

Sted og selvrefleksivitet

En adaptasjonsanalyse av *Oslo, 31. august* og *Le Feu Follet*

Guro Johansen



Masteroppgave i litteraturformidling
Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Det humanistiske fakultet
Veiledet av Ellen Rees

UNIVERSITETET I OSLO
Våren 2012

Guro Johansen

2012

Sted og selvrefleksivitet – en adaptasjonsanalyse av *Oslo, 31. august* og *Le feu follet*

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

[http:// www.duo.uio.no/](http://www.duo.uio.no/)

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Joachim Triers film *Oslo, 31. august* (2011) er en adaptasjon av den franske romanen *Le feu follet* (Pierre Drieu la Rochelle 1931). Oppgaven har som mål å undersøke filmen i lys av Linda Hutcheons kontekstorienterte adaptasjonsteori. Innfallsvinkelen er stedets betydning i *Oslo, 31. august*.

I første omgang sammenligner jeg formelle sider ved film og forelegg. Ved hjelp av Mikhail Bakhtins kronotopbegrep viser jeg hvordan narratologien, samt hovedpersonens følelser, er nært knyttet til opplevelsen av tid og sted i både forelegget og den norske adaptasjonen. En avgjørende likhet mellom de to verkene er at historiens spenning og utløsende faktor er bygget opp rundt terskelkronotopen. En avgjørende forskjell er at den kronotopiske identiteten har blitt en integrert del av tematikken i *Oslo, 31. august*, der spesielt idyllens kronotop har blitt mer fremtredende.

I andre omgang undersøker jeg adaptasjonens intertekstuelle og kontekstuelle aspekter. Her diskuterer jeg spesielt hvordan stedstematikken fører med seg en dobbeltkommunikasjon. Det fremhever et særtrekk ved fiksjonsuniverset, et spesielt selvrefleksivt miljø, samtidig som det viser til selve adaptasjonssituasjonen og motivene for å adaptere. Ved å drøfte dobbeltkommunikasjonen og undersøke dens effekter på norske og utenlandske anmeldelser av filmen, belyser jeg hvordan fiksjonens kronotoper er nært knyttet til virkelighetens kronotoper – sammensmeltingen av sted og tid er en bevegelig størrelse som får sin mening i en kulturell kontekst.

Takk

Jeg vil rette en stor takk til min veileder, Ellen Rees, som har bidratt til en lærerik og lystbetont skriveprosess. Oppgaven hadde ikke blitt den samme uten henne. Jeg vil også takke Marianne Egeland for gode innspill i prosjektets startfase, og ikke minst for hennes støtte og engasjement gjennom de foregående semestrene på litteraturformidling. Til sist vil jeg takke mine medstudenter på litteraturformidling, for å ha bidratt til en engasjerende og morsom studietid.

Innhold

1. Innledning	1
1.1 Introduksjon	1
1.2 Problemstilling	2
2. Teori og metode	4
2.1 Linda Hutcheon: adaptasjonsteori	4
2.2 Mikhail Bakhtin: kronotoper	5
2.3 Gaston Bachelard: stedets poesi	7
3. Handlingen i <i>Le feu follet</i> og <i>Oslo, 31. august</i>	9
3.1 Handlingsreferat – <i>Le feu follet</i>	9
3.2 Bakgrunn – <i>Le feu follet</i>	9
3.3 Handlingsreferat – <i>Oslo, 31. august</i>	11
4. Den norske resepsjonen	12
5. Sammenligning bok og film: terskelkronotoper – historiens narratologi	14
5.1 Klinikken	15
5.2 Vinduet	17
5.3 Veien og taxien	19
5.4 Utlandet	22
5.5 Idyllen	24
6. Sammenligning bok og film: mediespesifikke uttrykk	28
6.1 Postkortestetikk	28
6.2 Close-up og voice-off – filmens mentale rom	30
6.3 Poetiske bilder	33
6.4 Arven fra den franske nybølgen	35
7. Adaptasjonens dialog	38
7.1 Adaptasjonens selvrefleksivitet	38
7.2 Filmatiske steder	40
7.3 Litterære steder	42
7.4 Virkelighetens kronotoper – dokumentarisk sted	44
7.5 Stedets selvrefleksivitet – dobbel representasjon	46
7.6 Stedet og anmelderne	48
8. Oppsummerende refleksjoner	52
Litteraturliste	55

1. Innledning

1.1 Introduksjon

Den norske filmen *Oslo, 31. august* hadde premiere i 2011 og ble mottatt med strålende anmeldelser i norsk presse. I flere av dem trekker anmelderne frem det spesifikke stedet og den spesifikke tiden som betydningsfulle momenter i filmen. Manusforfatter, Eskil Vogt, har uttalt at filmen er ”et dokument over Oslo i dag” (Vogt og Trier 2011: 181).¹ Ikke minst slås stedsforankringen fast allerede med tittelen. At filmen er en fri adaptasjon av en fransk roman fra 1931, *Le feu follet* av Pierre Drieu la Rochelle, vekket derfor min nysgjerrighet. Hvordan har hoppet fra Paris på begynnelsen av 1930-tallet til Oslo 80 år senere påvirket historien og tematikken? Og hvorfor har stedet blitt tildelt så mye oppmerksomhet?

Utgangspunktet mitt for å velge denne oppgaven var en sterk interesse for adaptasjoner. Fascinasjonen for adaptasjoner bunner blant annet i en fascinasjon for tolkning. Alle adaptasjoner er basert på en tolkning, og en adaptasjonsanalyse vil ha som mål å kartlegge hva denne tolkningen består av. Som student i litteraturformidling er det et annet aspekt som gjør nettopp adaptasjon interessant, nemlig det kontekstuelle aspektet. En av grunnsteinene i litteraturformidlingsfaget er at litteraturen må undersøkes i lys av konteksten, for all kunst og litteratur oppstår og får sin mening i en kulturell kontekst. Som vi skal se, er adaptasjon spesielt velegnet til å belyse nettopp dette.

Oslo, 31. august skildrer et miljø og en tematikk jeg som ung osloborger kan kjenne meg igjen i. Samtidig er tematikken, depresjon og selvmord, et tilbakevendende tema i kunst og litteratur. Den klassiske tematikken er sannsynligvis en av grunnene til at boken *Le feu follet* nå er adaptert for andre gang. Første gang var i 1963 av den franske regissøren Louis Malle; også den ble en kritikerrost adaptasjon. Innfallsvinkelen til adaptasjonsanalysen, stedets funksjon, kom naturlig. Det er heller en regel enn et unntak at en adaptasjon medfører forandringer i tid og sted, men i hvor stor grad det forandrer historien, kan variere. Hvor stor betydning den nye stedsforankringen får i seg selv, er heller ikke gitt. I *Oslo, 31. august* er det åpenlyst at stedet er tillagt en spesiell betydning. De siste par tiårene har forskning på sted i

¹ Manuset til *Oslo, 31. august* er gitt ut på Tiden norsk forlag. Bakerst i boken følger det med et intervju med manusforfatter og regissør Joachim Trier og manusforfatter Eskil Vogt. Intervjuet er foretatt av forfatteren Bjarte Breiteig.

litteraturen blitt viet mer og mer oppmerksomhet. Tidligere er det narratologiske størrelser som komposisjon, synsvinkel eller tiden som har stått i fokus. De danske litteraturforskerne Dan Ringgaard og Anne-Marie Mai skriver i boken *Sted at globalisering, postkoloniale og kulturanalytiske studier har bidratt til å åpne interessen for stedsstudier* (Mai og Ringgaard 2010: 8). Stedets betydning for identiteten er ofte et hovedspørsmål.

1.2 Problemstilling

Målet for denne oppgaven er altså å undersøke hvilken funksjon stedet spiller i adaptasjonen *Oslo, 31. august*. I enhver adaptasjonsanalyse vil utgangspunktet være en sammenlignende analyse av forelegget og adaptasjonen. Den norske filmviteren Arne Engelstad gir en slags metodeoppskrift i boken *Fra bok til film. Om adaptasjoner av litterære tekster* (2008): I første omgang er det vanlig å komme inn på det narrative nivået og spørsmål som: hva er beholdt, fjernet, lagt til og hvorfor? I en adaptasjonsanalyse som omhandler ulike medier vil det deretter være naturlig å undersøke hvilke mediespesifikke elementer som skiller stil og form i de ulike verkene. Til sist vil observasjonene gjerne settes i sammenheng med verkene tematikk og spørsmålet rundt hvorvidt det er en vellykket adaptasjon (Engelstad: 134–140). Som flere adaptasjonsteoretikere, blant annet Robert Stam, påpeker, var det lenge et fokus på nettopp sistnevnte spørsmål, adaptasjonens kvalitet, og da gjerne med et negativt svar – konklusjonen var ofte at adaptasjonen ikke var like god som (det litterære) forelegget (Stam 2005b: 4). Dette perspektivet har med tiden, blant annet takket være litteraturteorier som trekker fram intertekstualiteten ved all skrift og kunst (dekonstruksjon, poststrukturalisme), veket for andre problemstillinger som blant annet analogi gjennom mediespesifikke uttrykk. Det vil for eksempel si at filmen ikke prøver å lykkes gjennom mer tradisjonelle litterære grep, men derimot utnytter sine mediespesifikke muligheter (Stam 2005b: 8).

Som nevnt er det heller ikke til å komme utenom at adaptasjoner illustrerer spesielt godt det nyere litteraturforskning som kulturstudier og resepsjonsteori vektlegger: at litteraturen og kunsten alltid får mening i en kontekst. Når jeg har valgt å fokusere på stedet i adaptasjonen, vil ikke stedet kun analyseres i lys av personene i fiksjonsuniverset. Det vil også ses i lys av regissøren og publikummet. I den kanadiske litteraturteoretikeren Linda Hutcheons bok *A Theory of Adaptation* (2006) er det nettopp kontekst som står i fokus. Gjennom spørsmålene ”What? How? Who?

Why? Where? When?” peker hun på en rekke kontekstuelle faktorer som legger føringer for tolkningen av på den ene siden originalverk, og på den andre siden adaptasjoner av disse. Svaret på disse spørsmålene utgjør like viktige bestanddeler av en adaptasjon som historiens narratologiske elementer – de viser hvordan en adaptasjon er like mye en prosess som et produkt. Som litteraturformidlingsstudent velger jeg derfor å bruke Hutcheons kontekstorienterte adaptasjonsanalyse, basert på ovennevnte spørsmål, som metodisk tilnærming.

Nå er det ikke bare stedet *Oslo* som trekkes frem i den norske adaptasjonens tittel, men også datoen ”31. august”. Jeg mener denne symbiosen av sted og tid er konstituerende for både struktur, stil og tematikk i *Oslo, 31. august*. Som en forlengelse av at stedet ikke kan forstås uavhengig av tiden, faller det naturlig å bruke Mikhail Bakhtins kronotopbegrep. Med kronotop mener Bakhtin en sammensmelting av tid og sted til et punkt som spiller en sentral rolle for både personer og narratologi i litteraturen (Mai og Ringgaard 2010: 10). Stam påpeker at dette begrepet også egner seg godt for film- og adaptasjonsstudier, da filmmediet i enda større grad en boken, viser den romlige dimensjonens nære relasjon med tiden (Stam 2005b: 26).

Bakhtin er samtidig opptatt av at fiksjonens kronotoper og verdenssyn påvirkes av historiske rom, og at fiksjonen og virkeligheten er i konstant dialog (Mai og Ringgaard 2010: 10). Når Hutcheon trekker frem tiden og stedet som to kjernesporsmål man gjerne stiller samtidig i en adaptasjonsanalyse, er skrittet fra kronotop som litterært begrep til et mer åpent adaptasjonsbegrep relativt kort. Jeg mener altså at kronotop kan fungere godt også når man snakker om resepsjonen av verk, og jeg vil derfor bruke Bakhtins kronotopbegrep i en mer utvidet betydning, sammen med Hutcheons resepsjonsinspirerte adaptasjonsteori.

I neste kapittel vil jeg komme nærmere inn på metoden og teorien. Deretter vil jeg introdusere romanen og filmen før jeg trekker frem de viktigste momentene i den norske resepsjonen av *Oslo, 31. august*. I første del av selve analysen vil jeg ta for meg det jeg mener er de viktigste kronotopene i romanen og filmen. I andre halvdel av analysen sammenligner jeg bok og film med fokus på de mediespesifikke uttrykkene. I disse kapitlene vil stedsteorien til Gaston Bachelard bidra til å belyse noen av kronotopene. I siste del av oppgaven vil jeg undersøke de intertekstuelle lagene i filmen og trekke linjene tilbake til resepsjonen. Her vil jeg anlegge et komparativt perspektiv gjennom også å se på noen av de utenlandske anmeldelsene filmen har fått.

2. Teori og metode

2.1 Linda Hutcheon: adaptasjonsteori

Linda Hutcheon har gjort seg bemerket for sitt arbeid med litteraturens flytende grense i det mer åpne kulturelle feltet. Noen av hennes viktigste bidrag til det litterære forskningsfeltet er: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988), *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-century art forms* (2000) og *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory* (2002). I *A Theory of Adaptation* trekker Hutcheon frem hvordan adaptasjoner i ulike former utgjør en stor del av den kulturelle sfæren i dag, samtidig som adaptasjon ikke er et nytt fenomen. Hun peker på hvordan arven fra poststrukturalismen, og med den bevisstheten om all teksts intertekstualitet, har vist at adaptasjon til en viss grad alltid har vært en del av kunst og litteratur (Hutcheon 2006: 21). Likevel, mener Hutcheon, er det noe eget ved den åpenlyse adaptasjonen: ”Nonetheless, there must be something particularly appealing about adaptations *as adaptations*” (2006: 4). Det er dette hun gjennom sine klassiske journalistspørsmål, ”hva, hvordan, hvem, hvorfor, hvor, når”, vil finne svaret på. Gjennom disse innfallsvinklene kommer hun inn på hvordan alt fra økonomiske gevinster, kulturell status, regissørens personlige motivasjoner, ideologi, politiske ambisjoner, kunstneriske påvirkninger, kjente skuespillere, forhåndsomtale og publikum, påvirker utformingen og resepsjonen av en adaptasjon (Hutcheon 2006).

For Hutcheon er det et sentralt poeng at alle adaptasjoner er både et produkt og en prosess. Som formmessig helhet og uttalt tolkning er adaptasjonen et produkt: ”First, seen as a *formal entity or product*, an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works” (Hutcheon 2006: 7). Som en prosess er det på den ene siden det særskilt intertekstuelle og palimpsestiske laget som bidrar til å åpne verket (Hutcheon 2006: 21). På den andre siden er altså konteksten rundt adaptasjonen, hvorav tid og sted utgjør en viktig del, med på å forme resepsjonen vår. Hutcheon trekker frem at en adaptasjon gjerne innebærer store hopp i tid og sted, ofte med et skifte i språk. Det foregår en ”recontextualizing” og en ”transculturation” (Hutcheon 2006: 146). Med transculturation er det snakk om adaptasjoner der historien flyttes fra en kultur til en annen, et skifte som ofte tilfører ny mening til verket. Samtidig kan også kun små utstrekninger i tid forandre en kontekst:

Contemporary events and dominant images condition our perception as well as interpretation, as they do those of the adapter. There is a kind of dialogue between the society in which the

works, both the adapted text and adaptation, are produced and that in which they are received, and both are in dialogue with the works themselves (Hutcheon 2006: 149).

Et eksempel på en hendelse som kan forandre en kontekst over kort tid, er terrorangrepet i Norge, 22. juli, 2011. Spesielt i den umiddelbare tiden etter er det naturlig at en slik hendelse vil legge seg over nye historier i blant annet bøker og film. Vi kan ikke utelukke at det også har påvirket anmelderne i synet på *Oslo, 31. august*, noe jeg vil komme inn på senere. Andre momenter jeg vil undersøke nærmere, er regissøren, skuespillere, formelle valg, intertekstuelle referanser og resepsjonens sted. Jeg vil vise hvordan nettopp disse momentene har påvirket og påvirker *Oslo, 31. august* både som produkt og prosess, og da i særdeleshet hvordan de har bidratt til filmens stedsforankring og dens kronotopiske identitet. I denne prosessuelle karakteren finner vi også formidlingsaspektet; verkets mening oppstår i en dialog med samfunnet, og fordi samfunnskonteksten er i stadig endring, vil også verkets mening ha en åpen karakter. Kapittel fem og seks vil først og fremst analysere adaptasjonen som produkt. I kapittel fem er det spørsmålet ”hva” som danner det viktigste utgangspunktet. I kapittel seks er det spørsmålet ”hvordan”. Kapittel syv vil komme tilbake til resepsjonen og undersøke adaptasjonen som prosess. Her er det spørsmålene ”hvem, hvorfor, når og hvor” som ligger i bunn.

2.2 Mikhail Bakhtin: kronotoper

Den russiske litteraturviteren Mikhail Bakhtin (1895-1975) blir i boken *Sted* omtalt som en av stedsteoriens moderne grunnleggere, ved siden av Walter Benjamin og Gaston Bachelard (Mai og Ringgaard 2010: 9). Med begrepet kronotop, først introdusert i essayet ”Kronotopen. Tiden og rommet i romanen – essayer i historisk poetikk” (skrevet 1937-38), forener han rom- og tids-elementene i romanen i det han mener er en sammenvevd og udelelig helhet:

I den litterära kronotopen sker en förening av rums- och tidskännetecken i en meningsfull och konkret helhet. Här förtätas tiden, pressas samman och blir konstnärligt-åskådlig; också rummet intensifieras, dras in i tidens, subjettens och historiens rörelse. Tidskännetecken blir synliga i rummet, och rummet tänks och mäts i tiden (Bakhtin 1991: 14).

Altså, tiden materialiserer seg i rommet, rommet er tid. Bakhtin viser videre hvordan kronotopen er nært knyttet til ulike sjangre, som på sin side er et uttrykk for menneskesynet i litteraturen og bestemte historiske epoker (Bakhtin 1991: 14). Først etablerer han de store, typologiske kronotopene knyttet til ulike historiske sjangre. Et eksempel på dette er ”den fremmede verden i eventyrstiden” (Bakhtin 1991: 17) som

karakteriserer den greske romanen i antikken. Deretter skisserer han opp en rekke mindre kronotoper, som for eksempel møtets kronotop, veien, slottet, salongen og terskelens kronotop. Han understreker samtidig at disse er eksempler i et hav av andre små og store kronotoper: ”Vi talar här endast om de stora, övergripande och väsentliga kronotoperna. Men var och en av dessa kronotoper kan i sig rymma ett obegränsat antal små kronotoper: varje motiv kan ju ha sin särskilda kronotop, vilket vi redan konstaterat” (Bakhtin 1991: 160). Utover å tydeliggjøre relasjonen mellom ”tidrommet” i romanen og historiske epoker og sjangre, er et av hovedpoengene til Bakhtin å få fram kronotopenes betydning for narratologien:

Kronotopen ger just den väsentliga grundvalen för att visa och gestalta händelser. (...) Alla romanens abstrakta element – filosofiska och sociala generaliseringar, idéer, analyser av orsak och verkan osv – kretsar kring kronotopen och fylls tack vare den med kött och blod, blir delaktiga i det konstnärliga bildskapandet. Sådan är kronotopens gestaltande betydelse (Bakhtin 1991: 158-159).

De mindre kronotopene egner seg spesielt godt som et metodisk verktøy i tekstanalysen fordi de er lette å bryte opp og studere adskilt. Tilsammen utgjør de små kronotopene en større, dominerende kronotop som representerer verkets verdenssyn og tematikk, og som av og til viser til en egen sjanger (Bemong m.fl. 2010: 7).

Kronotopens relevans i forbindelse med film og adaptasjon blir trukket frem av blant annet Robert Stam:

The Bakhtinian notion of the ”chronotope” for example, also helps illuminate adaptation, allowing us to historicize our understanding of space and time in both film and novel. (...) Since the chronotope provides diegetic fictional environments implying historically specific constellations of power, it is ideally suited to a medium like the cinema where “spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out concrete whole” (Stam 2005b: 26).

Dette mener jeg min analyse av *Le feu follet* og *Oslo, 31. august* vil være med å illustrere. Samtidig vil jeg forsøke å vise at kronotopen ikke bare er en immanent egenskap ved filmkunsten, men at regissøren og konteksten har tilført *Oslo, 31. august* en større bevissthet rundt nettopp stedet, som blant annet gir seg uttrykk i en selvrefleksivitet rundt den kronotopiske identiteten som romanen ikke har. I denne selvrefleksiviteten ligger det poetiske som flere av anmelderne av filmen er inne på.

Bakhtin er en teoretiker som i utgangspunktet ble inspirert av og knyttet til den russiske formalismen, en retning som var opptatt av litteraturens spesifisitet, at dens formelle sider måtte studeres adskilt fra den historisk-kulturelle konteksten. Man kan likevel påstå at Bakhtins teori spriker på dette feltet. Han skriver at man må skille mellom fiksjon og virkelighet: ”Hur realistisk och sann den gestaltande världen än är,

kan den aldri kronotopisk identifiseres med den gestaltende, reelle verden, der forfatteren – gestaltningens skaper – befinner seg” (Bakhtin 1991: 164). Samtidig påpeker han at de to dimensjonene, fiksjonen og virkeligheten, påvirker hverandre gjensidig. Noe av kjernen i hans teori er nettopp det dialogiske, som også er tittelen på hans teori om kronotopen: *Det dialogiske ordet (The Dialogic Imagination)*. Slik jeg forstår Bakhtin, betegner det dialogiske på den ene siden forholdet mellom kronotopene innad i et verk, og på den andre siden mellom verket og alle andre eksisterende verker. At både Hutcheon og Stam referer til Bakhtin og hans “dialogism” i forbindelse med intertekstualitet, bekrefter dette forholdet (Hutcheon 2006: 21, Stam 2005b: 27). Samtidig påpeker Bakhtin at det foregår en dialog mellom fiksjonens kronotoper og virkelighetens kronotoper:

Verket og den verden som gestaltas i det inngår i den virkelige verden og beriker den, og den virkelige verden inngår i verket og i den i verket gestaltede verden, såvel i dess skapelsesprosess som i dess følgende livsprosess og i den ständige fornyelsen av verket i det skapende mottagandet hos lytterne-läserne. Denne utbytesprosess er forstått i sig kronotopisk: den skjer framfor alt i den sociale verden. Stadd i historisk utvikling, men også i det historiske rum som forandre sig. Man kan till og med tala om en særskild skapende kronotop, der detta utbyte sker mellom verk og liv og der verkets spesielle liv förflyter (Bakhtin 1991: 161).

Her uttrykker Bakhtin nettopp det at det foregår en meningsutveksling mellom verket og konteksten, helt i tråd med nyere resepsjonsteori og kulturstudier. Slik jeg tolker han, åpner han også opp for en resepsjons- og kontekstorientert teori à la Hutcheons adaptasjonsteori. Jeg mener derfor at deres teorier på mange måter sammenfaller, og at de begge er egnede teoretikere innenfor faget litteraturformidling, et fagfelt som undersøker litteraturen i lys av samfunnskonteksten.

2.3 Gaston Bachelard: stedets poesi

Den franske filosofen Gaston Bachelard (1884-1962) studerte stedet via det imaginære, i dialog med psykoanalysen og i forlengelse av fenomenologien (Mai og Ringgaard 2010: 11). Med huset og hjemmet som hovedtopos argumenterer han i boken *La poétique de l'espace* (orig. 1958) for rommets identitetsskapende karakter. Bachelard er spesielt opptatt av hvordan følelser knyttes til huset og rommet gjennom dagdrømmer og minner, og hvordan disse minnene lever videre som et indre rom i mennesket. Måten han omtaler rom på har klare paralleller til Bakhtins kronotop: ”In its countless alveoli space contains compressed time. That is what space is for” (Bachelard 1969: 6). Hans omtale av huset som en mors beskyttende fang, ”the bosom of the house” (1969: 7), leder tankene hen til Bakhtins terskelkronotop: et sted der

man gjerne gjennomgår kriser eller store vendepunkt (Bakhtin 1991: 157). Det kan kanskje synes motstridende i og med at Bachelard i stor grad omtaler huset som et trygt sted, men man kan jo ikke bli værende på mors fang. Ringgaard er inne på det samme når han kaller Bachelards hus for en ”overgangssone” (Mai og Ringgaard 2010: 11). Og når den norske litteraturviteren Jakob Lothe presenterer Bachelard i forbindelse med sted i film og litteratur, ser vi at også han er inne på at huset kan markere en grense: ”ein overgang mellom noko trygt og avgrensa til noko større, tiltrekkjande og potensielt farleg” (Lothe 2003: 80). Herifra kommer nok også det man kan kalle Bachelards nostalgiske aspekt. Bachelards poetiske stedsteori er i stor grad knyttet til fortiden. ”Through dreams, the various dwelling-places in our lives co-penetrate and retain the treasures of former days” (Bachelard 1969: 5).

Barndomshjemmet og andre trygge steder fra fortiden fortsetter å leve i mennesket gjennom minner og drømmer. De gir også opphav til nye dagdrømmer, men ingen nye steder vil oppnå den samme styrken av trygghet og glede som de stedene du opplever i barndomshjemmet, og det vil derfor alltid være en lengsel tilbake:

Memories of the outside world will never have the same tonality as those of home and, by recalling these memories, we add to our store of dreams, we are never real historians, but always near poets, and our emotion is perhaps nothing but an expression of a poetry that was lost (Bachelard 1969: 6).

Jeg vil forsøke å vise at *Le feu follet* og *Oslo, 31. august* er bygget opp rundt en rekke terskelkronotoper. Samtidig mener jeg at Bachelards fokus på det poetiske og nostalgiske aspektet ved menneskets steder kan være med å belyse den formen som kjennetegner *Oslo, 31. august*, de såkalt poetiske bildene. Slik jeg tolker Bachelard, blir stedet tillagt en poetisk funksjon gjennom menneskets hang til dagdrømming, det vil si gjennom deres måte å se steder i lys av mentale bilder. Han skriver at ”to give unreality to an image attached to a strong reality is in the spirit of poetry” (1969: 51). Bachelard bruker selv poetiske bilder når han sammenligner huset med ”nests” og ”shells” (1969: 90, 105). Denne måten å minnes livet gjennom bilder av steder kan på sin side anses som menneskets tentative fortelling om seg selv. Bachelard mener derfor at vi kan ”write a room” og ”read a room” (1969: 14). Det er en optimisme knyttet til Bachelards poetiske rom: “It is in the plane of the daydream and not on that of facts that childhood remains alive and poetically useful within us” (1969: 16). Men som vi skal se, blir nostalgien i *Le feu follet* og *Oslo, 31. august* derimot til et uoverstigelig hinder; hovedpersonens tentative fortelling om seg selv stagnerer i det tilbakevendte blikket.

3. Handlingen i *Le feu follet* og *Oslo*, 31. august

3.1 Handlingsreferat – *Le feu follet*

Le feu follet forteller om en ung manns siste dager før han begår selvmord. Handlingen starter in medias res: hovedpersonen Alain befinner seg på et hotellrom i Paris med en tidligere kjæreste. Hun er på besøk fra New York og sier hun gjerne vil gifte seg med Alain. Men først må Alain bli helt fri fra narkotikaen. Etter at hun har forlatt han, reiser Alain tilbake til ”la maison de repos” – et avrusningshjem for overklassen. Han spiser med de andre pasientene og har en samtale med doktoren som bekymrer seg for han. Doktoren overtaler Alain til å skrive et telegram til ekskona i New York for å prøve å få henne tilbake. Alain har allerede skrevet et, han forsøker å skrive et til, men gir det opp. Han forsøker deretter å skrive, men etter et par sider mister han lysten. Dagen etter reiser han inn til Paris for å spise lunsj med sin venn Dubourg. Etter en kort kafévisitt, møter han vennen Dubourg i hans veletablerte, borgerlige hjem. Dubourg vil hjelpe Alain til å komme i gang igjen med livet, men Alain utfordrer han – han ser ingen grunn til å leve. De to går en tur ut, mens de fortsetter å diskutere Alains problem, Dubourgs etablerthet og meningen med livet. Etter Dubourg har forlatt han, går Alains rute fra en bar, til en venninnes leilighet der dopet flyter, til et middagsselskap blant finere venner, til en siste bar på morgenkvisten, før han tar en taxi tilbake til avrusningshjemmet. Neste morgen våkner han til de sedvanlige hverdagsrutinene. Han mottar en telefon fra en av venninnene han møtte dagen i forveien, som vil forsikre seg om at han kommer til lunsj. Deretter legger han seg til rette i sengen og plasserer pistolmunningen mot hjertet.

3.2 Bakgrunn – *Le feu follet*

Le feu follet ble skrevet av den franske forfatteren Pierre Drieu la Rochelle (1893-1945) i 1931. Romanens historie og hovedperson baserer seg på virkeligheten – på Drieu la Rochelles venn, den surrealistiske poeten Jacques Rigaut, som tok sitt eget liv i 1929, kun 31 år gammel. Romanen er samtidig et slags motsvar til en av Drieu la Rochelles tidligere romaner *La valise vide* (1921), der hovedpersonen Gonzague også er basert på Rigaut (Desanti 1978: 170). I de nyeste utgavene av *Le feu follet* er det lagt til et kapittel som heter ”Adieu à Gonzague”. Dette ble funnet blant Drieu la Rochelles eiendeler etter hans død og fungerer som en slags avsluttende

forfatterkommentar til *Le feu follet*. Her unnskylder Drieu La Rochelle sin skarpe tone i *La valise vide*, der han gjør narr av Gonzagues proklamerte selvmordslengsel (Livak 2000: 253): ”Il y avait longtemps que je voulais écrire une excuse à Gonzague. Une excuse! Je savais bien que l’examen de conscience que j’avais fait sur nous à propos de toi dans *La Valise vide*, était insuffisant” (Drieu La Rochelle 1959: 175). Rigauts syn på selvmord har blitt sett i lys av det surrealistiske og dadaistiske litteraturmiljøet han frekventerte; i tråd med surrealistenes mål om å unnslippe virkeligheten ble selvmord ansett som den ultimate poetiske handling, et slags ”levd dikt”. Dette litteratursynet skapte en selvmordsbølge blant unge litterater i Paris på 1920- og 30-tallet (Livak 2000: 245). Det er likevel ikke opplagt hvorvidt det er dette litteratursynet Drieu la Rochelle legger til grunn for Rigaut eller Alains selvmord. Boken er skrevet i tredje person entall. Utover den lille handlingen som finner sted, er romanen stort sett en lang diskusjon, gjennom Alains samtaler med andre, samt fortellerens egne refleksjoner, rundt ulike årsaker og mangler på årsaker, til Alains depresjon. Fortelleren er en aktiv, aural forteller som hele veien diskuterer Alains og de andres personlighet og meninger. Helt allvitende er han likevel ikke. Selve drivkraften i boka er nettopp spørsmålet rundt Alains manglende livslyst. ”Autour de quoi tout le désespoir d’Alain tournait-il donc?” (Drieu la Rochelle 1959: 88). Helt fra første kapittel er det åpenlyst at han er deprimert, nettopp fordi fortelleren beskriver tomheten hans, ”sa perpetuelle absence” (14). Men først på side 96 artikulere Alain selv dette ønsket, da han spør sin venn Dubourg om han kan hjelpe han med å ta selvmord: ”Je voudrais que tu m’aides à mourir”.

Fortellerstemmen i ”Adieu à Gonzague” er skiftet til førsteperson entall som henvender seg til et ”du”, og man kan lett tenke seg at dette er Drieu la Rochelles mer personlige avskjed med vennen, og samtidig en proklamasjon av hans eget syn på selvmord: ”Il n’y a qu’une chose dans la vie, c’est la passion et elle ne peut s’exprimer que par le meurtre – des autres et de soi-même” (Drieu la Rochelle 1959: 176). Drieu la Rochelle endte selv med å ta sitt eget liv i utgangen av andre verdenskrig i 1945. I og med at han var en uttalt nazist, har selvmordet gjerne blitt forklart ut ifra dette. Men som blant annet den franske forfatteren Dominique Desanti påpeker, var død og selvmord et tema han alltid hadde interessert seg for (Desanti 1978: 173). Det avsluttende kapittelet ”Adieu à Gonzague” er ikke en del av historien i *Oslo, 31. august*, og vil derfor ikke bli viet nærmere oppmerksomhet i min analyse.

Det er likevel relevant å få frem at dialogen med både virkeligheten og andre tekster er viktig også i boken *Le feu follet*.

3.3 Handlingsreferat – Oslo, 31. august

Oslo, 31. august begynner med at Anders befinner seg på et hotellrom med en venninne. De har tilbrakt natten sammen, men stemningen er trykket. Derfra drar han ut i skogen, samler stener i jakkelommen og forsøker å drukne seg i et tjern. Han klarer ikke å gjennomføre det og drar hjem til et stort, herskabelig hus i nærheten – avrusningsklinikken der han har tilbrakt de siste månedene. Etter en gruppeterapisamtale, samt en samtale med bestyreren, reiser Anders inn til Oslo. Han skal på et jobbintervju, men først stikker han uanmeldt innom sin gamle venn Thomas, som bor i en leilighet i en bygård i sentrum. Etter å ha hilst på hans unge familie, går de to vennene ut. De tusler rundt i park og gater mens de diskuterer Anders, hans problemer og muligheter, samt fordelene og ulempene med det etablerte livet som Thomas har oppnådd. Deretter drar Anders på kafé, før han drar på jobbintervjuet som ender med at Anders stormer ut. Anders går videre til neste avtale på en annen kafé. Han tror han skal møte sin søster, men i stedet kommer kjæresten hennes. Det er et anstrengt møte som ender med at Anders får nøklene til barndomshjemmet, et hus foreldrene skal selge som følge av hans narkotikagjeld. Han tusler videre rundt i byen og sovner i en park. Når han våkner drar han på en fest som Thomas inviterte han til. Thomas er ikke der, men Anders møter mange andre gamle kjente. Han stjeler penger fra et par gjester som han deretter bruker på å kjøpe dop fra en dealer i en annen leilighet. Med dopet i lommene drar han til en annen bar for å møte noen folk fra festen. De drar videre til en klubb, deretter på naschspiel i en leilighet, før de på morgenkvisten sykler til Frognerparken. Når de andre bader i Frognerbadet, forlater Anders dem og drar til foreldrenes hus. I løpet av filmen ringer Anders tre ganger til ekskjæresten som bor i New York. Hvert ring ender med at han legger igjen en beskjed på telefonsvareren. Det tredje forsøket gjør han når han kommer til barndomshjemmet. Han ber da om unnskyldning og trekker tilbake det han sa i forrige beskjed, som gikk ut på at han kunne komme og bo i New York. Deretter spiller han litt på pianoet før han legger seg i en seng og injiserer en sprøyte med dop i armen.

4. Den norske resepsjonen

Oslo, 31. august ble som nevnt innledningsvis, mottatt med strålende kritikker i norsk presse. Talende overskrifter er: ”En sår og vakker film om depresjon” (Aalen 2011, *Aftenbladet*), ”Triers lavmælte triumf” (Steinkjer 2011, *Dagsavisen*), ”Et svært sterkt skuespillerløft” (Lismoen 2011, *Aftenposten*), ”Bevegende bysommer” (Hobbelstad 2011, *Dagbladet*). Jeg vil ikke analysere anmeldelsene i detalj, men derimot forsøke å trekke ut det jeg mener er essensen i anmeldelsene fra den norske dagspressen. En negativ anmeldelse fra tidsskriftet *Minerva* vil jeg også trekke inn som kontrast. I siste del av oppgaven vil jeg komme nærmere inn på forholdet mellom filmens presentasjon av stedet og måten anmelderne omtaler det konkrete stedet i filmen. Her vil jeg sammenligne de åtte norske anmeldelsene jeg har valgt ut, med åtte utenlandske anmeldelser.

Det mest dominerende i anmeldelsene er at de alle trekker frem de vakre eller poetiske bybildene som en av filmens viktigste kvaliteter. Derfra blir det av flere konkludert med at det er en særskilt hyllest av byen: ”en av de vakreste og mest melankolske hyllestene av Oslo by som er festet på film” (Lismoen 2011), ”et observant og elegisk portrett av en by og en generasjon” (Hobbelstad 2011), ”Oslo, 31. august er Joachim Triers syrlige, men like fullt ekteføyte kjærlighetserklæring til hovedstaden” (Eriksen 2011), ”Og han hyller Oslo på en måte som vi ikke har sett maken til” (Steinkjer 2011). Hvorfor eller hvordan bildene er poetiske utdyper anmelderne derimot ikke, kanskje på grunn av plassmangel, men de er inne på at de vakre bildene står i kontrast til Anders sorgtunge skikkelse: ”Bildenes åpenbare poetiske ambivalens understreker historiens vonde klangbunn” (Steinkjer 2011), ”Den melankolske grunntonen får flere valører med de vakre Oslo-bildene som Trier plasserer i ”tomrommene” som oppstår” (Lismoen 2011), ”Verken parken Idioten med panoramautsikt over byen eller Rådhusets arkitektoniske skjønnhet blir for ham noe annet enn tomme og meningsløse kulisser” (Eriksen 2011, *Morgenbladet*). ”Filmen etablerer hovedstaden som et emosjonelt sted, knyttet til sterke minner og bilder” skriver Ingvill Dybfest Dahl (2011, VG), og kommer dermed inn på et viktig moment jeg selv vil undersøke videre.

Et annet fellestrekk i anmeldelsene er at de legger vekt på sterke skuespillerprestasjoner, og da spesielt Anders Danielsen Lie. ”Roller er spesialskrevet for han, og han bærer filmen på sine skuldre”, (Lismoen 2011) skriver anmelder Kjetil

Lismoen. I et intervju som følger med filmmanuset, fastholder intervjuer Bjarte Breiteig det samme og får bekreftelse fra de to manusforfatterne Joachim Trier og Eskil Vogt (Vogt og Trier 2011: 163–164). Anmelderne er generelt opptatt av Anders' ansikt og blikk: "Det er Anders Danielsen Lies sorgfylte ansikt som løfter fortellingen" (Aalen 2011), "Og i sentrum står en lysende Anders Danielsen Lie med det bleke, følsomme ansiktet sitt, og den store munnen som endrer hele ansiktet når han smiler" (Hobbelstad 2011), "Det er noen skifter, nesten umerkelige, i blikket til Anders Danielsen Lie i 'Oslo, 31. august' som ikke kunne slått deg hardere om de hadde vært knyttnever" (Steinkjer 2011). Jeg mener at Anders' alvorstunge filmkarakter og fokuset på ansiktet og blikket hans står i et betydningsfullt forhold til stedet, noe jeg vil komme tilbake til i de to siste delene av oppgaven.

"Kanskje den sanneste filmen som er laget i Norge i vår generasjon" skriver Steinkjer i *Dagsavisen* (2011), og sikter til at filmen tør å portrettere den vellykkede taperens rolle. Flere anmeldere er inne på at det tilfører filmen en ekstra dimensjon, at den er eksistensielt betydningsfull, fordi den skildrer meningsløsheten fra det som burde være samfunnets solskinnsside. Anmelder i tidsskriftet *Minerva*, Karen Thue, mener derimot at dette slett ikke er nytt, noe som utgjør kjernen i hennes slakt av filmen: den er uoriginal: "Jeg er lei av filmer som ser på Oslo-tilværelsens dekadente trivialiteter gjennom softlence [sic] og romantiserer unge menn som roper ekkoløst etter misantropi og mer knark" (Thue 2011). At temaet ikke er nytt, kan hun ha rett i. Det som er interessant er at hun trekker frem de samme aspektene i filmen som de andre, for så å konkludere med det stikk motsatte. Hun synes ikke filmen er god, bare fordi den er estetisk god: "Er det bare det at *Oslo, 31. august* er en fin, veldig fin og enda mer fin film som gjør at alle liker den så godt?" Og hun oppfatter det ikke som sant og viktig at filmen portretterer en narkoman fra samfunnets overklasse: "For øvrig er jeg selv fra vestkanten. Jeg har kjent flere der som fikk livet sitt endt av en overdose. Denne fine og pene filmen, *Oslo, 31. august*, forteller dessverre ikke historien om dem." Jeg mener denne polemikken mellom den negative og de positive anmeldelsene setter fingeren på kjernen i stedsproblematikken. Er de vakre bybildene kun et publikumsfriere, eller står de i et betydningsfullt forhold til tematikken? I kapittel seks vil jeg undersøke hvordan og hvorfor bildene av Oslo er poetiske. I kapittel syv vil jeg undersøke hvilken litteratur- og filmtradisjon filmen spiller seg inn i, og dermed hvilke lag av assosiasjoner og steder publikum og anmeldere eventuelt ser filmen på bakgrunn av.

5. Sammenligning bok og film: terskelkronotoper – historiens narratologi

Le feu follet har mye dialog, noe som kan være et godt utgangspunkt for en filmatisk adaptasjon, men at boken består mer av refleksjoner enn av handling, kan derimot by på større utfordringer for den som vil adaptere. Hvordan har så manusforfatter Eskil Vogt og regissør og manusforfatter Joachim Trier løst dette? Det første de har gjort er å stramme inn komposisjonen – tre dager har blitt til et døgn. Ellers er det selvsagt en stor forandring at handlingen er lagt til et annet sted og en annen tid; Paris har blitt Oslo og 1931 har blitt 2011. Dette medfører også at språket er endret fra fransk til norsk. Replikkene er ikke oversatt; man kan heller snakke om en radikal gjendikting, eller det Hutcheon ville kalt ”transculturation”; historien blir tilpasset et nytt sted og en ny kultur (Hutcheon 2006: 146). Dette er nok også en av grunnene til at Trier og co har valgt å kalle det en ”fri” adaptasjon. Men selv om sted, tid og miljø er forskjellig, er handlingen og tematikken relativt lik i boken og adaptasjonen. I både *Le feu follet* og *Oslo, 31. august* handler det om en ung manns siste dag før han begår selvmord, og i begge utgaver er denne hovedpersonen en narkoman som kommer ut fra rehabilitering. Rusmisbruket er likevel ikke det essensielle i noen av verkene – tematikken er depresjon. Alain og Anders har mye til felles; de er begge unge menn som i utgangspunktet har alle muligheter for å lykkes – de kommer fra velfungerende middelklassefamilier, de er pene og sjarmerende med draget på damene, og ikke minst er de reflekterte. Fortelleren i *Le feu follet* diskuterer som sagt de potensielle årsakene til Alains depresjon. I *Oslo, 31. august* er diskusjonen rundt årsakene til hovedpersonens dopmisbruk og dødslengsel mer nedtonet. Den eneste scenen der problemstillingen blir direkte berørt, er i samtalen med vennen Thomas, en scene som for øvrig er en av de tydeligste linkene tilbake til romanen. Nye scener som ikke har sin ekvivalent i boken, er Anders selvmordsforsøk i begynnelsen av filmen, samt jobbintervjuscenen og møtet med søsterens kjæreste. Selvmordsforsøket etablerer raskt filmens kjerne og eksistensielle alvor, og kan sees som en nødvendig erstatning for den aktive fortelleren i boken.

Utover disse endringene er historiens struktur relativt lik i forelegget og den norske adaptasjonen. Og det mener jeg er nettopp på grunn av at tekstens viktigste kronotoper, samt rekkefølgen de opptrer i, er beholdt: hotellrommet, avrusningsklinikken, det borgerlige hjemmet og samtalen med barndomsvennen

vandrende ute i byen, fest i ulike stadier på ulike steder og til slutt selvmord i en seng i et hus. Til sammen utgjør disse nøkkelstedene historiens narratologi i både boken og filmen.

I dette kapittelet vil jeg se på det jeg mener er de viktigste små kronotopene i boken og filmen. Det er slående i både *Le feu follet* og *Oslo, 31. august* at den lille handlingen som finnes, er knyttet til hovedpersonens vandring fra sted til sted. I *Le feu follet* beveger hovedpersonen seg nesten utelukkende mellom rom i bygninger, altså han er lite ute, mens Anders i *Oslo, 31. august* går mer til fots, og noen av de viktige kronotopene er utendørs. I begge tilfeller mener jeg at flere av stedene kan beskrives som såkalte terskelsteder. Bakhtin beskriver som nevnt et terskelsted som et ”krisens och vändpunktens kronotop” (Bakhtin 1991: 157). Det kombineres ofte med møtets kronotop, kan ofte innebære en beslutning som forandrer en persons liv, eller også forbindes det med ubeslutsomhet og frykten for å trå over terskelen (Bakhtin 1991: 157).

5.1 Klinikken

Avrusningsklinikken, *la maison de repos*, er det stedet som tydeligst markerer seg som en terskel – det er et slags venteværelse: de som legger seg inn, kommer dit enten i krise, og/eller fordi de har besluttet seg for å forandre sitt destruktive liv til det bedre. Her forbereder de seg på å ta del i det virkelige livet. Avrusningsklinikken i *Oslo, 31. august* er en flott villa med stor hage – omgivelser som kan minne om Anders’ barndomshjem, en villa på Oslo vestkant. I *Le feu follet* er de andre pasientene lik Alain fra den øvre middelklassen. Anders skiller seg derimot ut fra de andre pasientene. Når han møter sin gamle venn Thomas, forteller han at de pleier å benytte psykoterapeutiske rollespill på avrusningshjemmet for å forberede pasientene på livet som venter dem utenfor. For de andre pasientene er den største trusselen når de kommer ut, gamle narkovenner som lokker dem med dop. Anders tuller derimot med at hans venner, som for eksempel Thomas, kommer til å lokke han med ”Blindernting”.² Dette rollespillet er et perfekt bilde på at livet på anstalten bare er et stoppested, et øvelsessenter for det virkelige livet.

² Og det er akkurat det som skjer – Thomas mener at Anders har et mye bedre utgangspunkt enn de andre innsatte, at han vil få seg jobb som tidsskriftredaktør på null komma niks. Anders parerer med at det tvert i mot er lettere for de andre, ”for de er fornøyde bare de får seg en lagerjobb og barn med en ex-raver”.

I *Le feu follet* knyttes det også en form for uvirkelighet til avrusningsklinikken, noe som blant annet stadfestes ved at den første beskrivelsen av stedet er dens forbindelse med litteraturen:

La salle à manger, le salon, les couloirs, les escaliers, étaient tapissés de littérature. (...) Avec l'innocente perversité du collectionneur, il les faisait passer peu à peu des solides visages des rêveurs de l'autre siècle, à ceux, bien élimés, de certains contemporains (Drieu la Rochelle 1959: 23).

Dette er dessuten et svært bokstavelig eksempel på at rommet dras inn i historiens bevegelse, og tiden manifesterer seg i rommet. Det ligger et interessant paradoks i beskrivelsen av litteraturen: på den ene siden er de berømte forfatternes ansikter ”solide”, på den andre siden tilhører ansiktene en gruppe ”drømmere fra en annen tid”. Pasientene blir til enhver tid minnet på vellykketheten til tidligere drømmere, som for eksempel Baudelaire (35), men selv har de aldri klart å forme noe solid ut av sine drømmer.

Avrusningsklinikken blir et sted der Anders og Alain lever på lånt tid. Det er talende at Alains soverom på avrusningsklinikken beskrives som hans frivillige fengsel:

Cette chambre était aussi sans issue, c'était l'éternelle chambre où il vivait. Lui, qui depuis des années n'avait pas de domicile, avait pourtant son lieu dans cette prison idéale qui se refaisait pour lui tous les soirs, n'importe où (33).

Med “det evige rommet” refereres det ikke kun til Alains rom på avrusningsklinikken, men også til alle de ulike hotellrommene der han har hatt midlertidige baser. Selv om han ikke direkte liker de pregløse hotellrommene, ”cette chambre de passe où défilait un bétail ininterrompu était plus commune qu'une pissotière” (16), så liker han likevel isolasjonen rommene gir han – ”cette prison idéale” (33). På dette terskelstedet lever hovedpersonene under vekten av fortiden på den ene siden og fremtiden på den andre. Og kravet om å komme seg videre er hele fortellingens utløsende faktor. Dette terskelstedet er med andre ord av avgjørende betydning for narratologien. Både Alain og Anders er preget av tiden. Alain bekymrer seg over at han ikke lenger kan leve på skjønnheten sin: ”Il savait que le ressort principal de son crédit, sa jeunesse, était à bout” (37). Denne bekymringen er på sin side knyttet til en bekymring om inntekt. Han vil ikke få seg en jobb – hittil har han klart seg på veldedighet fra ulike kvinnebekjentskaper.³ Legen på avrusningshjemmet oppmuntrer Alain til å ta kontakt

³ Alains forhold til damer og penger er et aspekt ved boka som er tonet ned i filmen. Det er tydelig at Anders har draget på damene, men det fremstår ikke som en kilde til bekymring at dette snart vil

med sin kone i New York. På avrusningsklinikken der Anders befinner seg, er det mer fokus på å komme seg tilbake til jobblivet. Og det er spesielt i forbindelse med jobbintervjuet at Anders' angst for fremtiden kommer frem. Når han i samtaleringsen på avrusningsklinikken blir spurt om å fortelle hva han tenker om dette intervjuet, svarer han at "det er ikke så mye å si om det". Og når vennen Thomas reagerer på nyheten med "Kult. Da blir du jo redaktør på null komma niks", blir Anders sint, et sinne som kulminerer på intervjuet ved at han hiver CV'en sin i søpla – de siste årene av hans liv er ikke verdt noe, og dermed er heller ikke fremtiden hans det.⁴ Anders klarer ikke å se fremtiden for seg, men han har ingen andre å skylde på enn seg selv. Thomas prøver uttallige innfallsvinkler for å muntre han opp. Når han til slutt bryter ut "Kom igjen da!", er Anders svar: "Kom igjen hva da?". *Le feu follet* har en tilnærmet lik språklig ekvivalent med denne dialogen (81):

Dubourg: "Un garçon comme toi, j'aimerais bien te voir faire des choses..."

Alain: "Faire des choses!"

Dubourg: "Mais oui, c'est merveilleux une chose bien faite. Il y a deux ou trois choses que tu ferais très bien."

Alain: "Quoi?"

Dubourg: "Je ne sais pas, moi."

Både utbruddet "kom igjen da!" og uttrykket "faire des choses" er vage, stivnede idiommer som tydelig uttrykker Dubourgs og Thomas problemer med å takle vennens depresjon. Men Alain og Anders viser ingen nåde. De blottstiller den tomme språkbruken ved ironisk å gjenta uttrykket. Og i denne blottstillingen av språket finner vi også kjernen i tematikken: den eksistensielle depresjonen. Alain ender med å ta sitt eget liv på rommet på avrusningshjemmet. Anders ender livet sitt i barndomshjemmet, eller det Bachelard ville kalt barndommens trygge favn (Bachelard 1958: 7), et sted der man heller ikke kan bli værende. Ingen av dem klarer å forlate terskelstedet.

5.2 Vinduet

Vinduet er en annen kronotop som kan kategoriseres som et typisk terskelsted, det utgjør en tydelig grense mellom to steder. Bachelard vier mye oppmerksomhet til dialektikken mellom ute og inne. Husets viktigste funksjon er nettopp å lukke

opphøre. Dandyen som lever på penger fra ulike kvinnebekjentskaper, var nok et kulturelt aspekt ved 1930-tallets Paris som ikke gir gjenklang i dagens Norge.

⁴ Det skal sies at det er uklart hvorvidt Anders håpløshet er velbegrunnet eller ikke. Redaktøren som intervjuer han virker først overrasket, deretter interessert, når Anders forteller at han har vært narkoman. Hvorvidt det er en oppriktig interesse, eller bare en høflig måte å unngå pinlighet, er derimot ikke godt å si. Dette åpne tolkningsrommet preger hele filmen.

mennesket inne, skjermte det mot alt det fremmede der ute. Han omtaler spesielt døra som symbolsk ladet hva gjelder ute/inne: ”The door schematizes two strong possibilities, which sharply classify two types of daydream. At times, it is closed, bolted, padlocked. At others, it is open, that is to say, wide open” (Bachelard 1969: 222). Man kan si at vinduet på sin side visualiserer dette skillet mellom ute og inne uten å like tydelig åpne opp for en handling eller et valg, som å gå ut eller bli værende. Bachelard kaller det opplyste vinduet for ”husets øye” (1969: 35). Det gir oss muligheten til å betrakte, og til å slippe å velge – vi er både ute og inne på samme tid.

I *Oslo, 31. august* peker vinduet seg ut som en viktig terskelkronotop. Første og siste scene er av et vindu. I filmens første scene sitter Anders på sengekanten i et halvmørkt rom, og man skimter en jente som ligger i senga. Etter neste klipp reiser han seg, går bort til vinduet, åpner gardinene og ser ut på motorveien utenfor. I neste scene går han langs den samme motorveien – han er på vei til skogen og tjernet for å ta livet sitt. Denne vindusscenen, etterfulgt av et selvmordsforsøk, har sin parallell i filmens siste scene, der Anders trekker for gardinene på rommet i barndomshjemmet, før han setter sprøyta i armen. Vinduets romlige ramme gjentas deretter enda en gang gjennom filmens avsluttende montasjesekvens, der alle stedene Anders har vært det siste døgnet filmes fra siste til første sted. Det første bildet er av barndomshuset der han akkurat har tatt livet sitt. Huset filmes utenfra med et stort vindu i fokus. Det siste stedet som filmes er vinduet på hotellrommet, slik vi ser det i filmens første scene: sett innefra med motorveien ute som motiv. Motorveien fungerer som en kontrast til den stillstanden som kjennetegner vinduet. Vinduets betraktende karakter reflekterer på sin side hovedpersons personlige ”tidrom” – han har stanset opp på terskelen og klarer ikke ta skrittet ut i den virkelige verden.

Scenen på Åpent bakeri, der Anders sitter alene ved et bord og lytter til de andre gjestenes samtaler, er et annet eksempel der vinduet som terskelkronotop reflekterer Anders som betrakter og hans posisjon utenfor fellesskapet. Navnet på kafeen, Åpent bakeri, er talende i seg selv – det er et navn som inviterer til sosiale møter. Også arkitektonisk lever kafeen opp til navnet med sine store, åpne vinduer. Det er som om selve byrommet utenfor med biler, sykler og fotgjengere flyter sammen med kafébordene. Anders’ ensomhet blir en sterk kontrast til denne andre sosiale virkeligheten. Samtidig viser kaféscenen et annet aspekt ved vinduskronotopen: Gjennom vinduet kan vi se og bli sett, men det vi ser, er kun en

flik av verden. At stemmene fra kafeen er off, samtidig som kameraet ved to anledninger følger etter to fotgjengere utenfor kafeen, den ene inn i Slottsparken, den andre helt til treningsstudiet og deretter hjem, understreker følelsen av å være flere steder samtidig. Men det er et viktig poeng at vi ikke ser de forbigående menneskene i mer enn et par sekunder fra vinduet. Slik Anders kun hører bruddstykker av samtaler på kafeen, slik viser vinduet oss kun bruddstykker av en verden med mange historier. Jeg mener derfor at vinduets kronotop ikke bare er viktig som en terskelkronotop, men at det representerer det jeg vil kalle filmens overfladiske prosjekt; den viser oss først og fremst overflaten av et samfunn og et menneske, et aspekt jeg kommer nærmere inn på i kapittel seks.

5.3 Veien og taxien

Veien er et annet av kronotopene som Bakhtin trekker fram som essensiell i mange litterære verk. Veien faller ofte sammen med møtets kronotop, som på sin side knytter til seg en spesielt emosjonelt-verdimessig intensitet (Bakhtin 1991: 152). Bakhtin trekker fram at veien er spesielt egnet som narratologisk virkemiddel i historier der slumpen får avgjørende betydning. I første omgang kan det virke passende å kalle Alain og Anders for moderne flanører. Karin Johannisson forsøker i boka *Melankolske rom – om angst, lede og sårbarhet gjennom tidene* å vise hvordan følelser, og da i særdeleshet melankoli i ulike former, står i dialog med sin kulturelle sammenheng. Med henvisning til Walter Benjamin skriver hun om flanøren at ”han gjør byrommet til sitt bosted, kafébordet til sitt skrivebord og avis kiosken til sitt bibliotek” (Johannisson 2010: 133). Videre skriver hun at ”Flanøren har inntatt et stjælende blikk, aktivert av den moderne byens nye rom for å se og bli sett. Det gjelder særlig de nye kommunikasjons- og kollektive drosjer og trikker som innebærer at mennesker i taushet kan stirre på andre fremmede i lange stunder”, og at ”Flanøren har blitt definert som en person som ikke trives i sitt eget selskap, og derfor gjemmer seg i massen” (2010: 134). Denne beskrivelsen av flanør-jeget passer godt overens med både Alain og Anders – de beveger seg i det moderne byrommet, men opplever likevel å stå utenfor de andres sted. I rollen som melankolsk observatør kan man si at Alain og Anders iscenesetter flanørmotivet. Samtidig kan man hevde at de på hver sin måte portretterer fallerte flanører. I *Le feu follet* er det stadige henvisninger til ulike veinavn, noe som indikerer en intim kjennskap til byen. Paris er for øvrig flanørteoriens opphavssted. Men Alain unngår tilfeldig flanering gjennom byen ved å

ta taxi mellom velkjente steder med velkjente mennesker. Han oppholder seg først og fremst på ulike rom eller værelser – på hoteller, barer, og i venners leiligheter. Anders på sin side går mye til fots. Ved første inntrykk kan det se ut som om han vandrer rundt på måfå. Men etter hvert får man inntrykk av at også han unngår flanering gjennom å oppsøke velkjente steder; hans siste døgn tar form av en bevisst oppsøken av nøkkelsteder i hans liv. Når Ringgaard skriver om Benjamins flanørteori i boken *Stedssans*, påpeker han at flanøren er ”den fremmede i det kendte, en der, ved at se det oversete, gør det kendte eksotisk igjen” (Ringgaard 2010: 135). Han trekker også frem flanørens melankoli, hans binding til det tapte. Dette mener jeg er spesielt aktuelt i *Oslo, 31. august*, nettopp fordi byen etableres som et sted Anders kjenner godt, samtidig som Anders fremstilles som en fremmedgjort person som observerer fremfor å delta.⁵

I forsøket på å unngå den slumpen vi forbinder med flanøren og den moderne storbyen, blir taxien et viktig hjelpemiddel. I første kapittel vil Alains elskerinne Lydia helst gå til fots, men Alain insisterer på å ta en taxi – ”un taxi qui roulait solitaire comme une bille sur in billard hanté” (19). Kapittelet avsluttes med at taxien kjører Alain tilbake til avrusningshjemmet. Utover i boka tar han til stadighet taxi (109, 113, 168), en vane som beskrives som en mani: ”Cette nuit de novembre était belle : le froid faisait une ville sèche et vide ; pourtant, par manie, il cherchait un taxi” (158). Taxien, lik andre transportmidler, kan anses som et typisk terskelsted – man befinner seg mellom to steder, på vei til et sted. Taxien er likevel, i motsetning til kollektiv transport som fly og trikk, et sted der du er alene, isolert fra mengden. Sitatet ovenfor illustrerer nettopp dette med ordet ”solitaire”. Og i motsetning til privatbilen som gjerne symboliserer frihet, er det en passivitet eller tiltaksløshet over taxien – du er for en liten stund i hendene på et annet menneske.

I *Oslo, 31. august* er det to taxiscener. I begge scenene er det mørk lyssetting og nærbilde av Anders’ alvorlige ansikt. Og begge scenene etterfølges av bråkete, sosiale settinger. Scenene bidrar dermed til å fremheve hans ensomhet. Men det er spesielt den ene som aktualiserer terskelkronotopen; det er når Anders blir sendt med en taxi fra avrusningshjemmet og inn til Oslo sentrum for å dra på jobbintervju. Denne scenen illustrerer for det første det passive ved å ta en taxi i og med at lederen på avrusningsklinikken gir Anders penger for å komme seg frem og tilbake, i tillegg

⁵ Jeg vil komme tilbake til det ambivalente forholdet slumpen/skjebnen i siste kapittel.

til instruksjoner om hvilke instruksjoner Anders må gi taxisjåføren for at han skal finne veien tilbake. For det andre er den et talende eksempel på kronotopens symbiose av tid og sted. Klippet går rett fra siste scene på avrusningsklinikken og til taxien når den befinner seg inni mørket i en tunnel – et sted som i seg selv er et klassisk terskelsted. Når taxien kommer ut av Ekeberg tunnelen er det med dagslyset og Oslo sentrum midt i mot. Scenen skaper assosiasjoner til en fødsel – det er som om Anders blir dyttet ut i livet. Det hele foregår til lydsporet av A-ha's "I've been losing you", en sang som, også utover tittelen, kan sies å symbolisere noe forgangent; et av Norges største popband gjennom tidene, både i og utenfor landet, vekker nok minner for mange, men bandets storhetstid er forbi. Denne scenen er et eksempel på filmmediets muligheter til å manifestere tiden og historien i rommet, også ved hjelp av lyd – Oslo etableres som et sted der noe er gått tapt.

Det som har gått tapt er ikke bare ungdommen, men nærheten. Selv om Alain og Anders unngår det ukjente, opplever de ikke nærhet. Bortsett fra vennen Dubourg er alle Alains bekjenskaper overfladiske. Hvem som er skyld i distansen, er et åpent spørsmål. Kanskje oppnår han ikke nærhet fordi han selv er overfladisk: "Ce corps d'Alain, qui tenait une cigarette, c'était un fantôme, encore bien plus creux que celui de Lydia" (16). Anders møter nesten bare kjente mennesker, men det er likevel ingen av disse som står han virkelig nær. Barndomsvennen Thomas er den som står han nærmest. Han utviser stor tålmodighet og innlevelse med Anders, men det er likevel noe falmet over vennskapet. Thomas er på et annet sted i livet, familieliv og jobb tar all hans tid, og den siste scenen mellom de to illustrerer usikkerheten i deres relasjon. Thomas inviterer Anders på middag og deretter fest senere på kvelden, men at han selv ikke kommer på festen, er et tydelig signal om at han trekker seg unna. Også søsteren til Anders trekker seg unna. At hun sender kjæresten som stedfortreder for å møte Anders, blir stående som et klart uttrykk for avstand. Ellers er menneskene Anders møter på de ulike festene, stort sett overfladiske bekjenskaper.⁶

Man kan si at byen har gått fra å være truende i *Le feu follet*, til trygg i *Oslo, 31. august*, men i begge tilfeller manifesterer byrommet og dens møter hovedpersonenes fremmedgjorthet. Spenningen mellom slumpen og det skjebnestyrt skaper en dialektikk i filmen. Som seer blir man sittende igjen med følelsen av å se

⁶ Den eneste han har et nærere forhold til, er kvinnen som har bursdag. Selv om hun på en måte har nok med sine egne bekymringer, kan man si at det oppstår en kjemi mellom de to som på hver sin måte ikke klarer å leve opp til bildet av det vellykkede, etablerte mennesket.

tilbake på Anders' siste dag og lure på om det kunne endt annerledes.⁷ Svaret er ikke opplagt, og denne ambivalensen føyer seg inn i filmens gjennomgående åpne form. Den noe skjebnestyrtte gangen i Anders' siste dag, kan ses som en form for motstand mot tilfeldigheten. Dette kan sies å reflektere en postmoderne tematikk; blant alle valgmulighetene, alle de alternative veiene man kan gå, blir lengselen etter en form for skjebne styrket, noe jeg vil utdype i kapittelet "utlandet".

5.4 Utlandet

Anders' foreldre er i Nice, mens eksen Iselin bor i New York. Hans tre tapte anrop til sin tapte kjæreste kan sies å danne sin egen lille narratologi i den store. Første anrop kommer en halvtime ut i filmen, det neste kommer en time ut i filmen, og det siste kommer en time og tyve minutter ut i filmen, når det kun gjenstår ti minutter.

Anropene etterfølges av telefonsvarerbeskjeder – tre små monologer som tydelig symboliserer Anders isolasjon og ensomhet. Det samme mønsteret ser vi også i *Le feu follet*. Alains kone, Dorothy, bor også i New York. Hun har forlatt ham på grunn av dopmisbruket hans, men på oppfordring fra Barbinais, legen på avrusningsklinikken, prøver han noe halvhjertet å få henne tilbake. Han er sikker på at hun ikke vil ha han tilbake. Han har sendt et telegram, men har ennå ikke fått noe svar.

"Jeg må vekk fra Oslo", sier Anders i sin andre telefonbeskjed, og det er nok først og fremst dét telefonoppringningene er et uttrykk for – et ønske om å komme vekk, heller enn et ønske om å møte Iselin. New York symboliserer utgangen, døra ut til verden. Når Thomas sier at Anders burde bli sammen med Iselin igjen, og han insisterer på at han aldri har sett Anders så forelsket noen gang, parerer Anders med at det var da han var sammen med Iselin at han begynte å sette sprøyter. At New York står for en mulig utvei, betyr ikke nødvendigvis at det er et positivt sted. Anders' idé om å reise dit, virker aldri overbevisende. Når han er på jobbintervju, og redaktøren for tidsskriftet sier at de har tenkt å satse engelskspråklig, forteller Anders at kjæresten hans bor i New York og at han har mange kontakter der. Dette er i beste fall en hvit løgn, og utgangen på intervjuet, at Anders stormer ut og hiver CV'en sin i søpla, understreker det illusoriske ved "den amerikanske drømmen". I sin andre telefonbeskjed til Iselin foreslår han å flytte til New York og begynne å studere der,

⁷ Det å unngå slumpen er et viktig poeng også i Triers debutfilm *Reprise*. Når hovedpersonen Phillip (Anders Danielsen Lie) blir psykisk syk, gir det seg uttrykk i en manisk oppmerksomhet rundt kjæresten. Han blir gal av tanken på at det kanskje var tilfeldig at han ble forelsket i akkurat henne.

men i tredje og siste beskjed ber han om unnskyldning og trekker resignert tilbake det han sa i forrige beskjed. Alain har allerede oppholdt seg en stund i New York, men målet med oppholdet, å bli nykter, var mislykket; dopmisbruket fortsatte som før. New York blir både i *Le feu follet* og *Oslo, 31. august* stående som et tenkt, imaginært sted innenfor tekstens rammer. Det er ideen om New York som er viktig.

Denne måten å kontrastere Oslo mot et sted i utlandet finner vi igjen i andre filmer. *Reprise* (2006) og *Hawaii-Oslo* (2004) representerer to ulike eksempler; i sistnevnte film vises det, som tittelen tilsier, til Hawaii. Rollefiguren Trygve (Aksel Hennie) lyver til broren Leon (Jan Gunnar Røise) og sier at han er på Hawaii mens han egentlig sitter i fengsel. Når han rømmer, lokker han Leon med dette drømmestedet Hawaii. Men Leon vil ikke reise fra Oslo; han vil til kafeen Hawaii der kjærligheten venter på han. Og til slutt blir Trygves Hawaii avslørt som det stedet det egentlig er: et fengsel. Illusjonen om at Hawaii, som et paradys i utlandet, står for frihet og det gode liv, brister. I *Reprise* er det Paris som settes opp mot Oslo. Anders' replikk "Jeg må vekk fra Oslo" er en tydelig intertekstuell referanse til denne filmen, der åpningsreplikken til Phillip er: "Vi må komme oss ut av det landet her". Paris forblir ikke et tenkt sted innenfor handlingen; hovedpersonen Phillip reiser dit med eks-kjæresten. Men turen blir ingen suksess, først og fremst fordi Phillip bruker all sin energi på å gjenskape scener fra deres forrige romantiske Paris-tur. I alle tilfellene fremstår stedet i utlandet som en imaginær utvei. I *Oslo, 31. august* blir New York stående som et fjernt ekko av noe som kunne blitt, mens i de to andre filmene blir illusjonen avdekket: Det blir ikke bedre et annet sted.

Utlandet som en imaginær utvei kan ses i sammenheng med globaliseringen. Reisemulighetene i dag er uendelige, og av rike mennesker i den vestlige verden forventes det gjerne at man skal ha reist og sett verden. Disse mulighetene og forventningene kan på sin side føre til en eksistensiell uro. Den norske litteraturviteren Per Thomas Andersen legger vekt på dette i boken *Identitetens geografi* (2006). Med henvisning til filosofen Zygmunt Bauman hevder han at eksistensiell uro, som følge av reduserte forventninger til tilknytning og identitetsopplevelse, er et gjennomgående kjennetegn for det senmoderne livet (Andersen 2006: 15).

Rike mennesker har fått sine biografier globalisert ved en ytre mobilitet gjennom tilgangen til reiser. Men livet er samtidig preget av sterk indre mobilitet i forbindelse med identitetsdannelse og valg av livsbane (Andersen 2006: 9).

Utlandet som en konstant mulighet kan i positiv forstand anses som en utvei, som en utvidelse av rommet. I negativ forstand kan det derimot true den lokale og indre identiteten. Denne metropolvirkeligheten som kan sies å ha nådd Oslo først de siste ti årene, var i full blomst i Paris på 30-tallet. Utlendinger strømmet til den franske hovedstaden i de glade 20-åra. Tittelen på noen av Alains tidligere skriblerier er for øvrig: "le Voyageur sans billet" (67) – den reisende uten billett. Alain er ikke bare en reisende, en person uten sted; han er også uten retning. Tanken om at alt blir så annerledes et annet sted, kan for mange være en illusjon. Og med mindre man har bosatt seg et sted for godt, vil de fleste utenlandsopphold bære preg av å være en "mellomstasjon", en pause fra virkeligheten. Utlandet kan dermed anses som en terskelkronotop i seg selv, både i *Le feu follet* og i *Oslo, 31. august*.

5.5 Idyllen

Bakhtin karakteriserer idyllen som en egen kronotop, og idyllen er på sin side knyttet til en bestemt plass: "Enheten i generationernas liv (i människors liv överhovudtaget) bestäms i idyllen i de fleste fall främst av *platsens enhet*, av generationernas sekelgamla rotfäste i en plats, från vilken ingen enda livshändelse kan skiljas" (Bakhtin 1991: 137). Litteraturhistorisk stammer idyllen som sjanger fra antikken; det var et kort dikt om "det fredelige (ofte landlige) livet, gjerne i idealisert form" (Lothe, Refsum og Solberg 2007: 95). Bachelard på sin side beskriver huset som et idyllens sted, både fordi det beskytter mennesket mot verden, og fordi mennesket knytter sine drømmer til huset: "If I were asked to name the chief benefit of the house, I should say: the house shelters daydreaming, the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace" (Bachelard 1969: 6). I både *Le feu follet* og *Oslo, 31. august* er idyllen en viktig ramme rundt historien. De er begge privilegerte menn, og i begge historiene kan man si at de befinner seg midt imellom to idyller: bak seg har de barndommens og ungdommens ansvarsløse idyll, foran seg har de den borgerlige, etablerte idyllen. Man kan altså spore en ambivalens overfor idyllen i både boka og den norske adaptasjonen; på den ene siden er det en sorg over en tid som er forbi, på den andre siden er det en motstand mot den borgerlige idyllen eller den voksne etablertheten. Denne motstanden kommer spesielt til uttrykk gjennom den lange samtalen med vennen, Dubourg i *Le feu follet*, og Thomas i *Oslo, 31. august*. Det er ikke mangelen på jobb, som var utbredt i de harde tredve årene, men den manglende lysten til å jobbe som er Alains problem. Den sviktende idyllen er først og fremst

selvforskyldt. Både Alain og Anders har opparbeidet seg gjeld på grunn av dopmisbruket, en gjeld som har gått utover foreldrene. At Anders barndomshjem er i ferd med å pakkes sammen og flyttes fra, er et perfekt bilde på at husets kronotopiske identitet er forandret fra en trygg vugge til et terskelsted. Den ambivalente presentasjonen av barndomshjemets idyll har dessuten sin parallell i avrusningsinstitusjonen: en vakker villa i idylliske, landlige omgivelser. At Anders velger å ta sitt eget liv i foreldrenes nedpakkede villa, kan ses som et opprør mot idyllen, noe anmelderen i *Montages* er inne på (Birkvad 2011). Samtidig er jo dette en barndomsidyll som er i ferd med å forsvinne, Anders sier at foreldrene hadde tenkt å selge huset uansett, fordi de som pensjonister vil prioritere å reise mer. Hvorvidt det er et opprør mot idyllen, eller motsatt; en form for desillusjon på grunn av en sviktende idyll, kan altså diskuteres. Her kan det være relevant å trekke fram at også Bachelard påpeker at drømmen om drømmehuset har en positiv funksjon for mennesket. Å faktisk oppnå det kan derimot medføre tristhet:

For a house that was final, one that stood in symmetrical relation to the house we were born in, would lead to thoughts – serious, sad thoughts – and not to dreams. It is better to live in a state of impermanence than in one of finality (Bachelard 1969: 61).

Hvis man innser dette paradokset, faller noe av grunnlaget for å drømme vekk, slik det kan se ut som det har gjort for Alain og Anders.

En slående forskjell mellom *Le feu follet* og *Oslo, 31. august* er likevel at idyllen er mye mer fremtredende i sistnevnte, spesielt gjennom måten byen fremstilles på: I *Le feu follet* blir Paris og omgivelsene flere ganger beskrevet som grå og triste: ”ce jour gris de la rue Cambon – au bout, les tristes arbres des Tuileries” (21), og ”La rivière coulait grise, sous un ciel gris, entre les maisons grises” (98). Oslo fremstilles derimot som et idyllisk sted, en stemning som etableres fra og med åpningsmontasjen. Her finner man også den mest åpenlyse understrekningen av stedstematikken. Før filmens første scene med Anders på hotellrommet vises det en rekke gamle arkivfilmer av Oslo. Lydsporet til bildene består av ulike stemmer som forteller om hvilke minner de knytter til Oslo – alle setningene begynner med ”Jeg husker...”. Disse ”jeg husker”- setningene legger seg oppå bybildene og understreker hvordan hvert sted er knyttet til emosjonelle minner. De første bildene er stillbilder av tomme gater, deretter kommer det en rekke korte arkivklipp av mennesker i glade fritidsaktiviteter. Disse er filmet med håndholdt kamera og inneholder mennesker som snakker, sykler, kjører, skater. Både det håndholdte kameraet og menneskene i

aktivitet fører med seg masse bevegelse, en bevegelse som kulminerer med en bygning som raser sammen. Denne idylliske og nostalgiske fremstillingen av Oslo og Anders' barndom står i sterk kontrast til Anders ødelagte idyll. Phillipsbygningen som rives kan gi assosiasjoner til terrorangrepet 9/11, noe Trier selv sier var bevisst på:

Jeg synes det bildet hadde en pussig dobbelthet i seg, det viser en kontrast mellom verden og Norge. Det skaper assosiasjoner til terrorisme og en forskyvning i verdensordenen, men i vår sosialdemokratiske virkelighet er jo dette bare et bygg som rives under kontrollerte forhold (Vogt og Trier 2011: 176).

Med tvillingtårnene i New York blir et symbol på den vestlige velferdsstaten angrepet, mens i parallellscenen i Oslo er ødeleggelsen selvforskyldt. Den store blokken rives fordi det skal bygges en ny og finere. Det er altså et symbol på at alt er såre vel i velferdsstaten Norge. Fra Phillipsbygningen som raser, klippes det direkte til et nærbilde av Anders i mørket på hotellrommet, noe som tydelig etablerer linken "selvforskyldt ødeleggelse" til Anders. Åpningssekvensen som er fylt med liv og bevegelse, får dessuten en sterk kontrast i filmens avsluttende montasjesekvens der alle stedene Anders har vært det siste døgnet vises tomme for mennesker.

En annen scene som understreker Anders' barndomsidyll på en noe ambivalent måte, er der han cirka midtveis i filmen vandrer oppover Frogners avenyer, mens han forteller om foreldrenes venstrepolitiske korrekte verdenssyn og barneoppdragelse. Scenen har en tydelig parallell i åpningssekvensen idet byen filmes til lyden av personlige minner. Som den eneste scenen der bakgrunnen til Anders rulles opp, spiller denne scenen på en forventning til å finne naturlige årsaker til problemene hans. Utifra Anders' beskrivelse av foreldrene og deres syn på oppdragelse kan det derimot virke som om de ikke har gjort noen ting galt. Anders' personlige enetale er først og fremst en *beskrivelse*, i motsetning til en forklaring eller en tolkning. Scenen kan derfor oppfattes som en motvilje mot å skulle begrunne depresjonen med strukturelle årsaksforklaringer. *Le feu follet*, og delvis *Oslo, 31. august*, viser folks trang til å finne naturlige årsaker til depresjon, men hovedpersonen selv insisterer på at grunnen er enkel – livet er meningsløst. Samtidig finnes det en vilje til å vise at også vellykkede og velstående mennesker kan mislykkes, noe regissør Trier selv har uttalt: "Den doble skammen i Norge i dag er at vi skammer oss for ikke å lykkes, samtidig som vi skammer oss for å mislykkes midt i vår luksus og trygghet" (Trier i Skårderud 2011). Jeg mener at denne viljen til å vise de privilegertes fallgruver, på sin side ender opp med å bli en strukturforklaring: De velstående blir i mangel på motstand konfrontert med eksistensens grunnleggende bestanddeler og

dens mangel på årsak og mening. Det moderne individets mange muligheter og påfølgende beslutningsvegring er for øvrig et utbredt tema i samfunnslitteraturen, for eksempel i Erlend Loes bøker.

En tredje tolkning av filmen som denne scenen åpner for, er at det ikke nødvendigvis er mangelen på motstand som er problemet, men heller det at det perfekte livet er motstand nok. Etter hvert som Anders ramser opp den ene ”riktige oppdragelsesregelen” etter den andre, begynner det å gnage en tvil; er dette en hyllest eller en anklage? Bak den proklamerte friheten de kulturradikale foreldrene gir barnet sitt, skjuler det seg tross alt et relativt trangt bilde av hva som karakteriserer et godt liv og et vellykket menneske. Et aspekt som kan sies å understreke kritikken, er avstanden mellom lyd og bilde. Anders’ fortellende stemme er off-voice. Det som filmes, er først og fremst bygningene. Sett i lys av disse fasadene kan man ane en anklage; kanskje var oppdragelsen for perfekt, for påtatt korrekt, for opptatt av fasade. Denne scenen er for øvrig velegnet til å illustrere hvordan tiden og stedet utgjør en helhet. Anders’ oppvekst er knyttet til frognersfasadene; han kan ikke gå der uten stadig å bli minnet på barndommens idyll, og med den, alle sine muligheter som er i ferd med å gå tapt.

Jeg har i kapittel fem sammenliknet og undersøkt betydningen av de viktigste små kronotopene i boken og filmen. Samlet sett er det terskelkronotopen som dominerer; de to hovedpersonene befinner seg i en flytende sfære mellom det virkelige livet og døden. Verken romanen eller filmen har et handlingsdrevet plot; historiens spenning skyldes først og fremst den dominerende terskelkronotopen. Terskelkronotopen står på sin side i kontrast til idyllens kronotop, men sistnevnte er mye sterkere til stede i *Oslo, 31. august*. I *Le feu follet* fremstilles ikke byen som et idyllisk sted, men i *Oslo, 31. august* sammenfaller byen på sin side med idyllens kronotop. Idyllen fremstår som filmens antagonist, idet den representerer den største motstanden i Anders’ liv. I neste kapittel skal jeg komme nærmere inn på hvorfor byen og idyllen spiller en større rolle i den norske adaptasjonen, og hvilke konsekvenser denne ulikheten mellom bok og film eventuelt får for verkenes samlede tolkning.

6. Sammenligning bok og film: mediespesifikke uttrykk

Som vi har sett, er det mange likheter mellom bok og film hva gjelder de små kronotopene. I dette kapittelet vil jeg komme nærmere inn på kronotopen i et større perspektiv, hvilket overordnet virkelighetsbilde de små kronotopene samlet sett representerer. Neste spørsmål blir dermed *hvordan* fremstillingen av stedet i *Oslo, 31. august* skiller seg fra *Le feu follet*. Hva er det som skjer med stedet i filmen? Stedet settes i forgrunnen fra og med den kronotopiske tittelen *Oslo, 31. august* og tilføres dermed en selvrefleksivitet som boken ikke har. Samtidig skaper den idylliske bypresentasjonen en større kontrast mellom omgivelsene og hovedpersonens personlige rom.

6.1 Postkortestetikk

Hvilke assosiasjoner gir på den ene siden stedsnavnet Oslo, og på den andre siden datoen 31. august? For det første forventer man at filmen kommer til å si noe om hvordan det er å være i Norges hovedstad Oslo, samtidig sier den spesifikke datoen at det kun er tale om en dag og ikke for eksempel Oslo i 2011. Datoen medbringer dermed en tvil om hvorvidt det bildet vi vil få av Oslo og Anders er korrekt, det er jo tross alt bare snakk om en dag. Dette bringer oss videre til neste assosiasjon: Steds- og tidsindikatoren er typiske for brev- og postkortsjangeren. Postkortet er en sjanger der man med få ord beskriver hvordan man har det på et gitt tidspunkt et gitt sted. Stedet man skriver fra er gjerne i fokus, som regel fordi man skriver fra et nytt sted der man er på ferie. Motivet på kortet er ofte et vakkert bilde av stedet. Videre beskriver man gjerne hvordan man har det, men det er kun plass til noen setninger, så veldig dypt kan man ikke gå. Dessuten blir postkortet gjerne sendt uten konvolutt, det er altså et åpent dokument som mange vil kunne komme til å lese. Dette gir postkortet en dobbel natur – det er en personlig og subjektiv sjanger, man skriver først og fremst postkort til venner og familie, samtidig er det en overfladisk sjanger – både fordi andre kan komme til å lese det, men også fordi det er knyttet en viss forventning til innholdet – man skal helst ha det bra når man er på ferie. I manuset til *Oslo, 31. august* er det en interessant scene i så måte. Etter jobbintervjuet tusler Anders på måfå rundt i byen. Etter å ha sett et barneorkester spille, går han inn på Tronsmo bokhandel og kjøper et postkort. Deretter setter han seg på en kafé:

Han tar frem kortet og ser på bildet før han snur det og lar det ligge på bordet med den hvite baksiden opp. Han ser ut av vinduet, tankefull. Anders plukker opp kortet og balanserer det

forsiktig mot salt- og pepperbøssene som står oppstilt på bordet. Det ser ut til å være viktig at det står oppstilt på en bestemt måte. Han går ut og lar kortet stå igjen (Vogt og Trier 2011: 98).

Man kan lure på hvorfor Anders kjøper dette postkortet. Kanskje var tanken å sende det til ekskjæresten i New York. Det ender uansett med at han ikke har noe å melde. Postkortet egner seg ikke for de tankene han strever med. Selv om denne scenen er klippet vekk i filmen, gir postkortet resonans både formelt og innholdsmessig. Postkortets subjektive og overfladiske sjanger kan på mange måter sies å ha breidd om seg i dagens samfunn. Interaktive nettsteder som facebook, der man presenterer det beste av seg selv gjennom bilder og korte, dagsaktuelle oppdateringer, representerer en form for ikonisering av samfunnet. Det er altså en retusjert og forminsket versjon av virkeligheten. På samme måte som idyllen vi ser på facebook er subjektiv og overfladisk, kan man også si at idyllen i *Oslo, 31. august* er det.

Formelt sett er det spesielt i sammenheng med montasjesekvensene i filmens åpning og avslutning at det gir mening å snakke om en postkortestetikk. På samme måte som filmen starter med noen stillbilder av ulike bygater, avslutter den med å vise alle stedene Anders har vært det siste døgnet i bakvendt rekkefølge. Etter barndomshjemmet filmes Frognerbadet, deretter terrassen til leiligheten der det var fest, blåtrikken i en frognerveisving, Åpent bakeri, benken der Anders og Thomas satt og snakket, rommet på anstalten, tjernet der han prøvde å ta livet sitt, og til slutt hotellrommet med vinduet ut mot veien. Alle stedene er tomme for mennesker, bortsett fra Åpent bakeri, der et par ansatte er i ferd med å åpne kafeen. Det at alle disse stedene er tomme for mennesker og bevegelse, og samtidig nesten uten lyd⁸, gir dem et preg av stillstand og dermed en fotografisk karakter. Parallellen med fotografiet og postkortet blir forsterket av at filmen for øvrig er dominert av lange tagninger på avstand. Vindusmotivet i filmens første og siste scene understreker bildemetaforen i og med at det vi ser gjennom vinduet kan minne om et bilde – vi ser kun et utsnitt av verden. At montasjesekvensen i begynnelsen av filmen kombineres med subjektive minner, understreker dessuten forbindelsen til postkortsjangeren.

En av uttalelsene til åpningssekvensen får et ekstra lag meta ”jeg husker at jeg ofte har tenkt, dette kommer jeg til å huske”. Denne selvrefleksiviteten gjennomsyrrer ikke bare stedstematikken, den er karakteriserende også for det spesifikke miljøet. Det er et miljø av velutdannede og vellykkede mennesker som har

⁸ De fleste av bildene er uten lyd, med unntak av Åpent bakeri der vi hører den svake lyden av en bil, og benken i parken der vi hører svak fuglekvisper.

alle muligheter, noe de har et bevisst forhold til. Scenen på Åpent bakeri er en nøkkelscene i så måte. Det mest fremtredende lydsporet her, lista over ”ting som gjør meg lykkelig”, er en form for metalivsstil som kan tolkes som et negativt symptom på tidens tvangsmessige selvrealiseringprosjekt⁹. Som et postkort peker lista på det vakre og gode, men det er et stort skritt fra en slik liste og til gjennomførelsen. Kaféscenen viser da også at det finnes sprekker i den perfekte fasaden. Dette kommer fram når kameraet følger etter den vakre kvinnen på gaten. Vi følger henne til treningssenteret, i butikken, og så hjem der det avsløres at bak hennes tilsynelatende vellykkede fasade er ikke alt like perfekt; når hun kommer hjem sprekker maska, og vi skjønner at hun ikke har det så bra. Denne ”kaféscenen” er for øvrig trukket frem som spesielt vellykket i en rekke anmeldelser av filmen, både norske og utenlandske, for eksempel: ”a virtuoso sequence” (van Hoeij 2011), ”my favourite scene” (Martin 2011) og ”I en briljant scene sitter Anders på en café og tyvlytter til samtalene rundt seg, og det er som om livspendelen svinger med det som sies, helt til en ung kvinnes banalisering av lykke får meningsløsheten til å vende tilbake” (Lismoen 2011). Scenen hylles av flere for å være teknisk god, men jeg mener også at den fremheves fordi den oppleves som en nøkkelscene i forhold til filmens budskap. Og jeg er enig med Lismoen i at det den gjør, er å stikke hull på den idylliske overflaten.

6.2 Close-up og voice-off – filmens mentale rom

I tillegg til ovennevnte scene er det spesielt usynkronisert lyd og klipp som sørger for å etablere en kontrast mellom den vakre overflaten og en annen mental virkelighet. Som nevnt innledningsvis (jf. s. 6) har filmen som medium et tydeligere immanent tidrom enn romanen, fordi kameraet ikke kan unngå å vise fram stedet til enhver tid. Samtidig kan ikke kameraet fokusere like lenge ved en detalj som det en forteller kan, uten å kjede publikum. Hva som er i fokus vil likevel være gjennomtenkt. I *Oslo, 31. august* er det slående at Anders befinner seg foran kameraet nesten hele tiden. Dette er en av filmens muligheter til å erstatte det subjektive og mentale rommet som romanen kan gi oss i form av hovedpersonens tanker. Selv om vi ikke får vite så mange av Anders’ tanker, røper ansiktet hans følelser. Som Béla Balász skriver i sin artikkel i *Film Theory and Criticism* (2004), er close-ups en måte å etablere et

⁹ Karin Johannisson er en av mange som skriver om hvordan depresjon i dagens samfunn ofte kommer av en utmattelse som følge av uendelige valgmuligheter og påfølgende ”tvangsmessige selvrealiseringsprosjekt” (Johannisson 2010: 238–239).

alternativt, mentalt rom: ”Facing an isolated face takes us out of space, our consciousness of space is cut out and we find ourselves in another dimension: that of physiognomy” (Balász 1945: 316). Videre er close-ups spesielt egnet til å vise mental ensomhet:

Hence the most deep-felt human soliloquies could not find such expression, for the close-up can lift a character out of the heart of the greatest crowd and show how solitary it is in reality and what it feels in this crowded solitude (Balász 1945: 318).

Dette kan absolutt sies å gjelde for Anders, hans alvorlige ansikt og mørke blikk står i kontrast til de ubekymrede menneskene han møter. Det skal likevel sies at han store deler av tiden filmes med totalbilder, altså store oversiktsbilder, slik at det ikke bare er ansiktet som kommer i fokus, men at kroppen hans ofte fremstår som en silhuett mot omgivelsene. Det subjektive rommet som etableres gjennom nærbildet, fremstår dermed som lite og skjørbart, i det det taper i det større romhierarkiet. Filmskribent Dag Sødtholt gjør nøye rede for dette forholdet i en artikkel i filmtidsskriftet *Montages*, der han tar for seg det formelle aspektet i *Oslo, 31. august*. Han peker blant annet på hvordan fokusforskyvning, ”slik at vi vekselvis ser byen i skarpt fokus i bakgrunnen med Anders ute av fokus i forgrunnen, og omvendt”, er en effektiv måte å få fram avstanden mellom filmens to plan, Anders og Oslo (Sødtholt 2011). Dette ser vi i mange scener, blant annet i hotellscenen, ved tjernet, når han går i gaten rett etter å ha ankommet Oslo sentrum, og i kaféscenen.

Det parallelle mentale rommet som etableres gjennom fokuset på Anders, blir forsterket av filmens lydspor, og da spesielt gjennom bruken av usynkronisert lyd.¹⁰ Ved flere anledninger benyttes det voice-off i filmen. Foruten de ulike stemmene i introduksjonen, er scenen der Anders gir oss sin biografiske bakgrunn den mest fremtredende i så måte. I boken *Film Theory and Criticism* skriver Mary Ann Doane om forholdet mellom voice-off og etableringen av rom:

The voice-off deepens the diegesis, gives it an extent which exceeds that of the image, and thus supports the claim that there is a space in the fictional world which the camera does not register. In its own way, it *accounts for* lost space. The voice-off is a sound which is first and foremost in the service of the film’s construction of space and only indirectly in the service of the image (Doane 1980: 378).

Når Anders bryter inn med en fortellende indre monolog, fremheves det mentale rommet som etableres gjennom kameraets fokus på Anders. Samtidig gir det mening å

¹⁰ Voice-off, voice-over og indre monolog er alle varianter av usynkronisert lyd. For noen inkluderer termen voice-off også voice-over. Doane bruker voice-off om lyden av en stemme uten at kilden er synlig i bildet. Voice-over er stemmen til en forteller som ikke tilhører fiksjonsuniverset, mens indre monolog er bruken av voice-off der personen som tilhører stemmen er synlig i bildet uten å snakke (Doane 1980: 376–379).

si at stemmen gjør opp for ”tapt sted” på to måter. For det første gir den rom til Anders mentale ståsted, et sted der det ikke er godt å være, og som det heller ikke er rom for i ”postkortsamfunnet”. For det andre gir den rom til Anders ”tapte barndom”. Den fyller effektivt inn Anders’ biografi, og viser at selv om alt tilsynelatende foregår nå i dag, 31. august, er bildet større. Sammensetningen av lyd og bilde viser at stedet er mer enn det vi kan se med det blotte øye. Dette kan igjen ses i sammenheng med kritikken mot overflatesamfunnet. Stemmene i begynnelsen av filmen understreker på sin side at *Oslo, 31. august* legger seg over mange andre oslodager. Samtidig som de får fram at minnene er personlige, blir de samlet sett en slags kollektiv presentasjon av Oslo som by. Stedet Oslo er summen av alle disse personlige minnene.

Det er i tillegg to andre scener som peker seg ut på grunn av usynkronisert lyd. Den ene er når Anders og Thomas skal gå hver til sitt etter den lange samtalen de har hatt. Den andre er når Anders snakker med jenta han møter på fest – Johanne. I begge disse tilfellene er lyden av stemmene deres off og kommer i utakt med bildene; ansiktene viser ingen ytringer. Dette kan enten bety at de bare tenker replikkene, men faktisk ikke uttaler dem, eller det kan være en måte å vise at Anders ikke er mentalt tilstede når de snakker. Uansett skaper denne mangelen på synkronitet mellom bilde og lyd et fragmentarisk tidrom. Dette fragmentariske tidrommet representerer på sin side fraværet av kommunikasjon, et aspekt som reises gjennom postkortestetikken.

I *Le feu follet* bemerker fortelleren at Alain ikke legger merke til omgivelsene:

Alain n’avais jamais regardé le ciel ni la façade des maisons, ni le pavé de bois, les choses palpitants ; il n’avait jamais regardé une rivière ni une forêt ; il vivait dans les chambres vides de la morale (113).

Men gjelder det samme for Anders? Ser han at omgivelsene er vakre, eller er det fortelleren som ser det? Her kommer vi inn på diskusjonen rundt fortellerstemmen i film. Det har vært uenighet blant filmteoretikere om man kan snakke om en forteller også på film. Jakob Lothe sier seg enig med de som mener at man kan det: ”Den overordna presentøren av alle kommunikasjonsmidla filmen rår over, kan vi kalle filmforteljaren” (Lothe 2003: 50). Han understreker likevel at filmfortelleren er av en relativt annerledes natur enn fortelleren i fiksjonsprosa, han er et mer ”mekanisk, teknisk instrument” som trekker inn i seg alt fra lyd og lys, bilder, skuespillere og redigering (Lothe : 51). Trier sier selv at Anders ser hvor vakkert det er, men at han ikke klarer å føle det (Vogt og Trier 2011: 179). En måte å forstå dette forholdet på er

å skille mellom sted og landskap. Tim Cresswell skriver treffende om dette i boken

Place – A Short Introduction:

Landscape is an intensely visual idea. In most definitions of landscape the viewer is outside of it. This is the primary way in which it differs from place. Places are very much things to be inside of (Cresswell 2004: 10).

Han illustrerer poenget sitt med et utdrag fra romanen *Border Country* av Raymond Williams. Når hovedpersonen kommer tilbake til hjembyen etter et lengre fravær reflekterer han rundt sitt nye blikk:

“The visitor sees beauty, the inhabitant a place where he works and has his friends. Far away, closing his eyes, he had been seeing this valley, but as the visitor sees it, as the guidebook sees it (Williams 1960: 75)” (Cresswell 2004: 11).

Dette beskriver på mange måter det narrative blikket i *Oslo, 31. august*. Som sagt er filmen preget av mange lange, rolige tagninger, det vil si, kameraet dveler ved motivet, slik en dveler ved et maleri eller et vakkert landskap. Landskapsmotivet går på sin side hånd i hånd med fotografiet og det billedmessige. Anders er tilbake i byen etter lang tid utenfor – han ser ikke lenger byen innenfra, men utenfra. I tillegg har han bestemt seg for å ta livet sitt, han er bare på et siste besøk, som en reisende tar han farvel med de stedene han har knyttet minner til. Samtidig kan man tolke presentasjonen av Oslo som filmkameraets aktive fortellerstemme, at det er denne aktive stemmen, og ikke Anders, som forteller oss at Oslo er et vakkert sted. Jeg mener at man i *Oslo, 31. august* kan snakke om en dobbeltrepresentasjon av stedet, noe jeg vil drøfte nærmere i de tre siste delkapitlene.

6.3 Poetiske bilder

Som jeg skrev innledningsvis, ble *Oslo, 31. august* av de fleste anmelderne hyllet for sine vakre og poetiske bilder. Spørsmålet er hva som gjør filmen poetisk, og hvorvidt dette gjør filmen god. ”To give unreality to an image attached to a strong reality is in the spirit of poetry”, skriver Bachelard (1969: 51). Men man kan også snu det på hodet, og si at poesien gjør det uvirkelige virkelig. I begge tilfeller ligger den poetiske egenskapen i det at et bilde er et bilde på noe annet. Et essensielt aspekt ved det poetiske blir dermed at ”poesi er resultatet av hvordan noe blir sagt, ikke av hva som blir sagt” (Lothe, Refsum og Solberg 2007: 172). Vanlige virkemidler er gjerne klang, rytme, komposisjon og billedbruk. Et annet kjennetegn ved poesien er at den ”retter oppmerksomheten mot språket selv” (2007: 172). Det billedlige er knyttet til det poetiske fordi poesien tar i bruk språklige bilder for å beskrive virkeligheten. Utfra

disse beskrivelsene av poesi, gir det mening å si at det er i filmens selvrefleksivitet og dets paralleller til fotografiet og det billedmessige, at vi finner det poetiske aspektet. Montasjesekvensene som begynner og avslutter filmen er selvrefleksive ved at de retter oppmerksomheten mot det billedlige og filmatiske. I tillegg retter det håndholdte kameraet oppmerksomheten mot eget medium; kameraets bevegelser blottstiller at det vi ser ikke er virkelighet, men film.

Videre kan man si at de subjektive minnene åpner opp for seerens egne oslominner og bilder. Måten kameraet dveler ved mange av motivene, gjør at de blir ladet med symbolikk. Som for eksempel anmelderen i *Stavanger Aftenbladet* er inne på, blir tjernet i nordmarka et bilde på ”Anders sitt indre stup” (Aalen 2011). Flere av anmelderne kaller filmen lyrisk eller elegisk (Hobbelstad 2011, Hunter 2011, Jagernauth 2011, Martin 2011, m.fl.). Det lyriske aspektet kan tilskrives det subjektive og følsomme mentale rommet, samt i fokuset på ”jegets situasjon her og nå” (Lothe, Refsum og Solberg 2007: 128). Béla Balász beskriver hvordan filmer kan få en lyrisk kvalitet ved å etablere subjektive uttrykk: “Good close-ups are lyrical; it is the heart, not the eye, that has perceived them” (1945: 315), og videre at “The poetic signification of the soliloquy is that it is a manifestation of mental, not physical, loneliness” (1945: 318). Bachelards teori om at vi husker steder gjennom mentale, poetiske bilder kommer her til sin rett. Arkivklippene i begynnelsen av filmen er dokumentariske klipp fra virkeligheten. Å innlemme disse i en fiksjonsfilm til lyden av ulike stemmer som forteller om sine personlige minner, er nettopp en måte å gjøre det virkelige uvirkelig.

Besjeling, altså å gjøre det døde levende, er et annet poetisk virkemiddel som kan sies å tre i kraft gjennom måten byen fremstilles på. Anmelderne i det amerikanske kulturbladet *Variety* og det britiske filmmagasinet *Screendaily* er inne på dette når de kaller byen for ”a character within the story” (van Hoeij 2011 og Hunter 2011). Også Trier “anerkjenner byen som en slags alternativ hovedperson” (Bjørnersen 2011). I likhet med et menneske fremstilles byen som foranderlig og bevegelig, gjennom blant annet arkivklippene i introduksjonen, byggekaoset ved Vålerengatunnelen når Anders ankommer sentrum, det nedpakkede huset og datoen mellom to måneder. Anmelderen i *Cahiers du Cinéma* setter ord på dette forholdet ved å sitere en bymetafor fra parispoeten Baudelaire: ”La forme d’une ville, Change plus vite, hélas! Que le coeur d’un mortel” (Païni 2012). Her besjeler Baudelaire byen

ved å sammenligne det med menneskets hjerte. Det samme kan man si at Trier gjør, ved å fremstille byen som en foranderlig størrelse som mennesker knytter følelser til.

Baudelaire uttrykker nostalgi over hvor raskt byen forandrer seg. Trier har på sin side uttalt at han ikke ville lage en nostalgisk film: ”Je ne voulais surtout pas qu’il émane de la nostalgie de mon film” (Trier i Levieux 2012). Et av ”jeg husker”-sitatene i begynnelsen av filmen kan være representativ for denne motstanden mot nostalgi: ”Jeg husker han insisterte på at melankolsk var et mye kulere ord enn nostalgisk”. Jeg mener likevel at filmen har noe av den samme nostalgien man finner hos Baudelaire og også hos Bachelard. Filmene handler definitivt om at noe er over. Datoen 31. august indikerer at det er slutten på sommeren og den lyse tida. Dette understrekes i filmene når de tidlig om morgenen sniker seg inn på Frognerbadet og Anders spør hvilken dato det er. Petter svarer at det har blitt 31. august og Anders svarer at ”da tapper de ut vannet i morgen”. Høsten er for øvrig en mye brukt metafor for døden i litteraturen og spesielt i lyrikken. Introduksjonen handler bare om gode, idylliske minner. Sammen med avslutningen dannes en ramme rundt filmene, hvis bildet er dét av en by som er tømt for mening. Motargumentet for at filmene er melankolsk heller enn nostalgisk, må eventuelt være at nostalgien er Anders sitt subjektive bilde; samtidig som filmene viser at stedet er meningsomt for Anders, viser de at det er meningsfullt for andre.

6.4 Arven fra den franske nybølgen

Det er relevant å se filmens selvrefleksivitet og poetiske billedbruk i sammenheng med den franske nybølgen. Både med kortfilmene *Pieta* (1999), *Still* (2001) og *Procter* (2002), samt med debutfilmen *Reprise* har Trier blitt knyttet til den franske nybølgen. Den franske regissøren Louis Malle og hans filmatisering av *Le feu follet* regnes også for å tilhøre den franske nybølgen. Tatt i betraktning Triers forkjærlighet for den franske nybølgen, samt at tittelen *Le feu follet* forbindes like mye, om ikke mer, med den kritikerroste franske filmversjonen, er det sannsynlig at *Oslo, 31. august* er like mye en adaptasjon av filmen som av boka. Storbyen Paris, med sin trafikk og sine folkemengder, er for eksempel mye mer fremtredende i Malles film, sammenlignet med romanen. Trier har også uttalt at han så filmen før han leste boka (Trier i Levieux 2012). Den franske nybølgen oppstod på 1960-tallet og har blitt stående som en innflytelsesrik retning innen europeisk film. Nybølgeregissørene tok gjerne opp sosiale og samfunnsrelaterte kontekster fra samtiden, samtidig som de

forsøkte å fornye filmens formelle uttrykk i en mer modernistisk retning. Robert Stam vier et kapittel til den franske nybølgen i sin bok om forholdet mellom film og litteratur (Stam 2005a). Det nære forholdet mellom film og litteratur var et hett tema blant de franske nybølgeregissørene. Krangelen mellom ulike nybølgeregissører ble kalt "la querelle de l'adaptation", og gikk ut på hvorvidt filmer burde frigjøre seg helt fra litteraturen. Mange mente de burde det, hvorav uttrykkene "cinéaste comme auteur" og "caméra-stylo" ble født; filmen skulle skrives fra og med kameraet, ikke basere seg på en allerede eksisterende tekst. Det var likevel flere nybølgeregissører som var positive til adaptasjon, såfremt filmen maktet å gjenskape historien gjennom såkalt "creative infidelity", det vil si på filmens egne premisser (Stam 2005a: 254–257). Fokus på eget medium og egen tilblivelse samt diskontinuitet var fremtredende modernistiske uttrykk i nybølgefilmene (Stam 2005a: 255). Slike innslag stimulerte seeren til refleksjon heller enn til innlevelse:

The style of *Contempt* illustrates what I described as the unstated aesthetic program of the left wing of the New Wave: a kind of "reflexive realism", which reconciles Bazinian respect for the spatio-temporal integrity of the event with a Brechtian concern for distancing the spectator (Stam 2005a: 299).

Fokus på eget medium, som for eksempel å filme et filmsett, bruke håndholdte kameraer, eller la skuespillerne henvende seg direkte til kameraet, er eksempler på distanserende virkemidler inspirert av den tyske dramatiker Bertolt Brecht (Stam 2005a: 259). Som jeg har vært inne på, mener jeg at vi finner noe av den samme refleksive og distanserende holdningen i *Oslo, 31. august*. Montasjesekvensene i filmens åpning og avslutning bryter opp den narrative flyten. Usynkronisert lyd er en annen måte å minne seeren på at fiksjonen er manipulert. Den ti minutter lange dialogen mellom Anders og Thomas representerer enda en måte å utfordre seerens forventning til filmatisk progresjon. Samtidig kan man si at scenen "viser respekt" for virkelighetens tidrom; en samtale om livet og døden er ikke gjort på et par minutter.

I utgangspunktet bunnet nybølgens fokus på form i et ønske om å presentere et nytt virkelighetsbilde. De mente at de mer konvensjonelle filmskaperne ikke maktet å formidle virkeligheten, på grunn av sin illusjonsskapende oppbygning der fokuset lå på kontinuitet (Stam 2005a: 268). Dette opprøret har sin tydelige parallell i den modernistiske litteraturen. Men nybølgeregissørene ble etter hvert kritisert for å være overfladiske og selvsentrerte (Vincendeau 2009: 15). Fokuset på form gikk på bekostning av innhold. "They refuse to commit themselves. They escape into formalism" (Benayoun 1962: 175). Mange av filmene ble anklaget for å være

paradoksale og selvmotsigende. Nybølgens fokus på form reflekterte en virkelighet tømt for mening, men når formen ikke lenger var nyskapende i seg selv, ble det vanskelig å se hvorvidt filmene var en kritikk eller en opprettholdelse av en meningstom virkelighet. Denne problematikken er treffende også når det gjelder surrealistenes syn på selvmord som et "levd dikt", et syn som bunnet i en forakt for litteraturens evne til å skape mening. Surrealismens prosjekt endte dermed opp med å bli grunnleggende paradoksal: "The advertised anti-artistic attitude of the avant-garde is irreconcilable with artistic self-expression" (Livak 2000: 259). Og den grunnleggende selvmotsigelsen fortsetter med postmodernismen: "Postmodernism is contradictory and double-coded, since it 'works within the very systems it attempts to subvert'" (Hutcheon 1989, i *Intertextuality* 2000: 183.) Som vi skal se i siste kapittel kan denne kritikken være aktuell også i forhold til *Oslo, 31. august*.

Oppsummert vil jeg si at den overordnede terskelkronotopen i *Oslo, 31. august* er kjennetegnet av et selvrefleksivt og fragmentarisk tidrom. I motsetning til boken spiller filmen bevisst på avstanden mellom overflate og dybde, kollektivt rom og personlig, mentalt rom. Fokuset på sted, og spesielt det selvrefleksive og fragmentariske tidrommet, kan på sin side settes i forbindelse med postmodernismen. Litteraturprofessor Paul Smethurst hevder i boken *The Postmodern Chronotope* at et av hovedskiftene fra det moderne til det postmoderne perspektivet, er at fokuset har beveget seg fra tid og over til sted (Smethurst 2000: 35). Når det gjelder postmoderne film skriver han: "A goal for postmodernist cinema might then be to problematise this 'real', to draw attention to the reality-making devices of cinematic form, perhaps by exaggeration, excess and overt self-reflexivity" (Smethurst: 77). Jeg mener dette er treffende for *Oslo, 31. august*. I og med bypresentasjonen og selvrefleksiviteten som er tilført den norske adaptasjonen, har det skjedd en forskyvning fra modernisme til postmodernisme.

7. Adaptasjonens dialog

Den franske litteraturteoretikeren Gérard Genette behandler all litteratur som en form for palimpsest, det vil si at litteraturen oppstår og leses på bakgrunn av allerede eksisterende tekster og historier (Genette 1982). Som både Hutcheon og Stam påpeker, er palimpsestmetaforen spesielt treffende innen adaptasjon i og med at enhver adaptasjon bevisst lages på bakgrunn av et allerede eksisterende verk (Hutcheon 2006: 6, Stam 2005b: 27). Det er likevel ikke bare det konkrete forelegget som bidrar til palimpsestiske lag i en adaptasjon. Ofte kan andre referanser, ”what we might call different personal artistic filters” (Hutcheon 2006: 84), være like viktige bestanddeler i en adaptasjon som selve forelegget. Vår tolkning kan påvirkes av en rekke bevegelige faktorer: ”To interpret an adaptation *as an adaptation* is, in a sense, to treat it as what Roland Barthes called, not a ‘work’, but a ‘text’, a plural ‘stereophony of echoes, citations, references’ (1977: 160)” (Hutcheon 2006: 6). Som jeg beskrev i teoridelen har Bakhtin sin teoretiske parallell med begrepet ”dialog”. Et verk kan gå i dialog med alt fra andre adaptasjoner av forelegget, en type sjanger, en særegen regissør eller forfatter, en komponist eller maler osv. Hutcheon trekker også frem at den kunnskapen vi har om prosessen, om regissøren og skuespillerne, gjerne vil påvirke vår tolkning (2006: 107). Noen vil gjenkjenne referansene, andre vil ikke det, noen kjenner Oslo, andre ikke, noen kjenner forelegget og andre ikke – historien vil fortone seg ulikt for ulike seere. Med dette utgangspunktet vil jeg nå komme inn på noen stedsassosiasjoner og kronotoper som oppstår i denne adaptasjonens *prosess*, og som inngår i en meningsutveksling med kronotopene i fiksjonsuniverset.

7.1 Adaptasjonens selvrefleksivitet

Kun tre norske anmeldere nevner at *Oslo, 31. august* er en fri adaptasjon av *Le feu follet* (Lismoen 2011, Eriksen 2011, Steinkjer 2011), men det kan synes som om de ikke har nærmere kjennskap til boka. Det er de samme anmelderne som trekker fram Louis Malles franske filmatisering av boka (Lismoen 2011, Eriksen 2011) og påvirkningen fra den franske nybølgen (Steinkjer 2011). Hutcheon påpeker at for å se en adaptasjon som en adaptasjon, må vi kjenne til forelegget (Hutcheon 2006: 120). Men hvordan påvirker det resepsjonen at vi ikke kjenner forelegget, men at vi vet det er en adaptasjon? Her mener jeg det gir mening å komme inn på Hutcheons spørsmål

”Who? Why?”; altså hvem er regissør Joakim Trier og *hvorfor* valgte han å basere Oslo, 31. august på *Le feu follet*?

Trier er en relativt ung regissør (født i 1974) og fikk sitt gjennombrudd med filmen *Reprise* i 2006. Filmen ble godt mottatt både i Norge og i utlandet; frøet som internasjonalt anerkjent regissør var altså sådd. Det kan være like mye en filmtradisjon som et originalverk som adapteres (Hutcheon 2006: 126). Ved å adaptere nybølgen skriver Trier seg selv inn i en respektert filmtradisjon og høyner dermed sin egen kulturelle prestisje (med forbehold om at filmen blir vellykket). Et viktig poeng å ta med i betraktningen, er også hvilken nasjonaltradisjon filmen skriver seg inn i. Alternativ kunstnerisk og poetisk film har ikke en sterk tradisjon i Norge. Norsk film har vært mer inspirert av klassisk Hollywood-stil, med vekt på den gode historien og dramatisk oppbygning, enn den har vært inspirert av modernistisk film med fokus på form (Iversen 1998).¹¹ Det er nok først og fremst fagfolk som vil anerkjenne den kunstneriske prestisjen, men det er også blant dem den viktigste kritikken finner sted. Den kulturelle kredibiliteten som forelegget gir, vekker altså referanser både til formelle filmtradisjoner og til andre tider og steder. Trier posisjonerer dermed både seg selv og Oslo. Byen Oslo blir sett i lys av byen Paris og andre europeiske metropoler, samt i lys av tidligere oslobilder. Men det er ikke bare den konkrete referansen til Paris eller til franske nybølgefilmer som er relevant. Slik jeg tolker filmen, er selvrefleksiviteten i seg selv viktig for å si noe om det miljøet Trier portretterer. Fordi enhver adaptasjon står i et forhold til et annet verk, følger det med en naturlig mulighet for å innlemme selvrefleksivitet. I dette tilfellet har adaptasjonen vært en naturlig måte å tilføre det nye verket selvrefleksivitet.

Et annet poeng som Hutcheon trekker frem, er at det er mindre risikofylt å basere seg på en historie som allerede har hatt suksess, enn å lage noe helt nytt (Hutcheon 2006: 87). Trier er selv inn på dette: ”Noe av grunnen til at vi turte å lage en film om noe så nært, var at vi bestemte oss for å bygge den på en gammel roman. På den måten kunne vi gå noen omveier for å komme tilbake til noe vi kjente veldig godt” (Trier i Bjørnersen 2011). Er det en svært kjent og elsket historie, risikerer man selvsagt å skuffe publikum, men verken filmen eller romanen *Le feu follet* er spesielt kjent i Norge. Ved å vise til at denne historien ble skrevet i Frankrike i en annen tid,

¹¹ Det finnes selvsagt unntak som for eksempel Oddvar Einarsons *X*, Unni Straumes *To a stranger*, Pål Løkkeberg, Ania Breien, samt Joachim Triers bestefar Erik Løchens filmer (Iversen 1998). Et nyere eksempel er Bent Hamer.

mister han noe av originaliteten, men dette får han tilbake i form av kredibilitet; hvis historien stammer fra Frankrike, ligger det under at dette må være noe mer enn bare en liten film om Oslo. Hadde ikke *Oslo, 31. august* vært en adaptasjon av en fransk roman fra 1931 og en fransk nybølgefilm fra 1963, ville den i større grad risikert å fremstå som en smal og selvcentrert film om en liten gruppe mennesker i en liten by.

7.2 Filmatiske steder

Hvilke filmreferanser anmelderne nevner, gir et hint om hvilke stedsassosiasjoner filmene vekker. Det er derfor interessant at det blant de åtte norske anmeldelsene jeg har undersøkt, nesten bare er norske filmer som nevnes. Foruten *Reprise* som det refereres til i seks av anmeldelsene, nevnes *Engelen* (Steinkjer 2011), *Den bryssomme mannen* (Thue 2011), *Hawaii-Oslo* og *Sult* (Birkvad 2011)¹². Hobbestad skriver også at det er noe hamsunsk over filmen (Hobbestad 2011), men uten å stadfeste om hun sikter til Hamsun generelt, eller mer spesifikt til den danske regissøren Henning Carlsens filmatisering av *Sult* (1966). Thue er den eneste som ser filmen i sammenheng med utenlandske filmer. Hun nevner blant annet *Bully*, *Kids*, *Requiem for a Dream*, *Trainspotting* og *Fucking Åmål*. Av de åtte utenlandske anmeldelsene jeg har valgt ut,¹³ henviser fem til *Reprise*, noe som indikerer at Trier allerede er etablert i utlandet. Videre er det fem som henviser til Louis Malle og to som mer spesifikt trekker inn den franske nybølgen (van Hoeij 2011, Păini 2012). I tillegg nevnes: Lars von Triers *Melancholia* (Jagernauth 2011 og van Hoeij 2011), *A Single Man* (van Hoeij 2011), *Before Sunrise* (Jagernauth 2011), samt regissøren Mike Leigh (Martin 2011). I det franske filmtidsskriftet *Cahiers du Cinéma* nevner Dominique Păini to regissører knyttet til fransk nybølge: Erik Rohmer med filmen *Signe du lion*¹⁴ og Agnes Varda med filmen *Cléo de 5 à 7*, i tillegg til den italienske modernisten Michelangelo Antonioni samt filmen *Deep End* av polske Jerzy Skolimowski (Păini 2012). Jeg mener at Ingmar Bergman og Antonioni er to åpenbare inspirasjonskilder. Å ramme inn filmen med en montasjesekvens som fungerer som en slags kommentar til filmen, er et grep som først og fremst forbindes med Bergmans *Persona* (1966).

¹² Birkvad er dansk, men skriver for det norske filmmagasinet *Montages*.

¹³ Jeg har valgt ut tre britiske anmeldelser (*The Guardian*, *Cornerhouse*, *Screendaily*), to amerikanske (*Indiewire*, *Variety*), én kanadisk (*Twitch Film*) og to franske (*Libération*, *Cahiers du Cinéma*). Det finnes selvsagt en rekke aspekter som kan være med å belyse hvilke referanser etc. de ulike anmeldelsene trekker fram (for eksempel landets filmtradisjon eller mediets størrelse, tidsskrift/ukespresse), men pga. plassmangel kan jeg ikke gå nærmere inn på dette. Jeg mener likevel valget av ulike nasjonaliteter gir et generelt inntrykk av filmens mottakelse i utlandet.

¹⁴ Eskil Vogt har uttalt at *Le signe du Lion* var en inspirasjonskilde (Vogt og Trier 2011).

Avslutningssekvensen virker i tillegg sterkt inspirert av Antonionis film *L'eclisse* (1962); også den avslutter med en slags oppsummering av filmens ulike bysteder. Som i *Oslo, 31. august* viser filmen flere scener med storbyens myldrende menneskeliv, men i avslutningen er det den mennesketomme byen som får fokus. Kameraet hviler på bygningsfasader og åpne gater. Foruten anmelderen i *Cahiers du Cinéma* som trekker fram *L'eclisse*,¹⁵ er det ingen som nevner disse to filmene. Uansett kan det se ut som om de utenlandske anmelderne i større grad enn de norske, ser filmen i en europeisk tradisjon, noe som viser hvordan resepsjonens sted påvirker hvilke filtre man ser en adaptasjon igjennom.

Flere anmeldere er inne på at Triers debutfilm *Reprise* på mange måter fremstår som en opptakt til *Oslo, 31. august* (Hobbelstad 2011, Steinkjer 2011, Aalen 2011, van Hoeij 2011). Danielsen Lie fikk sitt voksne gjennombrudd i Triers debutfilm *Reprise*, men han ble først kjent i filmen *Herman* (1990) basert på Lars Saabye Christensens roman ved samme navn. Denne filmen er det ingen anmeldere som nevner, men jeg synes det kan være fristende å se *Oslo, 31. august* som den siste filmen i en egen Anders Danielsen Lie-trilogi, der *Herman* er den første. Allerede med denne barnedebutrollen, veslevoksne Herman som blir mobbet og mister håret, kan man si at han etablerer rollen som en alvorstynget person. Alle tre filmene foregår på vestkanten av Oslo sentrum, nærmere bestemt rundt Frogner. Herman vandrer ofte rundt i Frognerparken. I en scene blir han stående å se mot horisonten, ikke ulikt Anders når han sitter ved Frognerbadet og ser sola komme opp. I en annen scene plukker Herman kastanjer som han legger i jakkelomma, mens han sier høyt til seg selv: "Nå er min tid forbi." Denne scenen skaper tydelige assosiasjoner til scenen i *Oslo, 31. august*, der Anders går rundt i skogen og plukker opp stener som han legger i jakkelomma, før han prøver å drukne seg.

Miljøet i *Oslo, 31. august* er mer eller mindre det samme som i *Reprise*, bare at personene har blitt fem år eldre. I *Reprise* viser Danielsen Lies rollefigur, Phillip, talent som forfatter før han knekker sammen med depresjon og angst. At han senere begynner med narkotika for å flykte fra følelsene, kan fremstå som en realistisk fortsettelse. Sett i forlengelse av *Reprise*, har karakterene modnet og roet seg ned, men desillusjonen som begynner å spire i *Reprise*, er nå i full blomst. Dette forholdet gjenspeiles også formelt. I *Reprise* er formen mer leken. Det er en mer aktiv

¹⁵ Pääni trekker fram de åpne, urbane gateplanene som felles for de to filmene, men han nevner ikke den særdeles like avslutningssekvensen.

fortellerstemme, og en tydeligere eksperimentering med alternative utganger – en stil som også gjenspeiler den franske nybølgen. I *Oslo, 31. august* er tempoet roligere, fortellerstemmen opptrer kun den ene gangen der Anders forteller om oppveksten, og lekingen med alternative utganger er redusert til et par scener der lyd og bilde er i utakt. Man kan si at formen bokstavelig talt gjenspeiler følelsen av at alternativene ikke lenger er så mange. I *Reprise* er det ironigenerasjonen som har inntatt lerretet; alle lager ”gåsetegn” med fingrene til det de sier. I *Oslo, 31. august* har den postmodernistiske leken resignert – bortsett fra noen tafatte forsøk på litterær henvisning, som for eksempel vennen Thomas mislykkede forsøk på å sitere Proust og Knausgård.

Danielsen Lies sofistikerte gjengangerrolle drar for øvrig veksel på virkeligheten; Danielsen Lie er selv en ”wonderboy” – lege, skuespiller, forfatter og musiker, noe Trier var seg bevisst da han valgte han ut for hovedrollen som intellektuell forfatter i *Reprise* (Trier i MÉRANGER 2012). I intervjuet med det franske filmtidsskriftet *Cahiers du Cinéma* forteller Trier om hvordan den franske litteraturen var idealet for de to hovedrollene i *Reprise*, og at det var viktig for han å finne to skuespillere med en ”litterær profil”:

Pour ce film, je cherchais deux types de 23 ans, des intellectuels très intelligents et j’avais vu plus de milles personnes. Mais aucun ne me semblait plausible en romancier. Il se trouve que beaucoup d’acteurs n’ont pas vraiment un profil littéraire. (...) Il [Danielsen Lie] est arrivé et il a raconté comment après avoir vu Médée de Pasolini il avait appris le Grec. C’était impressionnant et drôle en même temps. (...) En un sens, certains aspects de sa personnalité ont influé sur son personnage (Trier i MÉRANGER 2012).

Dette er et eksempel på hvordan et verk, og i særdeleshet et filmatisk verk, inngår i en prosess med virkeligheten. Mye kan for eksempel avhenge av skuespillernes personlighet og biografiske historie. Danielsen Lies litterære profil og fortid fra tidligere filmer bringer oss videre inn på den viktige rollen litterære steder og referanser spiller i filmen og forelegget.

7.3 Litterære steder

Selv om *Le feu follet* portretterer en forfatter, er det svært lite konkret i romanen som tilsier at kampen for å skrive, er sentral i fortellingen. Først i avslutningen, ”Adieu à Gonzague”, trekker fortelleren frem hovedpersonens mislykkede forfatterkall: ”Tu aurais voulu écrire et tu étais aussi inepte devant le papier qu’un membre du Jockey” (179). Før det er det kun på et tidspunkt i romanen at det etableres en tydelig link til forfatterkallet:

Il prit son stylo, hésita, s'enhardit, toucha le papier, le marqua. Minute émouvante: Alain se rapprochait de la vie. (...) il aurait pu concevoir dès lors la fonction de l'écriture qui est d'ordonner le monde pour lui permettre de vivre (68).

Det oppstår her et glimt av håp for Alain, men etter et par sider gir han opp prosjektet og går og legger seg. I *Oslo, 31. august* er det heller ikke uttalt at Anders vil skrive. Man kan finne en slags parallell til ovennevnte scene i jobbintervjuscenen der Anders et øyeblikk nærmer seg tanken på å bli skribent. Det kommer frem at han har skrevet noen avisartikler før, men alt i alt er det svært lite som konkret etablerer han som en person med forfatterambisjoner. Gjennom referansene til virkeligheten og til andre tekster og filmer oppfattes likevel miljøet som et litterært miljø, og de to hovedpersonene Anders og Alain som mislykkede forfattere. Drømmen om å bli forfatter, og utfordringene dette medfører, er den røde tråden i *Reprise*. Med kjennskap til denne filmen gir den tapte forfatterdrømmen resonans også i *Oslo, 31. august*. For en som kjenner til bakgrunnen for *Le feu follet*, er det sannsynlig at surrealistenes syn på litteratur og selvmord ligger som en referanseramme rundt lesningen. Men uten den kontekstuelle kunnskapen handler det ikke først og fremst om en forfatter som har mistet troen på litteraturen. Historien fremstår derimot mer universell; det handler om en ung mann som har mistet livsgnisten.

Foruten direkte litterære og filmatiske forelegg, er intertekstuelle referanser i verkene med på å situere historiene i forhold til litterære steder. I *Le feu follet* nevnes Baudelaire ved to anledninger og Proust ved én. Baudelaire var en av de første modernistiske poetene som satte storbyen, og da spesielt Paris på det poetiske kartet. Hans melankolske flanørtyper har blitt tolket av mange litteraturvitere som et symptom på den urbane modernismen. Ved å referere til Baudelaire vekker Drieu la Rochelle dermed konkrete assosiasjoner til Paris som storby, og samtidig Paris som et melankolsk sted. Ved å referere til Proust skaper man automatisk assosiasjoner til hans hovedverk *På sporet av den tapte tid*. Denne tittelen gir i seg selv meningsfulle assosiasjonslag til både bok og film, til den nostalgien vi kan spore i forhold til tiden som går. Referansen til Baudelaire er ikke med i *Oslo, 31. august*. Proust er derimot med, men man aner en subtil ironi i omgang med denne referansen; litteraten Thomas refererer til Proust for å trøste Anders, men som kona hans bemerker, er sammenligningen med Proust helt feil. Thomas refererer til hvordan Proust beskrev begjær, mens Anders forsøker å si at han ikke føler noe begjær. Thomas svarer da at ”Proust er Proust”, en setning som kan sies å illustrere det samme meningstapet jeg

har vært inne på tidligere i dialogutvekslingen ”kom igjen! – kom igjen, hva da?”. ”Proust er Proust” er en resignert innrømmelse av at innholdet ikke spiller noen rolle, så lenge formen står seg.

En annen viktig litterær referanse i *Oslo, 31. august* er den til Karl Ove Knausgård. Parallellen til Knausgård etableres i filmen når Thomas, spilt av Hans Olav Brenner, står og vipper på en halv yogaball, mens han karakteriserer sitt etablerte liv gjennom en Knausgårdreferanse: ”Det er så Knausgård vet du, at det er helt for jævlig.” Motstanden mot etablertheten er en tematikk som går igjen i Knausgårds verk. Tittelen på Knausgårds *Min kamp* henviser til Hitlers selvbiografiske verk *Mein Kampf* og gir dermed assosiasjoner til en stor verdenskrig. I gjenbruket av ordet er det derimot en kamp tømt for motstandere; den største motstanderen Knausgård møter, er seg selv. Poenget med å være sin egen verste fiende finner vi også igjen i *Le feu follet* når Lydia forlater sin elsker Alain: ”Ce pauvre garçon charmant, le quitter, c’était le livrer à son plus terrible ennemi, à lui-même” (20). En annen betydningsfull parallell mellom Knausgårds *Min kamp* og *Oslo, 31. august* er selvrefleksjonen. Hovedpersonen i *Min kamp* ser hele tiden seg selv utenfra.

Oppsummert kan det sies at uten kjennskap til den litterære konteksten forsvinner det en hel del assosiasjonsgrunnlag, som for eksempel hvor viktig litteraturens univers har vært i hovedpersonenens liv. Hoppet i litteraturreferanse fra Baudelaire til Knausgård gir dessuten gjenlyd av to ulike verdensbilder, det ene modernistisk, det andre postmodernistisk. Til sist er det relevant å påpeke at fem av de utenlandske anmelderne nevner at *Oslo, 31. august* er basert på *Le feu follet*. Dette underbygger hypotesen om at de utenlandske anmelderne i større grad enn de norske ser filmen i lys av en europeisk tradisjon.

7.4 Virkelighetens kronotoper – dokumentarisk sted

Historisk-biografiske tolkninger har lenge vært uglesett i humaniora, men som Hutcheon trekker frem, er det ikke til å se bort ifra at kunnskap om biografisk informasjon om regissøren og skuespillerne, samt uttalelser fra disse, kan påvirke vår tolkning av filmen (Hutcheon 2006: 106–109). Trier legger ikke skjul på at han portretterer et miljø og en virkelighet som i stor grad er hans eget. Han uttaler også at han har et emosjonelt forhold til historien. ”Da jeg så Malles film første gang, var jeg midt i en vanskelig periode, og jeg opplevde at filmen traff meg direkte” (Vogt og

Trier 2011: 168). Denne kunnskapen, samt uttalelser som: ”Familiebakgrunnen til Anders representerer noe som er litt falmende, hele den Oslo vest-raddisgreia er i ferd med å forsvinne” (Trier i Bjørnersen 2011), kan påvirke iallfall deler av tolkningen. For eksempel kan siste scene i filmen, der Anders dør i en nedpakket villa, ses mer i retning av en melankolsk avskjed med en epoke og et miljø enn et opprør mot det samme.

Triers spesifikke miljø begrenser seg ikke til symbolske steder, også valg av skuespillere er med på å definere stedet, tiden og miljøet. Han har blant annet valgt å bruke to kjente personer innenfor norsk kulturliv i to viktige biroller. Hans Olav Brenner, først og fremst kjent som programleder for den norske statskanalens store litteratursatsing *Bokprogrammet*, spiller rollen som Anders’ gode venn, litteraten Thomas. Ingrid Olava, en suksessfull musiker, spiller kona hans. I likhet med Danielsen Lie knyttes deres roller tett opp til virkeligheten. Bruken av norske kulturkjendiser i roller som ligger nært opp til virkeligheten, er med på å situere historien i et spesifikt, historisk tidrom og å gjøre historien mer steds- og miljøspesifikk. At hovedpersonen Anders, samt en rekke andre skuespillere, beholder sine virkelige navn i filmen, er også en måte å knytte fiksjonsuniverset til virkeligheten og å gi det hele et dokumentarisk preg. Dette, samt å bruke eget miljø og venner, kan være et bevisst virkemiddel i fiksjonsuniverset, noe som har vært svært utbredt i samtidslitteraturen. Integreringen av selvbiografisk materiale var også typisk for de franske nybølgeressørene (Stam 2005a: 290). Flere av deres filmer har blitt karakterisert som en blanding av fiksjon og dokumentar, hvorav et viktig mål var å portrettere og dokumentere samtiden (Vincendeau 2009: 6–7). Å tillegge historiene konkrete datoer var en konsekvens av dette:

The precise dating of the text is typical of Godard, who never pretends that his films are timeless or outside history. Indeed, Godard called *Contempt* a “documentary on filmmaking in Italy in 1963” (Stam 2005a: 293).

Vi finner en klar parallell med manusforfatter Eskil Vogts uttalelse om *Oslo, 31. august*: ”Vi tenker oss filmen som et dokument over Oslo i dag” (Vogt og Trier 2011: 181). Han er for øvrig åpen om at dette er en påvirkning fra nybølgen: ”Det dreier seg vel om nybølgens evne til å gjøre bakgrunnen levende og fange inn litt av livet rundt selve fortellingen. Å la noe dokumentarisk trenge seg inn i filmen” (Vogt og Trier 2011: 180). Et eksempel på dette er bruken av naturlig bakgrunnslyd, som biltrafikk

og andre bylyder, noe som er tydelig tilstede i både Louis Malles *Le feu follet* og *Oslo, 31. august*.¹⁶

Jeg mener at Per Thomas Andersens skille mellom ”steder i litteraturen” og ”litteratur på stedet” kan belyse den dobbelte stedsforankringen som oppstår når man fletter inn dokumentarisk sted i fiksjonen. Steder i litteraturen viser til fiktive steder, mens litteratur på stedet viser til virkelige historiske steder. ”De to typene steder kan (interessant nok) iblant overlappe, men de er vesentlig forskjellige” skriver han (Andersen 2006: 10). Hvis vi går ut i fra at ”litteratur på stedet” har sin ekvivalent i film på stedet, vil jeg påstå at de to typene steder som Andersen snakker om, overlapper i *Oslo, 31. august*. Denne dokumentariske viljen kan på sin side ses i sammenheng med samtidens økende selvrefleksivitet.

7.5 Stedets selvrefleksivitet – dobbel representasjon

Både i litteratur og på film kan det være vanskelig å avgjøre hvorvidt stedene og kulissene representerer en generell stedskategori, som for eksempel, ”en travel handlegate”, eller om de heller, eller i tillegg, er selvrefererende. På film blir locations ofte valgt på bakgrunn av funksjonalitet: Man reiser ikke nødvendigvis til Hawaii for å spille inn en scene fra Hawaii. Bruken av stedsnavn, noe som faller seg mer naturlig i litteraturen, kan imidlertid være en indikator på hvilken betydning stedet tillegges. Fortelleren i *Le feu follet* nevner en rekke steds- og gatenavn, noe som kan tolkes som at byen Paris er viktig for historien. Det er likevel relevant å påpeke at mens mange mennesker vil gjenkjenne kjente steder som Champs-Élysée, Les Tuileries og Montmartre, vil andre mer ukjente navn, som rue Cambon, rue de Rivoli og rue Scribe for mange fremstå som løsrevne punkter. For en parisboer er det derimot sannsynlig at stedsnavnene skisserer opp et sammenhengende og meningsfullt kart. Man kan derfor si at fokus på steder uungåelig vil føre med seg en dobbeltkommunikasjon, fordi de med og uten kjennskap til stedene vil oppfatte referansene ulikt.

Som jeg var inne på i kapittelet ”Veien og taxien” er det uklart hvorvidt Anders’ osloløype er preget av slumpen eller av en bevisst oppsøken av steder. Trier har uttalt at det er meningen at det skal se ut som om det er preget av slumpen: ”Vi ønsket et element av kaos, noe formmessig litt skittent, følelsen av å flyte nokså tilfeldig gjennom en by” (Vogt og Trier 2011). Kanskje ser det slik ut for noen, men

¹⁶ Trier trekker for øvrig fram at dokumentariske innslag har vært mer vanlig i svensk og dansk film enn det har vært i norsk film (Vogt og Trier 2011: 180).

for de med kjennskap til Oslo og spesielt Frogner, samt Danielsen Lie og Trier, fremstår de fleste stedene som nøkkelsteder. Det er ikke bare en hvilken som helst park, en hvilken som helst kafé, bar eller bokhandel. I *Oslo, 31. august* er det meste innspilt på vestkanten av sentrum, det vil si på Sankthanshaugen, Frogner, Majorstua og Fagerborg. Trier er selv inne på dette når han påpeker at hans kjennskap til byen har preget filmen og bidratt til at byen fikk en så viktig rolle:

Nous avons compris que si nous déplaçons l'histoire à Oslo, que nous connaissons par cœur, nous pourrions instinctivement créer quelque chose à partir de l'environnement social de la ville. D'un côté nous nous sommes appuyés sur le livre et de l'autre, sur la ville. (...) À un premier niveau, l'expérience de la ville sert à restituer ce qu'inspire telle ou telle rue, d'un point émotionnelle. Mais sociologiquement parlant, j'essaie de décrire, du point de vue culturel, la classe moyenne-supérieure de ces gens de gauche qui ont grandi avec un certain intérêt pour l'art et qui sont devenus des "nouveaux riches" conservateurs (Trier i Méranger 2012).

Kanskje har han undervurdert i hvor stor grad hans egen stedsbevissthet har fulgt med filmen. Når man kjenner til byen og miljøet som portretteres, er det ikke vanskelig å følge logikken i Anders' rute; den virker ikke tilfeldig.

I tilfellet *Oslo, 31. august* mener jeg likevel at man kan snakke om en bevisst dobbeltkommunikasjon: at Trier vil vise Oslo slik den ser ut for Anders, samtidig som han vil vise Oslo slik den ser ut for han selv, og slik han vil at utenforstående skal se byen. Flere av stedene som er valgt som locations i filmen, er populære turistattraksjoner, som for eksempel Slottsparken og Frognerparken. Skogen med tjernet er et utypisk storbysted, men derimot et typisk Oslo-sted, et sted som gjør Oslo spesiell i sammenligning med andre storbyer. Arkivklippene i filmens introduksjon viser på den ene siden typiske oslosteder og turistattraksjoner: Holmenkollen, en vakker, bunadkledd kvinne, bygdøystrand, snødekte gater, Frognerbadet. Samtidig blandes disse typiske oslostedene med noen mer anonyme sort-hvitt bilder, noe som tilfører byen historisitet. Sammen med tittelen og arkivbildene i begynnelsen av filmen kan man si at filmen tar form av en slags reiseguide til Oslo, som en måte å innvie utlendinger på; Oslo presenteres som en eksotisk metropol. Anmelderen i det britiske magasinet *Screendaily* skriver nettopp at Oslo blir presentert som "a place that viewers might want to visit" (Hunter 2011). Trier har dessuten selv uttalt at han: "representerer Oslo med denne filmen" (Trier i Bjørnersen 2011). Nasjonalromantiske innslag er for øvrig ikke nytt innen norsk film, noe filmviter Gunnar Iversen påpeker:

Norwegian cinema has always been tempted to use the generic modes established by the classical Hollywood cinema, but at the same time always tried to adapt these modes to the demand for something genuinely "Norwegian" (Iversen 1998: 102).

At stedsidyllen blir så bevisst presentert er derimot nytt. Det er en scene i filmen som jeg tolker som en nøkkelreplikk i forhold til steds- og identitetsproblematikken. Det er når Anders og hans naschspielvenner står ved siden av Monolitten i Frognerparken, og Anders sier: ”Ekkopunktet, dette her er en klassisk oslospot da. Vi må jo dele med innflytterne.” For det første kan ekkoet sees som et symbol på manglende kommunikasjon. Det er en enveiskommunikasjon; du roper, men alt du hører er din egen stemme. I tillegg reflekterer replikken den selvrefleksjonen jeg mener preger filmen; på samme måte som mennesket ser seg selv utenfra og er seg bevisst sin egen historie, slik blir også stedet definert utenfra, som noe som skal vises fram. Kanskje gir det mening å si at utlandets kronotop sammen med idyllens kronotop legger rammen for denne selvrefleksive måten stedet representeres på.

7.6 Stedet og anmelderne

Den dobbelte representasjonen fører oss tilbake til kritikken som rammet nybølgeregissørene, samt den delte kritikken rundt *Oslo, 31. august* som jeg var inne på innledningsvis. Den negative kritikken trekker fram at de vakre bildene ikke tilfører filmen noe essensielt utover å romantisere den velstående, unge mannens misantropi (Thue 2011), mens de positive kritikkene mener at de vakre bildene fremhever individets ensomhet. Jeg har selv argumentert for sistnevnte, og at filmens form, de poetiske og selvreferensielle bildene, kan tolkes som en kritikk mot, eller iallfall en kommentar til, velstandssamfunnet og dens dyrking av det perfekte og idylliske livet. Jeg tror likevel noe av grunnen til den delte kritikken er at filmen virker ambivalent i forhold til sitt eget innhold. Spørsmålet som reiser seg, er hvorvidt det finnes en kritikk mot postkortsamfunnet i filmen, eller om man kan kritisere Trier for ukritisk å bidra til forskjønningen. Hvordan kan filmen være en ”kjærlighetserklæring” til Oslo, samtidig som den kritiserer Oslos eller et spesifikt oslomiljøs overfladiskhet? Kanskje er det misvisende å kalle det en kjærlighetserklæring eller en hyllest til Oslo, eller i det minste feilslått å blande sammen hyllesten til byen med en hyllest til den generasjonen den portretterer. Ambivalensen, som jeg flere ganger har vært inne på, blant annet i scenen der Anders forteller om sin perfekte oppdragelse, reflekterer denne problematiske siden ved *Oslo, 31. august*. På spørsmålet om det er en romantisering, kan man innvende at Anders

flere ganger fremstilles som ganske patetisk.¹⁷ Trier har ved flere anledninger uttalt at det finnes et nivå av sosial kritikk i filmen, blant i samtale med psykiater Finn

Skårderud i Aftenposten:

Her ser jeg meg selv som en filmskaper i en kritisk tradisjon, kall det gjerne satire, hvor jeg forsøker å skyte innover, å se utforskende på ting som er nært meg, og å forstå mer av egne miljøer (Trier i Skårderud 2011).

I den franske avisen *Libération* uttaler han:

On doit aujourd'hui se poser la question de ce que l'enrichissement de notre pays par le pétrole nous a véritablement offert comme choix de vie. Il est inquiétant de voir comment cette société trop homogène délimite les voies de l'accomplissement personnel à un parcours très standard, marginalisant beaucoup de gens (Trier i Gester 2012).

Samtidig har han kommet med uttalelser der han understreker at det ikke først og fremst er en kritikk av samfunnet, men en studie av et menneske som ikke får det til i dette samfunnet: ”Det er viktig her at Anders i bunn og grunn ikke stiller spørsmål ved selve samfunnet” (Trier i Bjørnersen 2011). Tross den kritiske ambivalensen i filmen, mener jeg at sluttresultatet først og fremst blir en film som observerer uten å dømme. Slik man kritiserte nybølgereregissørene for å være overfladiske og selvmotsigende, kan man også kritisere Trier for ikke å ta tydeligere stilling. Det er iallfall vanskelig å konkludere rundt hvorvidt filmen først og fremst reiser eksistensielle spørsmål, eller om de heller er sosiale.

For å belyse dobbeltrepresentasjonen Oslo for innfødte og Oslo for uinnvidde, samt vakre Oslo versus overfladiske Oslo, kan det være relevant å se om det finnes forskjeller i måten de norske og de utenlandske anmelderne omtaler filmen. Blant de åtte norske anmeldelsene jeg har sett på, er det fire som konkret uttaler at filmen er en hyllest eller kjærlighetserklæring til Oslo (Lismoen 2011, Eriksen 2011, Thue 2011, Steinkjer 2011). I Filmkritikerprisens jurybegrunnelse¹⁸ heter det også at det er ”en kjærlighetserklæring til en by slik vi kjenner den, men ikke ofte presenterer den” (Henriksen 2012). Av de åtte utenlandske anmeldelsene er det kun én som mener det er en kjærlighetserklæring: ”an insider’s love letter” (Jagernauth 2011). Filmene blir av noen omtalt som vakker eller poetisk, men uten at dette knyttes direkte til bybildene. Anmelder Païni sier for eksempel at filmen kombinerer beskrivelsen av livets smerte

¹⁷ Et eksempel er det mislykkede selvmordsforsøket, et annet er når han ”tilgir” mannen som var sammen eksen hans. Da blir han grundig satt på plass med en skyllebøtte om hvordan han selv sviktet kjæresten, beskyldninger han ikke klarer å forsvare seg mot. Han blir også tatt i å stjele fra vennenes vesker. Når kjæresten til søsteren forteller hvor lei seg søsteren var da han ikke dukket opp til avtalen deres, lyver han og sier at han ikke hadde fått utetid fra avrusningshjemmet likevel, mens sannheten er at han tilbrakte natten med en ekskjæreste.

¹⁸ Norsk Filmkritikerlags Filmkritikerpris 2012 ble tildelt *Oslo*, 31. august den 19. april.

med ”un paradoxal bonheur de filmer” (Païni 2012). Han tolker med andre ord de vakre bildene som en hyllest til filmkunsten, heller enn en hyllest til Oslo.

Man kan spørre seg hvorvidt massakren i Oslo og på Utøya 22. juli kan ha hatt en virkning på det norske publikummet. Høsten 2011 var preget av et sterkt ønske om å vise kjærlighet til hverandre og ikke minst til byen Oslo. En spesiell logo med ”I, hjerte, Oslo” på, var å se overalt, på bymurer, folks t-skjorter, og ikke minst på facebook og twitter. Men nyheten om terrorangrepet gikk verden rundt, og kan selvsagt ha påvirket de utenlandske anmelderne også.¹⁹ Hvorvidt de norske anmelderne er påvirket av Trier selv, er heller ikke godt å si, da han i forkant av filmens premiere uttalte at ”det er en melankolsk film som også er en kjærlighetserklæring til Oslo” (Trier i Bjørnersen 2011).

Selv om *Oslo, 31. august* på mange måter beskriver et veldig stedsspesifikt miljø, Oslo vests akademiske kulturelite, kan det utifra de gode utenlandske anmeldelsene se ut som om filmen står støtt selv uten kjennskap til denne mikrostedsspesifikke referansen, hvorav dette er talende sitater: ”a beautifully crafted second film from Norwegian helmer Joachim Trier” (van Hoeij 2011), ”a deeply touching film” (Aldrich 2011), ”a very rewarding and worthwhile film” (Bradshaw 2011). Og ser vi bortifra selve ordet hyllest eller kjærlighetserklæring, blir det tydelig at de utenlandske anmelderne i like stor grad som de norske, anerkjenner byen som en viktig dimensjon i filmen, samtidig som de hyller filmens formvalg. Talende eksempler er: “the film opens with a georgeous, elegiac montage of scenes from Oslo” (Jagernauth 2011)²⁰, byen er ”a character within the story” (van Hoeij 2011 og Hunter 2011), ”La singularité et la puissance du style de Joachim Trier découlent également des portraits réalisés à l’occasion des rencontres d’Anders, et qui impriment d’élégantes variations de vitesse au film” (Païni 2012). Et slående aspekt er likevel at det spesifikke Oslo vest-miljøet kommenteres i seks av de åtte norske anmeldelsene, mens dette er et aspekt som ikke nevnes i noen av de åtte utenlandske anmeldelsene jeg har undersøkt. Anmelderen i *Cahiers du Cinéma* kaller det derimot et portrett av et land (Païni 2012), mens den andre franske anmelderen forsøker å se filmen i lys av et spesifikt ungt og moderne hipstermiljø (Gester 2012). Det kan virke

¹⁹ Det er for øvrig ingen av de norske anmelderne som nevner 22. juli, mens tre av de utenlandske gjør det (Martin 2011, Gester 2012, Païni 2012).

²⁰ Jagernauth er den eneste av de utenlandske anmeldelsene jeg har tatt for meg, som ikke er udeelt positiv til filmen: ”(...) *Oslo, 31. august* still succumbs to a romantically tragic conclusion that can’t help but feel a little cliché” (Jagernauth 2011).

som det i større grad er “urfortellingen”²¹ og den eksistensialistiske dimensjonen som kommer fram for de utenlandske seerne, for eksempel: ”a beautifully melancholic exploration of what it takes to be a living person” (Aldrich 2012), ”a more serious-minded quest to understand whether life is worth living” (van Hoeij), ”But this, I think, is one of relatively few films that is actually about life” (Martin 2011). Selv om også flere av de norske anmelderne trekker fram filmens eksistensialistiske dimensjon, kan det likevel se ut som om de som gjenkjenner det dokumentariske stedet og det spesifikke miljøet, ser filmen mer i lys av den sosiale dimensjonen. Karen Thues negative anmeldelse er et treffende eksempel på dette: ”Dette er filmen som ifølge anmelderne sier noe sant om min generasjon, men jeg føler meg langt fra truffet” og ”det er vestkantjunkien Anders jeg har problemer med” (2011). At filmen har trukket mange flere oslofolk, enn den har trukket publikum i andre norske byer (Rolness 2012), støtter hypotesen om at kjennskapen til det spesifikke stedet Oslo/Oslo vest gjør at en del nordmenn anser filmen for å være en smal oslofilm. Sosiolog og forfatter Kjetil Rolness påpeker dessuten i sin artikkel, ”Kulturkapitalens ubehag”, hvordan filmens oppslutning – lave seertall, spesielt utenfor Oslo, men filmpriser i både inn- og utland – reflekterer Bourdieus velkjente distinksjon mellom kultureliten og folket, høykulturen og lavkulturen (Rolness 2012). Både gjennom miljøet som portretteres samt gjennom sin form – lite handling, vakre bilder, intellektuelt framfor følelsesladet – skriver filmen seg inn i en klassisk høykulturell tradisjon.²² Hva man gjenkjenner av miljø, form og referanser, og hvilken betydning dette får for ens syn på filmen, avhenger altså av hvor man befinner seg på både det kulturelle og det geografiske kartet.

²¹ Trier kaller grunnfortellingen fra *Le feu follet* – mannen som i løpet av et døgn avgjør om han vil leve eller dø – for en urfortelling som kan fortelles om og om igjen (Vogt og Trier 2011: 162).

²² Rolness ser ut til å stille seg på lag med folket i det han, blant annet på grunnlag av manglende empati med hovedpersonen, setter spørsmålsteget ved filmens kvalitet. Hans kritiske innlegg plukkes opp av Ingunn Økland i *Aftenposten* (Økland 2012) etter at filmen ble tildelt Filmkritikerprisen. Med andre ord, debatten fortsetter.

8. Oppsummerende refleksjoner

Jeg har vist at *Le feu follet* og *Oslo, 31. august* er bygget opp rundt en rekke terskelkronotoper. Hovedpersonene står på terskelen mellom døden og livet, mellom en idyll som er over, og en alternativ voksenidyll (etablertheten). Det har likevel skjedd en forskyvning fra bok til film i byrommets og idyllens betydning. I *Le feu follet* er byen et trist og grått og noe skremmende sted, og hovedpersonen Alain oppholder seg mest innendørs. I *Oslo, 31. august* er byen et vakkert sted forbundet med gode minner, og mye av handlingen utspiller seg i byrommet. Idyllen er altså mye sterkere til stede i den norske adaptasjonen. Filmens presentasjon av det idylliske er imidlertid ambivalent. På den ene siden er idyllen et tapt sted. Den vakre byen er et sted i forandring, og man kan spore en nostalgi over den tapte idyllen. På den andre siden finner man en kritikk av det idylliske samfunnet.

En viktig innfallsvinkel for å undersøke dette ambivalente forholdet har vært betydningen av de vakre og poetiske bybildene. I første omgang har jeg vist hvordan det er det selvrefleksive og billedestetiske som utgjør det poetiske. Jeg har deretter belyst hvordan billedestetikken reflekterer det jeg har valgt å kalle postkortsamfunnet. I utgangspunktet er det et samfunn bestående av privilegerte, velutdannede mennesker som har alle muligheter, og der idyllen fremstår innen rekkevidde. På grunn av forventningen om idyll fortrenses det vanskelige og dyrkes det billedskjønne og overfladiske. Jeg mener at idyllens kronotop sammen med utlandets kronotop tilfører dette samfunnet en særskilt selvrefleksivitet. Selvrefleksiviteten inkluderer en bevissthet rundt ens stedlige tilknytning. Vi kan her se et skifte i verkenes dominerende kronotopiske identitet: fra et modernistisk til et postmodernistisk verdenssyn der stedet blir viet større plass i menneskets identitet. Dette kan på sin side ses i sammenheng med globalisering, utvidete reisemuligheter og en økende bevissthet rundt hvor man velger å befinne seg i verden.

Videre har jeg vist hvordan selvrefleksiviteten, da spesielt bevisstheten rundt stedlig og kulturell tilhørighet og identitet, tar form av en dobbeltrepresentasjon i *Oslo, 31. august* – den ene i retning fiksjonens kronotoper og den andre i retning virkelighetens. Selvrefleksiviteten karakteriserer det spesifikke oslomiljøet som portretteres, samtidig som den viser til selve adaptasjonssituasjonen og motivene for å adaptere. Jeg har argumentert for at filmen adapterer modernistiske retninger innen europeisk filmkunst, like mye som den adapterer romanen. Ved å adaptere en fransk

bok- og filmtradisjon fremstår historien som formidles viktigere og mer universell. I kombinasjon med stedsfokuset har dette som resultat at *Oslo, 31. august* mer enn å formidle litteratur, formidler Oslo samt filmens regissør. Trier posisjonerer seg i en europeisk filmtradisjon, samtidig som han promoterer Oslo. Stedets selvrefleksivitet forsterkes gjennom denne dobbeltrepresentasjonen, der regissørens presentasjon av seg og sitt sted og miljø, samtidig fremhever det selvrefleksive miljøet i fiksjonen.

Et poeng jeg har villet demonstrere, er at ulike referanserammer som biografisk og intertekstuell kunnskap påvirker tolkningen av verkene. Spesielt vil den dobbelte stedsrepresentasjonen kunne oppfattes ulikt avhengig av hvor en befinner seg geografisk som publikum. Min undersøkelse av ulike anmeldelser indikerer at de utenlandske i større grad ser filmen i lys av en europeisk kontekst og tradisjon, samtidig som de tolker filmen mer eksistensialistisk. De norske som kjenner til de steds- og miljøspesifikke faktorene, tenderer mot å se filmen mer i lys av en samfunnskritikk eller kommentar.

Et viktig spørsmål har deretter vært hvorvidt dobbeltrepresentasjonen kan anses som problematisk. På den ene siden kan man si at skjønnheten representerer en kritikk mot et overfladisk samfunn: Byen er en vakker form, men tømt for innhold. På den andre siden blir filmen hyllet nettopp fordi den er estetisk vakker. Heri ligger det et paradoksalt forhold som kan settes i forbindelse med både surrealisme, fransk nybølge og postmodernisme; alle retningene kjennetegnes av å finne sitt uttrykk innen det samme systemet de forsøker å kritisere (jf. s. 37). Spørsmålet som gir gjenklang både i surrealismens kontekst, nybølgens kontekst og med *Oslo, 31. august* er: Hva blir igjen, når alt er form?

Om de vakre bildene bør anses som en hyllest til Oslo, slik en del norske anmeldere mener, kan derimot diskuteres. Filmens anmeldelser kom like i kjølvannet av terrorangrepet i Oslo og på Utøya, noe som kan ha påvirket anmelderne da det hersket en generell stemning av kjærlighetserklæringer til Oslo på den tiden. Samtidig har regissør Joachim Trier bygget opp under hyllesten gjennom egne uttalelser.

Hyllesten av de vakre bildene fører oss videre inn på diskusjonen rundt hva som gjør en adaptasjon vellykket. Både Hutcheon og Stam skriver at trofasthet mot forelegget ikke lenger er et viktig kriterie i vurderingen av adaptasjoners kvalitet. I og med at det kan se ut som om de fleste norske anmelderne av *Oslo, 31. august* ikke har kjennskap til forelegget, faller uansett dette kriteriet ut. Enten man evner å gjenskape universet og tonen fra forelegget, eller man evner å overraske, så er derimot det å

omskape stilen på det nye mediets premisser blitt et viktig kriterie. Og det er nettopp mediespesifikke forhold som gode skuespillere og de visuelt vakre bildene som trekkes frem som suksesskriterier i anmeldelsene av *Oslo, 31. august*. Det paradoksale er at filmen, gjennom å utnytte de visuelle virkemidlene til det fulle, ender opp med litterære karakteristikk som poetisk og lyrisk. Men som Stam påpeker: "As theory discovers the 'literariness' of non-literary phenomena, qualities thought to be literary turn out to be crucial to non-literary discourses and practices" (2005b: 9). Dette illustrerer hvordan adaptasjonsanalyser kan belyse både intertekstuelle og metatekstuelle forhold mellom ulike kunstformer, og at adaptasjon kan være litteraturformidling selv uten åpenlyse koblinger til litteraturen.

Litteraturliste

- Allen, G. 2000. *Intertextuality*. Routledge, London.
- Aldrich, R. 2011. "Sundance 2012 Review: Oslo, August 31st is a Staggering Work of Genius", på nettstedet *Twitch Film*, 19.01.12. Tilgjengelig fra: <<http://twitchfilm.com/reviews/2011/09/tiff-2011-oslo-august-31st-is-a-staggering-work-of-genius.php>> [25.01.12.]
- Andersen, P.T. 2006. *Identitetens geografi*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Bachelard, G. 1969. *The Poetics of Space*. Overs. Maria Jolas., [1958.] Beacon Press, Boston.
- Bakhtin, M. 1991. *Det dialogiska ordet*. Overs. Johan Öberg., [1981.] Bokförlaget Anthropos, Uddevalla.
- Balász, B. 1945. "From Theory of the Film – The Close-up", i Braudy, L. og M. Cohen (red.), 2004. *Film Theory and Criticism*. Oxford University Press, New York, Oxford. s. 314–321.
- Bemong, N., P. Borghart, M. Dobbeleer, K. Demoen, K. Temmerman og B. Keunen (red.) 2010. *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope. Reflections, Applications, Perspectives*. Akademia Press, Gent.
- Benayoun, R. 1965. "The Emperor Has No Clothes", i Graham P. og G. Vincendeau (red.), 2009. *The French New Wave: Critical Landmarks*. Palgrave Macmillan, London. s. 163–186.
- Birkvad, S. 2011. "Analysen: Oslo, 31. august", i *Montages*, 14.09.11. Tilgjengelig fra: <<http://montages.no/2011/09/analysen-oslo-31-august-2011/>> [30.11.11.]
- Bjørnersen, M. 2011. "I lys av august", i *Morgenbladet*, 26.08.11. Tilgjengelig fra: <http://morgenbladet.no/kultur/2011/i_lys_av_august> [28.11.11.]
- Bradshaw, P. 2011. "Oslo August 31st – review", i *The Guardian*, 03.11.11. Tilgjengelig fra: <<http://www.guardian.co.uk/film/2011/nov/03/oslo-august-31st-film-review>> [25.01.12.]
- Cresswell, T. 2004. *Place – A Short Introduction*. Blackwell Publishing, Oxford.
- Dahl, I. Dybfest. 2011. "Et stumt skrik", i *VG*, 18.05.11. Tilgjengelig fra: <<http://www.vg.no/film/film.php?id=11900>> [28.11.11.]
- Desanti, D. 1978. *Drieu la Rochelle. Du dandy au nazi*. Flammarion, Paris.
- Doane, M. A. 1980. "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space", i Braudy, L. og M. Cohen (red.), 2004. *Film Theory and Criticism*. Oxford University Press, New York, Oxford. s. 373–385.
- Drieu la Rochelle, P. 1959. *Le feu follet*. [1931]. Éditions Gallimard, Paris.
- Engelstad, A. 2008. *Fra bok til film. Om adaptasjoner av litterære tekster*. 2. utg., Cappelen Akademiske forlag, Oslo.
- Eriksen, U. 2011. "En storbyssymfoni", i *Morgenbladet*, 26.08.11. Tilgjengelig fra: <http://morgenbladet.no/kultur/2011/en_storbysymfoni> [30.11.11.]
- Genette, G. 1982. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Overs. Newman C. og Doubinsky C. 1997. Editions du Seuil, Paris.
- Gester, J. 2012. "Oslo périlleux", i *Libération*, 29.02.12. Tilgjengelig fra: <<http://next.liberation.fr/cinema/01012392816-oslo-perilleux>> [20.03.12]
- Gustavson, E. 1990. *Herman*. (film)
- Henriksen, A. 2012. "Filmkritikerprisen til Oslo, 31. august", i *Aftenposten* 19.04.12. Tilgjengelig fra: <http://www.aftenposten.no/kultur/Filmkritikerprisen-til-Oslo_-31-august-6809567.html>
- Hobbelstad, I. M. 2011. "Bevegende bysommer", i *Dagbladet*, 18.05.11. Tilgjengelig: <<http://www.dagbladet.no/2011/05/18/kultur/film/filmanmeldelser/anmeldels>

- r/16577897/> [28.11.11.]
- Hoeij, B. van. 2011. "Oslo, August 31st", i *Variety*, 18.05.11. Tilgjengelig fra: <<http://www.variety.com/review/VE1117945254/>> [25.01.12.]
- Hunter, A. 2011. "Oslo, August 31st", på nettstedet *Screendaily*, 18.05.11. Tilgjengelig fra: <<http://www.screendaily.com/reviews/latest-reviews/oslo-august-31st/5027806.article>> [25.01.12.]
- Hutcheon, L. 2006. *A Theory of Adaptation*. Routledge, New York.
- Jagernauth, K. 2011. "Cannes Review: Oslo, August 31st - A Tender, Black Search for Hope", på nettstedet *www.indieWire.com*, 18.05.11. [25.01.12.]
- Iversen, G. 1998. "Norway", i Soila T., A.S. Widding og G. Iversen (red.), *Nordic National Cinemas*. Routledge, London og New York. s. 102–141.
- Johannisson, K. 2010. *Melankolske rom – Om angst, lede og sårbarhet gjennom tidene*. Overs. Aasprong, M. Cappelen Damm, Oslo.
- Levieux, M. 2012. "Oslo, 31 août : un été tout aussi norvégien que fatal", i *L'Humanité*, 29.02.12. Tilgjengelig fra: <<http://www.humanite.fr/culture/oslo-31-aout-un-ete-tout-aussi-norvegien-que-fatal-491132>> [20.03.12]
- Lismoen, K. 2011. "Et svært sterkt skuespillerløft", i *Aftenposten*, 18.05.11. Tilgjengelig fra: <<http://oslopuls.aftenposten.no/film/article545839.ece>> [28.11.11.]
- Livak, L. 2000. "The Place of Suicide in the French Avant-Garde of the Inter-war Period", i *The Romantic Review*, nr. 91 (3), s. 245–262.
- Lothe, J. 2003. *Fiksjon og film – Narrativ teori og analyse*. 2. utg., Universitetsforlaget, Oslo.
- Lothe, J., C. Refsum og U. Solberg. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 2. utg., Kunnskapsforlaget, Oslo.
- Malle, L. 1963. *Le feu follet*. (film)
- Mai, A-M. og D. Ringgaard. (red.) 2010, *Sted*. Aarhus universitetsforlag, Aarhus.
- Martin, J. 2011. "Review: Oslo, August 31st", på nettstedet *www.cornerhouse.org*, 9.11.11. [25.01.12.]
- Méranger, T. 2012. "L'instant norvégien", i *Cahiers du Cinéma*, nr. 676, s. 54–55.
- Païni, D. 2012. "La forme d'une ville", i *Cahiers du Cinéma*, nr. 676, s. 52–53.
- Ringgaard, D. 2010. *Stedssans*. Aarhus universitetsforlag, Aarhus.
- Rolness, K. 2012. "Kulturkapitalens ubehag", i *Dagbladet*, 26.03.12. Tilgjengelig fra: <<http://www.dagbladet.no/2012/03/26/kultur/film/rolness/kommentar/debatt/0849303/>>
- Skårderud, F. 2011. "Jeg har forsøkt å lage en studie av outsideren på innsiden", i *Aftenposten*, 31.08.11, del 2, s. 6.
- Smethurst, P. 2000. *The Postmodern Chronotope – Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Editions Rodopi B. V., Amsterdam.
- Stam, R. 2005a. *Literature Through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*. Blackwell Publishing, Malden, Massachusetts.
- Stam, R. 2005b. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation", i Stam, R. og Raengo, A. (red.) *Literature and Film – A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Blackwell Publishing: Malden, Massachusetts.
- Steinkjer, M. 2011. "Triers lavmælte triumf", i *Dagsavisen*, 31.08.11, del 1, s. 28–29.
- Sødtholt, D. 2011. "Alt skal glemmes, men ikke Oslo, 31. august", i *Montages*, 21.09.11. Tilgjengelig på: <<http://montages.no/2011/09/alt-skal-glemmes-men-ikke-oslo-31-august/>>
- Thue, K. 2011. "Vakker, skjønn, fin og fullstendig uinteressant", i *Minerva*, 29.09.11. Tilgjengelig på: <<http://www.minervanett.no/vakker-skjonn-fin-og-fullstendig>>

- uinteressant-2/> [28.11.11.]
- Trier, J. 2006. *Reprise*. (film)
- Trier, J. 2011. *Oslo, 31. august*. (film)
- Vincendeau, G. 2009. "Introduction: Fifty Years of the French New Wave: From Hysteria to Nostalgia." I Graham P. og G. Vincendeau. (red.) *The French New Wave: Critical Landmarks*. Palgrave Macmillan: London, s. 1 – 25.
- Vogt, E. og J. Trier. 2011. *Oslo, 31. august*. Tiden Norsk Forlag, Oslo.
- Økland, I. 2012. "Uenighet er ikke et mål i seg selv", i *Aftenposten*, 20.04.12, del 2, s. 12.
- Aalen, K. 2011. "En sår og vakker film om depresjon", i *Stavanger Aftenblad*, 26.08.11. Tilgjengelig fra:
<<http://www.aftenbladet.no/kultur/anmeldelser/filmanmeldelser/En-sar-og-vakker-film-om-depresjon-2855315.html>> [28.11.11.]