verleden en op die manier ook het verleden in stand houdt.

Nostalgie kan op verschillende manieren ingezet worden, een voorbeeld daarvan is als politiek middel. Neem bijvoorbeeld nationalistische nostalgie (dat ook onder restorative nostalgia geschaard kan worden); deze vorm van nostalgie kan ingezet worden als middel om een collectief patriottisme en gemeenschapsgevoel aan te wakkeren binnen een natie.¹⁴ Het politieke karakter dat nostalgie kan hebben, is een van de redenen waarom een deel van de theoretici kritisch is over nostalgie, omdat nostalgie van een individueel verlangen kan

¹⁰ Fritzsche, P. (2001): p. 1591.

¹¹ Niemeyer, K. (2016): p. 5.

¹² Boym, S. (2007): p. 13-14.

¹³ Boym, S. (2001): p. 49-50.

¹⁴ Idem: p. 14-15.

verschuiven naar een institutioneel instrument.¹⁵ In *The Grand Budapest Hotel* is, in mijn optiek, niet zozeer sprake van patriottisme, maar er wordt aandacht besteed aan een aantal andere kritische inzichten. Twee theoretici die kritisch zijn tegenover nostalgie zijn Linda Hutcheon en Susan Stewart. Ik gebruik hun theorie om in hoofdstuk 1 te beargumenteren dat de film het verleden van de hoofdpersoon mooier afbeeldt dan dat het in werkelijkheid was. Volgens Linda Hutcheon in 'Irony, Nostalgia, and the Postmodern' (2000), is nostalgie de geïdealiseerde voorstelling van het verleden door herinneringen, verlangen én het vergeten, waardoor het verleden dat men zich voorstelt niet authentiek is.¹⁶ Susan Stewart vult in deze scriptie Hutcheon aan doordat ze in *On Longing* (1984) beschrijft dat het verleden zoals het verteld wordt nooit heeft bestaan, maar dat het slechts bestaat als narratief.¹⁷ Beide teksten zijn relevant omdat ze beargumenteren en verklaren waarom door nostalgie de weergave geïdealiseerd kan zijn of niet of niet correspondeert aan het verleden.

Een belangrijk element van deze scriptie is de vraag hoe nostalgie verweven is met de weergave van de ruimte. Om de relatie tussen nostalgie en de ruimte alsook de weergave van de ruimte te kunnen doorgronden, wordt voortgebouwd op de 'spatial triad' en specifiek de 'lived space' van Henri Lefebvre zoals beschreven in *Place and Space: A Lefebvrian Reconciliation* (1992) van Andrew Merrifield. Lefebvre's theorie is voor deze scriptie relevant omdat hij een basis heeft gelegd voor de theorievorming rond de verschillende relaties die een persoon met de ruimte kan aangaan. In *The Grand Budapest Hotel* speelt de betekenis van de relatie die Zero met de ruimte heeft een rol, en Lefebvre's spatial triad helpt deze betekenis beter te begrijpen. Deze relatie met de ruimte speelt een rol zal later in deze scriptie blijken, omdat Zero via de ruimte het verleden kan herbeleven. De spatial triad bestaat uit 'representations of space' (*conceived space*), 'representational space' (*lived space*) en 'spatial practices' (*perceived space*); deze drie zijn constant in wisselwerking en tonen aan dat ruimte nooit neutraal is en is beladen met ideologie. In het derde hoofdstuk van deze scriptie wordt de weergave van de ruimte geïnterpreteerd vanuit de theorie over nostalgie, waarmee geprobeerd wordt de betekenis van de relatie tussen nostalgie en ruimte in de film te verklaren. Het begrip 'space' staat hierbij centraal en wordt in deze scriptie vertaald als de ruimtelijke ervaring. De ruimtelijke ervaring is de sociale constructie van de ruimte. Deze constructie legt gedragingen en bewegingen binnen de ruimte op en beïnvloedt hoe het personage de ruimte ervaart. De lived space valt onder deze ruimtelijke ervaring en in

¹⁵ Boym, S. (2001): p. 14-15; Niemeyer, K. (2016): p. 5-6.

¹⁶ Hutcheon (2000): p.187-207.

¹⁷ Stewart, S. (1984): p. 23.

hoofdstuk 3 wordt beargumenteerd dat deze door nostalgie wordt beïnvloed.¹⁸

Door de combinatie van literatuurwetenschappelijke (Svetlana Boym) en filmwetenschappelijke inzichten, en de aandacht voor de historische context van de film is dit een interdisciplinair onderzoek. Door deze combinatie kan ik inzicht bieden in de raakvlakken tussen nostalgie en ruimtelijkheid, en hun functie binnen de disciplines van Memory Studies en Urban Studies. Mijn opleiding binnen de Algemene Cultuurwetenschappen stelt mij in staat om dit interdisciplinaire onderzoek uit te voeren.

Structuur

Zoals vermeld, is de onderzoeksvraag van deze scriptie: hoe vindt het thema nostalgie haar weerslag in de mise-en-scène én in de weergave van ruimtelijkheid via de mise-en-scène in de film *The Grand Budapest Hotel* (2014)? Mijn analyse van de mise-en-scène zal zich richten op de setting en de performance, en zal vervolgens worden betrokken op de relatie tussen de bewegingen van de hoofdpersoon in de ruimte.

In het eerste hoofdstuk wordt besproken hoe nostalgie zijn weerslag vindt in de setting van de film, in het bijzonder die van het hotel. Middels de theorieën van Stewart en Hutcheon wordt beargumenteerd waarom de weergave van het hotel uit 1930 geromantiseerd en nostalgisch is weergegeven. De specifieke ruimtes die ik zal analyseren zijn de lobby en de voorkant van het hotel, omdat de nostalgie hier sterk naar voren komt.

Hoofdstuk 2 gaat over de performance van het personage Gustave en hoe nostalgie daarin werkzaam is. Gustave belichaamt met zijn performance de bourgeoiscultuur. Aan de hand van de definitie van performance van Bordwell en Thompson, en de theorie over nostalgie van Boym wordt beargumenteerd op welke manier deze performance nostalgisch is. Ik heb gekozen voor het personage van Gustave omdat zijn performance in de film nadrukkelijk is weergegeven, en verwijst naar het tijdperk voor de jaren dertig.

Het laatste hoofdstuk interpreteert Zero's bewegingen in de filmische ruimte binnen het thema nostalgie. Nostalgie speelt een rol in de relatie die Zero met de ruimte heeft. Met behulp van de lived space van Henri Lefebvre en op basis van een analyse van de mise-en-scène wordt een interpretatie gegeven aan deze relatie.

¹⁸ Merrifield, A. (1992): p. 516-522; Hoorcollege (3 November 2015 & 24 November 2015) dr. L. Muntéan & dr. T. Vermeulen.

Hoofdstuk 1

De weergave van de ruimte in *The Grand Budapest Hotel*

Om te kunnen beantwoorden wat de weerslag is van nostalgie in de film, zal in dit hoofdstuk behandeld worden hoe nostalgie kan terugkomen in de setting van de film en in het bijzonder de architectuur van het hotel. De deelvraag die in dit hoofdstuk centraal staat: hoe vindt het thema nostalgie haar weerslag in de ruimte van de film als onderdeel van de mise-en-scène? Ik pleit dat door nostalgie het verleden mooier wordt herinnerd en afgebeeld dan dat het in werkelijkheid was. Daarbij wordt eerst een beschrijving van de architectuur en het interieur van het hotel uit 1930 en 1960 gegeven. Daarna wordt beargumenteerd dat het hotel gezien kan worden als een miniatuur en dat op die manier nostalgie wel én niet wordt weerspiegeld. Vervolgens worden verschillende theorieën over nostalgie (van Susan Stewart en Linda Hutcheon) benoemd en waarom deze maar voor een deel aantonen dat de jaren dertig geïdealiseerd is weergegeven.

‘May I invite you to dine with me tonight, and it will be my pleasure and indeed, my privilege to tell you “my story” such as it is.’¹⁹ Dit is een citaat uit de film waarbij oude Zero de schrijver uitnodigt om te vertellen hoe hij het hotel in zijn bezit heeft gekregen. Hij lijkt daarbij te zeggen dat de nadruk niet op het feit ligt dat het waargebeurd is, maar hij probeert duidelijk te maken dat wat hij gaat vertellen zijn verhaal is. De tijdsperiode van de jaren dertig is het verhaal dat Zero vertelt aan de schrijver. De jaren zestig is het verhaal van de schrijver aan de lezer in zijn boek. De rol van nostalgie in de weergave van de ruimte is nauw verweven met deze twee tijdsperiodes en de twee focalisaties in de weergave ervan. Hierover wordt in de paragraaf ‘Nostalgie en de focalisatie van de ruimte’ meer verteld.

De lobby in 1930 en 1960

In deze paragraaf worden de verschillende ruimtelijke aspecten van de lobby beschreven en geanalyseerd die zowel in de jaren dertig als de jaren zestig terugkomen. Om de beschrijvingen van het hotel te ondersteunen zijn verschillende screenshots van de film toegevoegd.

Het verschil in de weergave van het hotel is het grootst in de lobby. De scènes in de lobby uit de jaren dertig zijn opgenomen in een statig oud warenhuis en deze uitstraling is nog steeds te herkennen. De setting van de film is opgebouwd uit verschillende onderdelen en

¹⁹ *The Grand Budapest Hotel*. Anderson, Wes. (2014) 00:08:16.

locaties. Bordwell en Thompson omschrijven in hun handboek dat de regisseur op verschillende manieren de setting naar zijn hand kan zetten. De regisseur kan ervoor kiezen om een bestaande locatie te gebruiken of om de locatie na te bootsen in een studio.²⁰ Het gebouw in de film is grotendeels geconstrueerd, want het hotel heeft niet daadwerkelijk bestaan. De ruimtes komen uit verschillende gebouwen verspreid over Oost-Duitsland en deze komen in de film samen. De lobby in de jaren dertig is namelijk een oud warenhuis, de lobby in de jaren zestig is een set gebouwd in hetzelfde warenhuis. Daardoor is de lobby in de jaren dertig gigantisch (Figuur 1) vergeleken met de lobby dertig jaar later. De lobby heeft een hoog plafond met een grote kandelaar die van de eerste etage tot aan de bovenste etage met het glas-in-lood reikt (Figuur 2). De lobby is erg diep en bevat aan weerszijden kleine nisjes met zitjes voor de gasten om 'te 'zien en gezien' te worden'. In de lobby is het altijd druk met gasten en personeel. Tot slot hebben de kleuren van de lobby een luxe uitstraling, de kleuren zijn: goud, rood en verschillende kleuren marmer.

In contrast met deze luxe is de lobby in de jaren zestig klein, donker en benauwd (Figuur 3). De grootte van de lobby is ongeveer een kwart van wat de lobby was in de jaren dertig. De kleuren: groen, okergeel en bruin passen perfect binnen de sociaal



Figuur 1.



Figuur 2.



Figuur 3.



Figuur 4.

²⁰ Bordwell, D. & Thompson, K. (2010): p.121.



Figuur 6.



Figuur 5.

realistische sfeer van het hotel en zorgen ervoor dat de ruimte nog kleiner lijkt. Het plafond van de ruimte is verlaagd tot de begane grond, waardoor de warenhuisuitstraling verdwijnt (Figuur 4). In de lobby staan aan weerszijden enkele stoelen en banken. De desk van de conciërge is een van de weinige aspecten in het interieur die hetzelfde is gebleven. Dit is bovendien de enige plek vanaf waar de eerste etage zichtbaar is (Figuur 5 en 6). Vergeleken met de vorige lobby is de ruimte op een enkeling na leeg. De sociale functie die de lobby eerst had is compleet verdwenen. In de communistische periode spelen sociale rangordes namelijk geen rol meer; flaneren heeft daardoor aan betekenis verloren. De hotelbezoekers praten niet onderling en wisselen slechts ‘polite nods’ uit, zoals de schrijver het noemt. In de jaren zestig zijn de diensten (een bar en een kapper), die in de jaren dertig worden aangeboden, vervangen door snack- en drankautomaten; sociaal contact is overbodig geraakt.

Hieruit blijkt de functie die de lobby heeft voor zijn bezoekers. De lobby in de jaren dertig is een van de eerste indrukken die de gast krijgt bij aankomst, deze is groots en indrukwekkend. De rijke bezoekers moeten het gevoel krijgen van verwennerij, luxe en elegantie. Daarnaast speelt het contact tussen de gasten een belangrijke rol. Verder was de jaren dertig altijd al een periode waarin op nostalgische wijze werd teruggekeken naar het verleden, met name voor de bezoekers van grand hotels. De bezoekers keken terug naar de periode voor de eerste wereldoorlog, een periode waarin de bourgeoisie nog echt de bourgeoisie was, zoals in hoofdstuk 2 verder zal worden uitgelegd. Verwennerij, luxe en elegantie sluiten op de leefstijl van de bourgeoisie aan. Het hotel in de jaren zestig representeert daarentegen een radicale breuk met nostalgie, in architectuur maar ook met de sociale structuren van het verleden. De sobere én democratische uitstraling sluiten aan op deze breuk. De lobby in de jaren zestig speelt daardoor in op heel andere waarden. De sobere uitstraling staat voor het communisme waarin de film zich afspeelt, luxe en sociaal contact is daaruit verdwenen.



Figuur 7.



Figuur 8.

De voorkant van het hotel in 1930 en 1960, en de miniatuur

In deze paragraaf zullen verschillende ruimtelijke aspecten van de voorkant van het hotel beschreven en geanalyseerd worden die zowel in de jaren dertig als de jaren zestig terugkomen. Vervolgens zal in de tweede helft van de paragraaf uitgeweid worden over hoe de voorkant van het hotel ook functioneert als miniatuur en op die manier nostalgie wel én niet weerspiegeld kan worden.

Het andere ruimtelijke aspect in deze scriptie is de voorkant van het hotel. Deze voorkant is weergegeven aan hand van twee miniaturen van de jaren dertig en de jaren zestig (Figuur 7 en 8). In de film zijn deze twee miniaturen de eerste beelden die de kijker te zien krijgt van het hotel. Het miniaturhotel uit de jaren dertig is lichtroze van kleur, met witte kozijnen en stenen langs de randen. De ingang bevat krullerige ornamenten en jugendstil letters. Het dak is bedekt met zwarte dakpannen, dakkapelletjes en twee torentjes aan beide kanten. Voor het gebouw staan een kas en een overkapping voor de kabeltrein. Het licht in deze miniatuur is kunstmatig wit en lijkt van voren te komen. Het hotel past binnen de traditie van de grand hotels van eind 19^e en begin 20^e eeuw uit het Oostenrijks-Hongaarse rijk en Pruisen.²¹ Het was ooit een plek voor de rijken, die minimaal een maand bleven en in de watten wilden worden gelegd. Het geheel heeft een uitstraling van een sprookjeskasteel.

In tegenstelling tot het hotel uit de jaren dertig, is het hotel uit de jaren zestig grijs en kil. Het is grijskleurig, ontdaan van alle versieringen en heeft een plat dak. De bovenkant van het dak bevat slechts twee torentjes. De kas en de overkapping zijn verdwenen en op de gevel zijn eenvoudige blokletters geplaatst. Het licht in deze miniatuur is daarentegen wat realistischer. Het licht is geelkleurig en lijkt van achter het hotel te komen waardoor deze in de schaduw ligt. Kortom het hotel uit de jaren zestig heeft veel van zijn charme heeft

²¹ Seitz, M. (2015): p. 101.

verloren. Het was ooit een elitair luxe resort, maar transformeerde later in een grijs instituut dat toegankelijk was voor alle bevolkingsgroepen en klassen. Het publiek uit de jaren zestig is een groep van individuen met verschillende beroepen en achtergronden. De uitstraling en het publiek is door de jaren compleet veranderd. De film produceert op affectieve wijze de weergave van het hotel. De weergave van het hotel is vol van (emotionele) betekenis. Het hotel uit de jaren zestig symboliseert een overblijfsel van het hotel uit de jaren dertig, deze is als het ware een herinnering aan het hotel dat het ooit was. In het laatste hoofdstuk van deze scriptie zal blijken dat de ruimte beleefd wordt via de herinneringen van Zero. Wat verklaart dat de weergave doordrongen is van betekenis.

Tot slot wordt ingegaan op de miniatuur als stijlfiguur en hoe die relateert aan het thema nostalgie. Een miniatuur is een verkleinde versie van een (kunst) object. De miniatuur is een object dat een lange culturele geschiedenis kent. Het eerste miniatuurboek stamt bijvoorbeeld uit de 15^e eeuw en de eerste miniatuurpoppenhuizen uit Nederland komen uit de 17^e eeuw.²² De gehele film is gefilmd op een manier waarop het lijkt alsof we naar een miniatuur kijken. De shots van de personages en gebeurtenissen zijn vaak recht van voren gefilmd, alsof de personages op een podium staan. De theatraliteit van de film wordt op deze manier benadrukt. Rachel Joseph benoemt in haar essay in *The films of Wes Anderson: Critical essays on an indiewood icon* (2014) dat Wes Anderson in zijn films miniaturen uitbeeldt om het rouwende proces te reproduceren. Anderson creëert in deze film een miniatuurversie en weergave van nostalgie waarin de spelers het verhaal opnieuw kunnen creëren en daardoor kunnen verwerken. Theatraliteit bewerkstelligt op deze manier nostalgie. Het lijkt alsof het ‘podium’ van de film het nostalgische en rouwende proces herhaalt in de vorm van een miniatuur replica.²³ De spelers zijn kleine poppetjes in de grote setting van het hotel.²⁴ Nostalgie speelt in de miniatuur een rol, omdat men bij nostalgie wil terugkeren naar vervlogen tijden of plaatsen. De miniatuur maakt het terugkeren mogelijk, maar maakt ook de complexe werkelijkheid behapbaar tot een afgerond narratief. Bovendien is film bij uitstek de manier om het verleden te reproduceren, omdat film het verleden kan nabootsen.²⁵

De miniatuur heeft echter ook het aspect van de karikatuur in zich dat tegelijkertijd nostalgie ondermijnt. Door de miniaturisering van de representatie neemt de kijker afstand van het geheel en wordt sentiment buitenspel gezet, waardoor de situatie bestudeerd kan

²² Stewart, S. (1984): p. 39 & 61.

²³ Joseph, R. (2014): p. 51-59.

²⁴ Seitz, M. (2015): p. 147.

²⁵ Joseph, R. (2014): p. 62.

worden. Ironie neemt daardoor de plaats in van nostalgie. Deze miniaturisering wordt bewerkstelligd door de cameravoering en framing. Door de afstand kan de kijker met een lach naar het leed en nostalgische sentiment kijken. Deze combinatie van ernst en ironie is typisch voor Anderson. Op het eerste gezicht is de film een komedie, maar wanneer dieper op het verhaal wordt ingegaan blijkt het een tragikomedie te zijn. De miniatuur is dus dubbelzinnig wat nostalgie betreft.

Uit de afgelopen twee paragrafen blijkt dat de beschrijvingen van zowel de miniaturen van het hotel als de lobby erg zijn veranderd. Niet alleen de kleur en de inrichting, maar ook de grootte van de verschillende ruimtes zijn aangepast. Dit heeft deels te maken met de periode waarin het hotel wordt weergegeven, maar ook deels met de weergave die de verteller geeft. In de volgende paragraaf wordt de rol van nostalgie toegelicht in de weergave van het verleden en hoe deze kan verschillen door de focalisatie van de verteller.

Nostalgie en de focalisatie van de ruimte

Nostalgie beïnvloedt de kijk op het verleden. Door nostalgie kan het verleden mooier herinnerd worden dan dat het in werkelijkheid was. In *The Grand Budapest Hotel* spelen de weergaves van de verschillende tijdperken een belangrijke rol omdat deze door verschillende personen worden verteld. Doordat het hun visie is op de gebeurtenissen en ze een andere relatie hebben met de geschiedenis, zijn de weergaves niet neutraal. In het geval van Zero is zijn weergave van het verleden aantrekkelijker afgebeeld. Susan Stewart gaat in *On Longing* nog een stapje verder wat betreft de visie op het verleden. Volgens haar heeft het verleden zoals deze verteld wordt nooit bestaan, maar bestaat deze slechts als narratief. Ze zegt in haar boek:

Nostalgia is a sadness without an object, a sadness which creates a longing of necessity is inauthentic because it does not take part in lived experience. Rather it remains behind and before that experience. Nostalgia, like any form of narrative, is always ideological: the past it seeks has never existed except as narrative, and hence, always absent, that past continually threatens to reproduce itself as a felt lack.²⁶

Ze beargumenteert dat nostalgie een verlangen is naar iets dat niet bestaan heeft. Nostalgie is een ideologisch narratief dat een niet bestaand verleden voortdurend herproduceert als een

²⁶ Stewart, S. (1984): p. 23.

gemis.²⁷ De vorm van nostalgie die Stewart benoemt, sluit tevens aan op de nostalgie die Linda Hutcheon beschrijft. Nostalgie construeert volgens haar een ideaal. Dit ideaal is niet echt gebeurd, maar wordt geprojecteerd in het verleden. Het is een ideaal waarvan een herinnering wordt gemaakt die zorgvuldig is geselecteerd door het geheugen, het vergeten en het verlangen.²⁸ Wat Hutcheon toevoegt aan de formulering van Stewart is dat de herinneringen worden geselecteerd. In de film is de blik op het verleden door Zero ook ideologisch. Zero is een focalisator, dat wat hij heeft meegemaakt kleurt zijn verhaal van het verleden.

Deze ideeën over de weergave van het verleden komen ook in de film terug. Ik beargumenteer dat het verhaal van Zero vergeleken met dat van de schrijver door de effecten van nostalgie geïdealiseerd is weergegeven. De schrijver heeft geen belangrijke relatie met het verleden en daarom bekijkt hij deze vanaf een afstand. Zero blikt terug op een periode die dertig jaar geleden heeft plaatsgevonden. In deze periode is veel gebeurd dat van grote invloed is geweest op de rest van zijn leven; dit verleden is daardoor gekleurd. Voordat hij piccolo werd, was hij een arme immigrant en uiteindelijk groeit hij uit tot een rijke hotelbezitter. In deze periode ontmoet hij tevens de liefde van zijn leven: Agatha. Dit alles heeft hij te danken aan zijn vriend en mentor: Gustave.

Een aantal aspecten van nostalgie door Stewart en Hutcheon komen echter niet overeen met de effecten van nostalgie in de film. Hutcheon benoemt dat het verleden door het selectieve karakter veilig, coherent en voorzien lijkt in tegenstelling tot een toekomst die ongreepbaar en onzeker is.²⁹ Maar wat de film betreft was het verleden juist onveilig en gebeurden er veel onverwachte dingen. Zero en Gustave werden in het verleden met de dood bedreigd, ze moesten vluchten en Zero was arm voordat Gustave overleed. In het heden is de afloop echter wel gewis. In tegenstelling tot de jaren zestig is Zero een welvarend man en heeft hij zijn leven op orde. Het verleden is wat dat betreft niet per se beter dan het heden. Waardoor de geïdealiseerde weergave niet vanzelfsprekend is. Een reden waarom het verleden alsnog geromantiseerd kan zijn, kan te maken hebben met het selectieve karakter van nostalgie. De vervelende situaties waarin Zero zich bevond worden nog wel herinnerd, maar de vervelende gevoelens die daarbij horen zijn vergeten. David Lowenthal noemt dit ook wel: 'Nostalgia is memory with the pain removed, the past's evils and failures forgotten.'³⁰

²⁷ Idem.

²⁸ Hutcheon, L. (2000): p. 187-207.

²⁹ Hutcheon, L. (2000): p. 187-207.

³⁰ Lowenthal, D. (2015): p.40.

Op grond van bovengenoemde argumenten zien we deels de geïdealiseerde weergave, als gevolg van nostalgie, terug in (de ruimtelijke aspecten van) het hotel. Deels is het hotel van de jaren zestig vergeleken met de jaren dertig in een andere stijl ingericht, dit komt door de historische periode. Deels is de weergave geïdealiseerd omdat ruimtes groter en aantrekkelijker zijn. Het is onwaarschijnlijk dat het hotel opeens gekrompen is dertig jaar later. Aangezien de schrijver geen geschiedenis heeft met het hotel stel ik dat zijn weergave van de jaren zestig wat afstandelijker is. Daarentegen heeft Zero een belangrijke relatie met het verleden waardoor de weergave van zijn verleden geromantiseerd is. Zero heeft veel te danken aan deze periode van zijn leven. Het is alleen vreemd dat ook de minder positieve gebeurtenissen van zijn verleden nostalgisch worden weergegeven. Hoe waarheidsgetrouw de weergave van het verleden is, is onduidelijk, omdat het geheugen selectief kan zijn en niet uitgesloten kan worden dat de schrijver het verhaal van Zero extra heeft aangedikt.

De argumenten die in de alinea hierboven gegeven worden hebben te maken met de weergave van de schrijver en Zero, maar ook de manier waarop de film geproduceerd is bepaalt de weergave van het hotel. Beide tijdperiodes zijn overdreven gestileerde representaties van het verleden. Dit is bijvoorbeeld terug te zien in het kleurgebruik van de film. Beide periodes hebben hun eigen kenmerkende kleurenpalet. De jaren dertig kenmerkt zich door het gebruik van veel pasteltinten (roze) in bijvoorbeeld de miniatuur, de hotelkamers en de gebakjes. De jaren zestig kenmerkt zich vooral door harde kleuren. Doordat het kleurgebruik overduidelijk uitgedacht is, komt het geheel over als aangedikt en theateraal. Het gebruik van pasteltinten benadrukt bovendien het sprookjesachtige en karikaturale van het hotel.

Conclusie

Dit hoofdstuk behandelt hoe nostalgie terugkomt in de weergave van de ruimte van het hotel. De ruimte is onderdeel van de mise-en-scène en op die manier beantwoordt dit hoofdstuk een onderdeel van de hoofdvraag. Ik beargumenteer dat de herinnering aan het verleden mooier wordt afgebeeld. Uit de lobby blijkt dit bijvoorbeeld doordat de lobby uit de jaren dertig groot is weergegeven in tegenstelling tot een hele kleine lobby in de jaren zestig. In de miniatuur is dit te zien doordat de miniatuur uit de jaren dertig meer versierd is en een luxere uitstraling heeft. De miniatuur uit de jaren zestig is daarentegen erg grijs. De schrijver is een buitenstaander en heeft geen belangrijk verleden met het hotel, waardoor zijn weergave afstandelijker is en daardoor niet gekleurd door nostalgie. Doordat de verschillen tussen de twee weergaves zo groot zijn, beargumenteer ik dat de weergave van Zero beïnvloed is door

nostalgie. Het geïdealiseerd weergeven van het verleden is een typisch kenmerk van nostalgie. Volgens de formulering van Hutcheon is het heden onzeker en het verleden zeker waardoor op nostalgische wijze wordt teruggekeken naar het verleden. In de film is deze idealisering echter niet vanzelfsprekend omdat het verleden van Zero juist onzeker is weergegeven.

Naast deze weergave van het hotel, pleit ik dat nostalgie aan de ene kant wel en aan de andere kant niet blijkt uit de manier waarop het hotel in beeld wordt gebracht. De shots van het hotel zijn zo gefilmd dat het net lijkt alsof het hotel een miniatuur is. Nostalgie speelt in de miniatuur een rol, door het theatrale karakter die het verleden reproduceert. Aan de andere kant zorgt de miniatuur ook voor een afstand bij de kijker, waardoor plaats wordt gemaakt voor ironie in plaats van nostalgie. In het volgende hoofdstuk speelt het reproduceren van het verleden ook een rol. Gustave reproduceert het verleden aan de hand van zijn performance.

Hoofdstuk 2

De performance van Monsieur Gustave

In hoofdstuk 1 wordt besproken hoe het thema nostalgie de weergave van de ruimte beïnvloedt in de film. In hoofdstuk 1 wordt de herinnering aan het verleden mooier weergegeven als oorzaak van nostalgie. Verdergaand op het thema nostalgie zal in dit hoofdstuk behandeld worden hoe het thema haar weerslag vindt in de performance van het karakter Gustave. De deelvraag die in dit hoofdstuk centraal staat: hoe vindt het thema nostalgie haar weerslag in de ‘performance’ van het karakter Gustave? Ik pleit dat Gustave in zijn performance de bourgeoisie cultuur belichaamt. Aan de hand van de formulering van performance in Bordwell zal uitgelegd worden hoe Gustave deze belichaming uitdraagt aan de hand van een scène uit de film. Vervolgens zal aangetoond worden dat er overeenkomsten bestaan tussen de ideeën van Svetlana Boym over nostalgie en de performance van Gustave.

De film bevat nostalgie vanuit Zero's oogpunt. Hij kijkt met weemoed terug naar de periode waarin hij piccolo was. Naast Zero's benadering van nostalgie bevat de film ook een nostalgie die wordt uitgedragen door Gustave. Gustaves nostalgie valt onder de nostalgie van Zero, omdat Gustaves nostalgie onderdeel is van de terugblik van Zero. Zero's nostalgie slaat terug op de veelbewogen jaren als jonge piccolo, terwijl die van Gustave van een ander soort is en hij naar de moderne tijd verlangt. Het personage Gustave is een welgeklede en goedgemanierde man die waarden en normen hoog in het vaandel heeft staan, zijn performance belichaamt de bourgeoisie van grofweg eind negentiende eeuw, hierover later meer. Als eerst wordt dieper ingegaan op de performance van Gustave.

Soorten performance in The Grand Budapest Hotel

De performance van Gustave kan onderverdeeld worden in twee verschillende soorten performances. Aan de ene kant bevat de film de performance die aansluit op de bourgeoisiecultuur en nostalgie. Dit is de performance van Gustave in zijn functie als conciërge. Deze performance is nadrukkelijk een rol die de acteur Ralph Fiennes speelt, de nadruk ligt op theatraliteit. De andere performance van Gustave is daarentegen veel oprechter en toont de menselijkere kant van Gustave. Deze performance heeft echter veel minder met de manieren van de bourgeoisie te doen en wordt uitgedragen door Gustave wanneer hij voortvluchtig is. In deze performance laat hij zijn rol als conciërge enigszins varen en toont hij zichzelf meer als een mens met emoties. Een voorbeeld hiervan is het moment dat Gustave wordt opgevangen door Zero wanneer hij net is ontsnapt uit de gevangenis. Normaal

gesproken zou Gustave beleefd blijven en niet boos worden op Zero als hij iets verkeerd heeft gedaan. Gustave verliest echter de controle over zichzelf en valt uit tegen Zero om vervolgens zichzelf te herpakken. In deze scène vergeet hij heel even zijn rol als conciërge.

Het onderscheid tussen deze twee performances wordt in *Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American Society* (2011) van Donna Peberdy omschreven als 'contrived' en 'real' performance. Bij de eerste vorm is de performance als performance expliciet gemaakt, deze is theateraal. Terwijl de real performance veel subtieler is en oprecht.³¹ De performance waarover in dit hoofdstuk gesproken wordt, is de performance die Gustave uitdraagt in zijn rol als conciërge.

De performance van Gustave als conciërge kan onderverdeeld worden in een aantal visuele en auditieve elementen van de film. Deze onderverdeling bestaat volgens David Bordwell en Kristin Thompson in *Film Art. An Introduction* uit: stem, geluidseffecten, uiterlijk, gebaren en gezichtsuitdrukkingen.³² In de volgende alinea's wordt aan de hand van een scène uitgelegd uit hoe deze elementen terugkomen in Gustaves performance.

De performance

De begincène van de jaren dertig is representatief voor Gustaves performance als conciërge in het hotel. In deze paragraaf wordt de begincène gebruikt om de performance van Gustave te analyseren. De scène begint met een shot waarbij Gustave uit zijn balkonraam naar buiten kijkt.³³ In de daaropvolgende shots regelt Gustave alles voor het vertrek van Madame D.. Gustave geeft in deze shots zijn personeel bevelen: de bagage van Madame D. moet op de juiste plaats komen te staan, de tafel moet worden gedekt en de tickets moeten worden gecontroleerd en klaargelegd. Gustave is het middelpunt en het personeel volgt zijn instructies op. Aansluitend dineren Madame D. en Gustave. Tijdens het diner praten Madame D en Gustave over haar vertrek en haar vermoeden dat ze binnenkort zal overlijden. Het gesprek wordt onderbroken door de walging die Gustave heeft voor de nagellak van Madame D.. Tot slot wordt Madame D. in de taxi gezet naar haar paleis in Lutz.

Uit dit korte fragment blijkt hoe Gustave zijn performance uitdraagt. De eerste seconden waarin Gustave wordt geïntroduceerd tonen hoe georganiseerd en beheerst Gustave is, dit komt doordat hij alles onder controle heeft. Deze controle blijkt ook uit de lichaamshouding van Gustave. Gustaves houding is kaarsrecht. Terwijl hij zijn personeel aanstuurt beweegt hij statisch en gecoördineerd door de ruimte. Deze houding is erg

³¹ Peberdy, D. (2011): p. 24-26.

³² Bordwell, D. & Thompson, K. (2010): p. 139.

³³ *The Grand Budapest Hotel*. Anderson, Wes. (2014) 0:09:39-0:11:29.

belangrijk in de film; deze straalt beheersing uit. Hij is degene die de touwtjes in handen heeft. In het korte gesprek kijkt Gustave liefdevol in de ogen van Madame D.; hij probeert haar gerust te stellen. De toon van zijn stem blijft rustig totdat hij haar nagellak ziet. Hij voelt een fysieke afkeer. Deze afkeer noemt hij ook letterlijk, daarbij is zijn manier van praten opeens een stuk minder gecontroleerd. De manier waarop Gustave praat is normaal gesproken geaffecteerd met een duidelijke intonatie, net alsof hij een van zijn favoriete gedichten voorleest. De manier waarop hij ongecontroleerd reageert valt onder de real performance van Peberdy. De performance als conciërge waarbij hij rustig blijft, is de contrived performance. Tot slot is Gustave in deze scène netjes gekleed, hij onderscheidt zich van de rest van het personeel doordat de anderen geheel in paars zijn gekleed. Gustave draagt een paarse blazer met daaronder een lichtgekleurde broek, gilet en overhemd. De beschrijving die hierboven wordt gegeven valt onder de elementen die Bordwell en Thompson noemen om performance te definiëren.

Naast bovengenoemde elementen heeft Gustave een aantal andere eigenschappen die sprekend zijn voor zijn performance en niet vallen onder de formulering van Bordwell en Thompson. Uit deze scène blijkt bijvoorbeeld dat Gustave uitstekende manieren heeft. Deze manieren komen naar voren door Gustaves omgang met zijn gasten, waaronder Madame D.. Gustave is in de scène beleefd tegenover Madame D.. Hij luistert naar haar angst om naar huis te gaan en vraagt door op haar vermoedens. Tenslotte worden de manieren ook duidelijk door de manier waarop hij haar probeert gerust te stellen, hij vindt het niet prettig dat ze overstuur naar huis gaat.

Uit zowel zijn performance als zijn goede manieren blijkt uit deze scène dat hij waarde hecht aan orde, regels en een goede voorbereiding. Uit het begin van de scène blijkt dit doordat alles moet verlopen zoals hij het wilt, hij controleert zijn personeel in de bevelen die hij hen geeft. Etiquette blijkt uit de manier waarop hij Madame D. behandelt, hij zorgt dat zij nergens aan hoeft te denken voor haar vertrek. Daarnaast toont hij oprechte interesse in Madame D. en spreekt hij op een rustige toon met haar.

Gustaves performance in relatie tot de bourgeoisie

Daarop voortbouwend benoemt Zero in de film perfect waar de performance van Gustave vandaan komt en waarom Gustave nostalgisch is naar het verleden. Aan het eind van de film zegt Zero over Gustave: 'To be frank: I think his world had vanished before he ever entered it.'

But I will say, he certainly sustained the illusion with a marvellous grace.³⁴ De wereld waaraan Gustave zo angstvallig vasthoudt, bestaat allang niet meer. De etiquette en waarden die hij nastreeft zijn allang niet meer van zijn tijd. De periode waarin het verhaal van Zero en Gustave zich afspeelt is in de jaren dertig in het denkbeeldige Nebelsbad in het Sudeten Walt. Het Sudetenland is daadwerkelijk een gebied geweest voor de Tweede Wereldoorlog dat bevolkt werd door Duitsers op het grondgebied van Tsjecho-Slowakije. In de periode waarin de film zich afspeelt, valt historisch gezien de bourgeoiscultuur uit elkaar zoals hij bestond in de negentiende eeuw. Door de industriële revolutie en de daaropvolgende Eerste Wereldoorlog en Depressie, raakte de bourgeoisie versplinterd.³⁵ De identiteit van de bourgeoisie uit deze periode bestond uit een aantal belangrijke normen en waarden, in de volgende alinea wordt uitgelegd wat deze zijn.

David Blackbourn schrijft in zijn boek *The German Bourgeoisie* (1991) over de identiteit van de Duitse bourgeoisie. Hard werken, competitie, prestaties, beloning en erkenning waren belangrijke pijlers voor de identiteit van de Duitse bourgeoisie. Daarbij was het cruciaal om te leven volgens zekere richtlijnen. Deze richtlijnen waren: tafelmanieren, kledingvoorschriften, hygiëne en tijdschema's. Daarnaast was het belangrijk om economisch onafhankelijk te zijn en interesse te hebben in de literaire cultuur, artistieke cultuur en muziekcultuur.³⁶

De richtlijnen zoals die worden beschreven in Blackbourn passen bij de performance die Gustave heeft. Dit blijkt uit de bovengenoemde scène omdat Gustave hard werkt en goede manieren heeft. Gustave werkt hard om Madame D. tevreden te houden en alles voor te bereiden. Hij toont interesse in Madame D. en dineert een op een met haar waaruit blijkt dat zij meer is dan alleen een bezoeker van zijn hotel. De erkenning voor Gustaves werk blijkt uit het feit dat ze elk jaar speciaal voor Gustave terugkomt. De kleding en het uiterlijk van Gustave is verzorgd. Het is duidelijk dat zijn kleding onderdeel is van zijn functie, deze kleding maakt een onderscheid tussen het personeel en hun gasten. Verder blijkt aan het eind van deze scène Gustaves interesse in de kunsten. Wanneer Madame D. en Gustave in de lift zitten, draagt Gustave een gedicht voor om haar te kalmeren. Gustave is een groot liefhebber van poëzie. Kortom, de richtlijnen die Blackbourn omschrijft passen binnen de tradities en manieren die Gustave heeft. Zoals ik eerder stelde leeft Gustave volgens vooropgezette regels, manieren en tijdschema's. Deze zijn belangrijk om zijn functie als conciërge goed uit te

³⁴ *The Grand Budapest Hotel*. Anderson, Wes. (2014) 1:32:40.

³⁵ Blackbourn, D. & Evans, R.J. (1991): p. 26-28.

³⁶ Idem: p. 9.

kunnen voeren. Aan de hand van deze argumenten kom ik tot de conclusie dat Gustave het idee van een wereld hooghoudt waarin de normen en waarden gelden van de Duitse bourgeoisie. Dit is een illusie omdat deze geruime tijd niet meer in deze vorm bestond.

Daarbij is een interessante kanttekening te maken wat betreft de etiquette en normen en waarden van de Duitse bourgeoisie. Lang is onder theoretici gedacht dat de welvarendste tak van de bourgeoisie deze waarden had overgenomen van de aristocratie. Een zekere nuance is echter nodig omdat men dit inmiddels niet zeker weet. Wat wel zeker is, is dat de meest welvarende handelaars zich afgesplitst hadden van de middenklasse en sterk de neiging hadden om zich te onderscheiden van de lagere sociale klassen.³⁷ Des te interessanter is het dat Gustave met zijn performance een idee van een bourgeoiscultuur hooghoudt. Aangezien hij een conciërge is en daardoor tot de lagere klassen behoort, dient hij de bourgeoisie. Aan de ene kant houdt hij de klassenverschillen in stand door zijn performance aan te passen aan zijn positie, hij simuleert de bourgeoisie omdat dit van hem verwacht wordt. Aan de andere kant neemt hij de klassenverschillen op de hak door dezelfde performance te hebben als de bourgeoisie, terwijl hij zelf van een lagere klasse is en daarnaast kleding draagt die deze verschillen bevestigen. Bovendien is Gustave aan het eind van de film één met de bourgeoisie. Hij erft een groot kapitaal en lijkt tot de bourgeoisie te behoren, zijn performance blijft echter onveranderd. Er van uitgaande dat de bourgeoisie etiquette gebruikte om zich te onderscheiden van de andere klassen haalt Gustave dit idee onderuit. Door zijn performance aan te passen aan de bourgeoisie verdwijnt de strikte onderverdeling tussen de verschillende klassen.

Restorative nostalgia

Gustaves manieren en tradities sluiten goed aan op de nostalgie zoals wordt beschreven door Svetlana Boym. Boym beschrijft in haar boek *The Future of Nostalgia* 'Modern nostalgia is a mourning for the impossibility of mythical return, for the loss of an "enchanted world" with clear borders and values'.³⁸ In de paragraaf waarin dit citaat staat spreekt ze over nostalgie die niet alleen terugslaat op een verandering van plaats maar ook van tijd en de daarbij behorende consequenties. Wat Boym in dit citaat probeert aan te tonen is dat bij moderne nostalgie men treurt om een onmogelijke terugkeer van een betoverende wereld, met duidelijke grenzen en waarden. Ik stel dat Gustave zich probeert vast te houden aan deze grenzen, tradities of manieren, omdat hij deze verloren wereld niet durft los te laten. Dat hij

³⁷ Blackbourn, D. & Evans, R.J. (1991): p. 13-14.

³⁸ Boym, S. (2001): p.8.

door zijn performance een illusie produceert en die hij zelfs tot zijn dood in stand houdt. Want uiteindelijk kosten zijn goede manieren hem zijn leven. Tradities en waarden zorgen voor houvast in een onzekere tijd. Het leven van Zero en Gustave staat op losse schroeven wanneer ze achtervolgd worden en de oorlog uitbreekt. Nostalgie is voor hen een vorm van overleven in een tijd waarin de natie uit elkaar valt.

De gedachte van Svetlana Boym in de vorige alinea is onderdeel van restorative nostalgia. Deze vorm van nostalgie herstelt, zoals de naam verklapt. Deze draait om het *nostos*, het Griekse woord voor het terugkeren naar huis. Het staat gelijk aan het herstellen van het (metaforische) verloren huis en oplappen van herinneringen. Restorative nostalgia richt zich op het reconstrueren van monumenten van het verleden, in plaats van zich te richten op ruïnes.³⁹ Gustave reconstrueert het verleden door de normen van de negentiende-eeuwse bourgeoisie hoog te houden. In de film zegt Zero over Gustave: ‘There are still faint glimmers of civilization left in this barbaric slaughterhouse that was once known as humanity’.⁴⁰ Gustave is een van de voorbeelden die het idee van een beschaving nog vasthouden. Overigens behandelt deze vorm van nostalgie zichzelf niet als nostalgie, maar behandelt zichzelf als de waarheid en traditie.⁴¹ Dit is precies hoe Gustave zijn rol vervult: zijn manier van leven is niet in het verleden. Het verleden is voor hem het heden.

Conclusie

In dit hoofdstuk staat centraal hoe nostalgie haar werking vindt in de performance van Gustave. Performance is het andere onderdeel van de mise-en-scène dat in deze scriptie wordt geanalyseerd. Uit de performance blijkt dat de nostalgie die Gustave uitdraagt gericht is op de bourgeoisie, een nostalgie naar een ander tijdperk dan die van Zero. Deze nostalgie valt echter wel onder de nostalgie van Zero. De performance die centraal staat bij deze nostalgie, is de performance die Gustave uitdraagt als conciërge van het hotel. In zijn manieren, gedragingen, bewegingen en uiterlijk heeft hij veel overeenkomsten met de bourgeoisie. Zijn performance is een vorm van nostalgie omdat de ideeën die hij heeft over deze aspecten gedateerd zijn, ze zijn eigenlijk niet meer van zijn tijd. Hij houdt de illusie hoog van een ander tijdperk. Deze houvast aan manieren is kenmerkend voor de nostalgie die Svetlana Boym benoemd in haar boek *The Future of Nostalgia*. De manieren en tradities zijn een manier om de illusie van een andere tijd in stand te houden, maar is ook een houvast in onzekere tijden als de oorlog. Zero

³⁹ Boym, S. (2001): p. xvi-xvii, 41.

⁴⁰ *The Grand Budapest Hotel*. Anderson, Wes. (2014) 1:7.

⁴¹ Boym, S. (2001): p. xviii.

kan het verleden ook niet loslaten. Hij houdt tijdens de communistische staat het Grand Budapest Hotel in zijn bezit omdat dit zijn enige herinnering is aan Agatha. In hoofdstuk 3 ga ik verder in op de bewegingen van Zero binnen de ruimte van het hotel en hoe dit in relatie staat tot nostalgie.

Hoofdstuk 3

Zero's relatie met de ruimte en nostalgie.

In de vorige hoofdstukken werd besproken hoe het verleden gereproduceerd wordt via de miniatuur en de performance van Gustave. Daarnaast werd beargumenteerd dat Zero zijn herinneringen van het verleden idealiseert en op die manier nostalgie wordt weergegeven. In dit hoofdstuk wordt een andere benadering op nostalgie besproken. De deelvraag die centraal staat is: hoe vindt het thema nostalgie haar weerslag in de relatie tussen Zero's bewegingen en de ruimte? Ik pleit dat nostalgie een rol speelt in de relatie die Zero met de ruimte heeft. Via de mise-en-scène wordt aangetoond wat de bewegingen binnen de ruimte zijn. Via de mise-en-scène wordt naar de weergave van de ruimte en de bewegingen gekeken. De weergave die de kijker ziet is immers beïnvloed door de keuzes in de mise-en-scène die de filmmaker gemaakt heeft. Aan de hand van de lived space van Henri Lefebvre en restorative nostalgia van Svetlana



Figuur 9.

Boym zal vervolgens de rol die nostalgie speelt in de ruimte verder geïnterpreteerd worden.

‘He was the first that struck one as being deeply and truly lonely.’⁴² De schrijver ziet Zero voor het eerst in de hotellobby en dit is de omschrijving die hij van hem geeft (Figuur 9.). De lobby is in zijn geheel opgenomen binnen het frame, alsof we naar een schouwspel kijken. Deze scène en de scène wanneer Zero met de schrijver aan het dineren is, zijn de twee plekken die als uitgangspunt worden genomen om de relatie tussen de bewegingen en nostalgie binnen de ruimte te omschrijven.

Analyse van de bewegingen van Zero in de ruimte

Zero's verleden is bepalend voor zijn bewegingen binnen de ruimte. Het hotel is voor Zero een groot gedenkteken aan Agatha, omdat hij in het hotel gelukkig met haar was. In beide ruimtes zit Zero statisch en kijkt hij voor zich uit. In de lobby denkt hij na en in de eetzaal richt hij zijn blik op de schrijver. Zijn blik in de lobby is afwezig, het lijkt alsof hij zijn herinneringen opnieuw afspeelt. Zijn gehele houding straalt afwezigheid uit. Alsof hij een verlangen heeft om terug te keren naar een verloren periode. In zijn performance en

⁴²The Grand Budapest Hotel. Anderson, Wes. (2014) 00:04:53.

bewegingen zien we dat hij bezig is met een verwerkingsproces. Tijdens het diner heeft zijn blik iets van hoop en opluchting. Het ziet eruit alsof hij het fijn vindt om zijn verhaal te reproduceren en te vertellen aan de schrijver. Na het diner halen Zero en de schrijver hun sleutels op. Dit is voor het eerst dat we Zero in beweging zien. Zero neemt de lift naar zijn kamer en de schrijver blijft achter op dezelfde stoel



Figuur 10.

als waar hij Zero in eerste instantie aantrof. Zoals al genoemd werd zien we Zero amper bewegen. Dit is ook terug te zien in de cameravoering van de scènes. De meeste shots zijn recht van voren genomen en zijn statisch. (Figuur 10.) Nadat hij zijn verhaal heeft verteld, beweegt hij en neemt de schrijver de rol als verhalenverteller over. In eerste instantie bekijkt de toeschouwer Zero letterlijk en figuurlijk op een afstand. Dit is filmisch weergegeven doordat de camera is uitgezoomd in de lobby. De kijker kent Zero en zijn verhaal nog niet en kan hem met een afstand bekijken. In het restaurant worden close-ups van Zero en de schrijver gebruikt, waardoor de kijker meer sympathiseert met Zero. Nadat Zero zijn verhaal heeft verteld zoomt de camera opnieuw uit.

Interpretatie nostalgie middels Lefebvre en Boym

In deze paragraaf zal de relatie van Zero tot de ruimte, in de twee scènes die in de vorige paragrafen beschreven en geanalyseerd zijn, aan de hand van Lefebvre's lived space behandeld worden. Lefebvre stelt dat ruimte nooit een neutraal leeg vat is, maar sociaal geproduceerd. Hij onderscheidt drie verschillende manieren waarop ruimten sociaal geproduceerd worden: conceived space, lived space en perceived space. In de analyse van de ruimte is voor de lived space gekozen, omdat deze zich richt op hoe de ruimte ervaren wordt via herinneringen, het dagelijks leven en de routine (maar ook dromen, symbolen en codes). Deze aspecten sturen hoe bewogen wordt door de ruimte en deze worden met name gestuurd door de (on)bewuste beleving van de ruimte.⁴³ Bij Lefebvre zijn herinneringen, het dagelijks leven en routine één in de productie van de lived space. In de film zijn herinneringen en het dagelijks leven juist veel meer losgekoppeld. In deze interpretatie wordt voornamelijk gefocust op herinneringen.

De lived space speelt een belangrijke rol in beide scènes. De lived space is het geheel

⁴³ Hoorcollege (24 November 2015) dr. L. Muntéan & dr. T. Vermeulen; Merrifield, A. (1992): p. 523-524.

aan herinneringen van Zero aan het hotel. Nostalgie is voor Zero onderdeel van zijn ervaring van de ruimte en de bewegingen die hij heeft zijn het gevolg daarvan. De ruimte wordt beleefd via de herinneringen die Zero heeft. De wereld waarin Zero op het moment dat hij stilzit leeft, is als het ware de verbeelding van het verleden en door voornamelijk met zijn herinneringen bezig te zijn vervreemd hij zich van het heden. Zoals in de vorige hoofdstukken wordt benoemd is Zero een focalisator, hij bekijkt de ruimte op zijn eigen manier omdat deze betekenisvol is. Voor hem is het hotel een middel om zijn geliefde Agatha te herdenken en om het verleden te herbeleven. Het lijkt erop dat dit de reden is dat Zero het hotel na al die jaren nog in zijn bezit heeft. Het hotel werkt als een laatste toegangspoort naar het verleden.

Het terughalen van herinneringen door Zero toont overeenkomsten met de restorative nostalgia van Boym. Zero vervreemd zich van het heden, door stil te zitten, herinneringen terug te halen en geen deel uit te maken van het dagelijks leven. Restorative nostalgia draait om het herstellen van het verleden. Dat is letterlijk gezien onmogelijk in Zero's situatie. Hij kan zijn dierbaren niet terughalen. Echter, door het verleden terug te halen via herinneringen en door het verhaal levend te houden door het door te vertellen en op te laten schrijven, probeert hij het verleden te laten voortleven.

Wat verder een opvallend gegeven is aan de film is dat we oude Zero geen gebruik zien maken van de ruimte, terwijl we Zero in de scènes uit zijn jeugd juist zelden zien stilzitten. De eerste keer dat we oude Zero zien bewegen is de slotscène van de film, wanneer hij klaar is met het vertellen van zijn verhaal. Het is net alsof hij het verleden heeft kunnen afsluiten door zijn verhaal te vertellen aan de schrijver. De liftdeuren die achter Zero sluiten suggereren ook dat hij het verleden heeft kunnen afsluiten. Het hotel is de plek van zijn herinneringen aan het verleden, de deuren sluiten deze af. Het kan een metafoor zijn dat Zero's verwerking is voltooid.

Concluderend, nostalgie is onderdeel van de ruimte bij Zero, omdat Zero via het hotel het verleden kan herbeleven aan de hand van zijn herinneringen. Daarnaast reproduceert hij het verleden door het opnieuw te vertellen. Wes Anderson geeft dit weer via de bewegingen van Zero binnen de ruimte (de performance), de cameravoering en framing. Zijn bewegingen zijn nostalgisch, omdat hij vergeleken met het verleden lijkt stil te staan in het heden. Met andere woorden: stilzitten staat voor stilstaan in de tijd en bewegen staat voor verder gaan. Via cameravoering en framing is het stilzitten te zien doordat we hem niet zien bewegen én doordat de camera net als Zero statisch is. Verder zorgen de close-ups ervoor dat de kijker sympathiseert met de emoties die Zero heeft.

Conclusie

In dit hoofdstuk staat centraal hoe het thema nostalgie haar weerslag vindt in de relatie tussen Zero's bewegingen en ruimte. Zero's weergave van het hotel is gefocaliseerd door de herinneringen die hij van de ruimte heeft en op die manier de ruimte op zijn eigen manier beleeft. Nostalgie speelt een rol bij de relatie die Zero met de ruimte heeft. Nostalgie wordt weergegeven doordat Zero in de scènes amper beweegt. Zijn stilzitten staat symbool voor het herbeleven en verwerken van het verleden. Door nostalgie maakt hij van het hotel de lived space van zijn herinneringen. Door zijn herinneringen en het vertellen van zijn levensverhaal probeert hij het verleden te herstellen, zoals bij restorative nostalgia het geval is. Nadat Zero zijn verhaal heeft gedaan, beweegt hij voor het eerst en sluiten de liftdeuren achter hem, net als een gordijn bij een theater. Aan de schrijver is het vervolgens de taak het verhaal verder te vertellen. Aan de hand van de bevindingen over de relatie met de ruimte en nostalgie kom ik een stapje dicht bij het beantwoorden van de hoofdvraag, hoe nostalgie terugkomt in de weergave van de ruimte.

Conclusie

In deze scriptie is getracht nostalgie in de film *The Grand Budapest Hotel*, middels de mise-en-scène (o.a. setting en performance), te analyseren. Daarnaast is ook aan de hand van de mise-en-scène de ruimtelijkheid geanalyseerd en de resultaten zijn vervolgens geïnterpreteerd in het kader van nostalgie. Daarbij werd de onderzoeksvraag ‘Hoe vindt het thema nostalgie haar weerslag in de mise-en-scène én in de weergave van ruimtelijkheid via de mise-en-scène in de film *The Grand Budapest Hotel* (2014)?’ beantwoord.

De eerste deelvraag van de scriptie was: hoe vindt nostalgie haar weerslag in de ruimte van de film als onderdeel van de mise-en-scène? Middels een beeldanalyse op basis van Bordwell en Thompson bleek dat er veel overeenkomsten en verschillen zijn tussen het hotel in de tijdsp periodes van de jaren dertig en zestig. Vervolgens werd via de theorieën van Susan Stewart en Linda Hutcheon duidelijk dat de weergave van het hotel in de jaren dertig geïdealiseerd is weergegeven en dat dit een kenmerk is van nostalgie. Het bleek echter ook dat het verleden zoals die is weergegeven in de film niet per se beter is dan het heden. Waardoor er een kritische kanttekening te plaatsen is bij de idealisering van het verleden en dat er dus sprake is van twee lagen.

De miniatuur van het hotel bleek zich dubbelzinnige te verhouden tot nostalgie. Enerzijds representeert ze het verleden, en dit is een voorwaarde voor de verwerking van het verleden. De miniatuur is klein en maakt daardoor het verleden behapbaar tot een afgerond narratief. Anderzijds schept de miniatuur afstand van het verleden en daardoor van nostalgie. Ironie maakt plaats voor nostalgie pleitte ik.

In het daaropvolgende hoofdstuk werd de deelvraag beantwoord: hoe vindt het thema nostalgie haar weerslag in de ‘performance’ van het karakter Gustave? Aan de hand van Bordwell en Thompson werd de performance van Gustave geanalyseerd om deze vervolgens aan de hand van de theorieën over nostalgie van Svetlana Boym te interpreteren. De performance van Gustave omvat gedragingen, manieren, bewegingen en uiterlijk die de bourgeoiscultuur weerspiegelen. Daarbij is de nostalgische Gustave onderdeel van de nostalgische weergave van Zero. Gustaves performance is nostalgisch, omdat hij aan de hand van de performance een tijdperk hooghoudt dat niet meer bestaat. Als zodanig zorgt zijn performance voor houvast aan het verleden in een onzeker heden.

In het laatste hoofdstuk werd de derde deelvraag beantwoord, namelijk hoe het thema nostalgie haar weerslag vindt in de relatie tussen Zero’s bewegingen en ruimte. Deze vraag werd beantwoord aan de hand van een analyse van de ruimte. Daarvoor werden de resultaten

uit de analyse van de mise-en-scène gecombineerd met het concept van de lived space van Henri Lefebvre. Voor de spatial triad is gekozen omdat aan de hand van deze theorie verklaard kan worden wat de relatie met de ruimte is, in dit geval spelen herinneringen een belangrijke rol en dat sluit goed aan op nostalgie. Nostalgie bepaalt in dit hoofdstuk de lived space. De relatie met de ruimte is nostalgisch omdat Zero via het hotel het verleden kan herbeleven aan de hand van zijn herinneringen. De ruimte werkt als een soort symbool of gedenkteken die deze herinneringen oproept.

Bovengenoemde resultaten zijn te verklaren doordat de gebruikte theorieën nostalgie voorstellen als het verlangen om terug te keren naar het verleden. De resultaten in deze scriptie wijzen uit dat de personages het verleden op verschillende manieren willen reproduceren om het verleden te herbeleven of om ernaar terug te keren. Voor een groot deel tonen de resultaten op hun eigen manier aan dat de weergave van het verleden in zekere mate nostalgisch is. Ik zeg voor een groot deel omdat er ook kritische kanttekeningen te plaatsen zijn bij de weergave van nostalgie, hier zal ik in de derde alinea over uitweiden.

In het eerste hoofdstuk komt nostalgie niet zozeer terug door de idealisering van het verleden. Dat nostalgisch wordt teruggekeken naar het verleden is echter wel een reden om terug te willen keren naar dit verleden, omdat deze bijvoorbeeld betekenisvoller is dan het heden. Het herleven komt echter wel terug via het object van de miniatuur. De miniatuur wordt gebruikt als middel om het verleden te reproduceren en te verwerken. Alleen is het nostalgische karakter van de miniatuur dubbelzinnig. In het tweede hoofdstuk houdt Gustave het verleden vast via zijn performance, hij reproduceert aan de hand van zijn manieren en bewegingen de regels van de bourgeoisiecultuur. Tot slot wordt in het laatste hoofdstuk het verleden in stand gehouden doordat Zero het hotel in zijn bezit houdt, er jaarlijks naar terugkeert en via de lived space zijn herinneringen herleeft. Verder heeft het onderzoek naar hoe nostalgie haar weerslag vindt in de film inzicht verworven in de verwevenheid van verschillende aspecten van nostalgie. Bijvoorbeeld de verwevenheid van de aspecten: houding, beweging en de beleving van de ruimte die beïnvloedt worden door de persoon die nostalgisch naar het verleden is. Deze aspecten zijn veelal onderbelicht in memory studies naar nostalgie, omdat nostalgie voornamelijk gericht is op tijdelijke en psychische aspecten en zich in mindere mate richt op de ruimtelijke en lichamelijke aspecten van nostalgie.

Echter, zijn er ook een kritische kanttekeningen te plaatsen over de weergave van nostalgie in de film. Deze kritiek komt het duidelijkst naar voren in het argument van de miniatuur. De miniatuur is een verkleinde representatie van de werkelijkheid en is gelijk aan

de karikatuur. De karikatuur deconstrueert nostalgie, omdat het sentiment wordt gereduceerd en de kijker daardoor met afstand en een lach naar het geheel kan kijken. Op die manier overschaduwde ironie nostalgie en kan dat wat in de film gebeurt niet té serieus genomen worden.

Het thema nostalgie vindt daardoor voor een deel haar weerslag in de film doordat het verleden geïdealiseerd, geïmiteerd of herleefd wordt. Nostalgie vindt haar weerslag doordat zowel de mise-en-scène als de ruimte het verleden reproduceren. Deze weerslag wordt weergegeven door verschillende verweven aspecten van nostalgie. De ambiguïteit van de miniatuur zorgt er echter voor dat de weerslag van nostalgie in de film kritisch bekeken moet worden. Door de ironische toon wordt nostalgie in de film namelijk voor een groot deel teniet gedaan.

Vervolgonderzoek zou andere aspecten van mise-en-scène in relatie tot nostalgie kunnen uitdiepen. Er kan bijvoorbeeld gekeken worden naar de functie die het leidmotief in de filmmuziek speelt bij de herinneringen van Gustave aan de andere personages. Verder bevat hoofdstuk 2 bevindingen die ook interessant zijn voor vervolgonderzoek, er zou bijvoorbeeld dieper ingegaan kunnen worden op de klassenverschillen en hoe de performance van Gustave deze verschillen destabiliseert. In dat verband zou dan ook moeten worden gekeken naar de rol van aristocratie in de film in relatie tot de bourgeoisie, zoals uitgedrukt door hun verschillende etiquette voor gegoede manieren.

Bibliografie

- Blackbourn, D. & Evans, R. J. (1991) *The German bourgeoisie: Essays on the social history of the German middle class from the late eighteenth to the early twentieth century*. Londen: Routledge.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2010) *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Boym, S. (2007) 'Nostalgia and Its Discontents', in: *Hedgehog Review* 9, 2: p. 7-18.
- Boym, S. (2001) *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Fritzsche, P. (2001) 'Specters of History: On Nostalgia, Exile, and Modernity', in: *The American Historical Review*, vol. 106, nr. 5: p. 1587-1618.
- Gibbs, J.E. (2002) *Mise-en-scène: Film style and interpretation*. Londen: Wallflower.
- Hutcheon, L. (2000) 'Irony, Nostalgia, and the Postmodern.', in: Raymond Vervliet & Annemarie Estor (eds), *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. Amsterdam: Rodopi.
- Lowenthal, D. (2015) *The past is a foreign country revisited*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Merrifield, A. (1992) 'Place and Space: A Lefebvrian Reconciliation', in: *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, vol. 18, nr. 4: p. 516-522.
- Natali, M.P. (2004) 'History and the Politics of Nostalgia', in: *Iowa Journal of Cultural Studies*, 5: p. 10-25.
- Niemeyer, K. (2016) *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. Londen: Palgrave Macmillan.
- Peberdy, D. (2011) *Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American Society*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Joseph, R. (2014). '“Max Fischer Presents”: Wes Anderson and the Theatricality of Mourning', in: *The films of Wes Anderson: Critical essays on an indie wood icon*, Peter C. Kunze (ed.). New York: Palgrave Macmillan: p.51-64.
- Seitz, M. Z. (2015) *The Wes Anderson Collection: The grand Budapest Hotel*. New York: Abrams.
- Stewart, S. (1984) *On longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

Filmografie:

The Grand Budapest Hotel. Anderson, Wes. (2014) Verenigde Staten: American Empirical Pictures; Indian Paintbrush; Babelsberg Studio.

Mondelinge bronnen

Hoorcollege. City Culture: Week 1 Introduction, dr. L. Muntéan & dr. T. Vermeulen. (3 November 2015) Nijmegen: Radboud Universiteit.

Hoorcollege. City Culture: Week 4 Social Space, dr. L. Muntéan & dr. T. Vermeulen. (24 November 2015) Nijmegen: Radboud Universiteit.