

Masteroppgave

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige
universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap

Eino Aleksander Kerr

Minner og melankoli

En auteurstudie av den norske
filmskaperen Joachim Trier

Masteroppgave i filmvitenskap

Trondheim, våren 2013

Forord

Først og fremst en stor takk til min fantastiske veileder Gunnar Iversen. Uten hans konstante oppmuntring og gode innspill ville denne oppgaven aldri blitt ferdig.

Takk til Joachim Trier, som tok seg tid til en lang, lærerik og inspirerende samtale om hans filmer.

Takk til Toril Simonsen ved Norsk filminstitutt, som hjalp meg med å få tak i Triers kortfilmer på DVD.

Takk til min far, Morten Kerr, og min tante, Tuula Leino, for moralsk støtte gjennom hele skriveprosessen.

Sist, men ikke minst, takk til min mor, Terttu Kauramäki, som døde alt for tidlig, men har vært med meg i ånden hele veien. Denne oppgaven er tilegnet deg.

Eino Aleksander Kerr

Trondheim, mai 2013

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1: Innledning	5
Problemstilling.....	5
Tidligere forskning.....	7
Oppgavens metode og oppbygning.....	7
Kapittel 2: Bakgrunn	11
Hvem er Joachim Trier?.....	11
Auteurkritikken.....	14
Auteuren Joachim Trier	16
Kapittel 3: Reklamefilmene	19
<i>Reversed Life</i>	19
<i>Window</i>	20
<i>Life</i>	21
<i>Mannen som levde i en film</i>	23
<i>Stopp og sov</i>	25
En felles billedstrøm	26
Kapittel 4: Kortfilmene	29
<i>Pietà</i>	29
<i>Still</i>	32
<i>Procter</i>	35
Triers kortfilmtrilogi.....	40
Kapittel 5: <i>Reprise</i>	43
Filmens handling.....	43
Filmens mottakelse	44
<i>Reprise</i> i lys av nybølgen.....	46
<i>Reprise</i> som ungdomsfilm	52
En fortelling om galskap	59

Vennskap, galskap og guttedrømmer	62
Kapittel 6: Oslo 31. august.....	65
Filmens handling.....	65
Filmens mottakelse	67
Filmen som adaptasjon.....	68
En overpriviligert dust: Anders som rollefigur	71
Hjemløs i sin egen hjemby: Representasjonen av Oslo.....	77
En mann, en by, et døgn.....	81
Kapittel 7: Avslutning.....	83
Uklassisk fortellende film	86
Et subjektivt filmspråk	87
Fra spøk til alvor	89
Middelkulturelle referanser	90
Konklusjon	91
Kildeliste.....	93
Utrykte kilder.....	93
Bibliografi	93
Internettkilder	94
Filmografi.....	96

Kapittel 1: Innledning

Det er mange energier i verden som vi ikke har noen oversikt over, og ikke vet og ikke kan rasjonalisere. Så smarte er vi ikke som mennesker. Ved å tro og ønske og jobbe så skjer jo ting. Det er jo ingen som tror at det går an å lage en film, for eksempel, når du begynner å lage den. Det er jo helt idiotisk, det er alltid oppoverbakke og ingen vil støtte det og det er alltid vanskelig, men hvis du tror sterkt nok så skjer det. (Joachim Trier 2013)

Til tross for vanskene og oppoverbakkene har regissør Joachim Trier raskt etablert seg som et kjent navn i det norske filmmiljøet, og har i tillegg fått en god del oppmerksomhet også fra utlandet. Hans langfilmdebut *Reprise* (2006) ble hyllet som et originalt og nyskapende tilskudd til norsk samtidsfilm, og han fikk tilnærmet like stor suksess med oppfølgeren *Oslo 31. august* i 2011. Suksessen til disse to filmene åpnet muligheten for å lage film i USA, og Trier er nå i gang med *Louder than Bombs*, med kjente Hollywoodskuespillere Gabriel Byrne og Oscarnominerte Jesse Eisenberg i hovedrollene. I tillegg har han laget en rekke kortfilmer og reklamer.

Da jeg så Joachim Triers *Reprise* for første gang, slo det meg nesten umiddelbart at dette var en regissør som var i stand til å utnytte filmmediets potensiale til det fulle. Dette var ikke bare en interessant fortelling, men den ble også fortalt på en særegen og spennende måte. I 2011 kom *Oslo 31. august* på kino. Selv om denne filmen på mange måter er svært ulik *Reprise*, kunne jeg igjen finne mange av de virkemidlene og fortellemåtene som fascinerte meg med Triers forrige film. Etter bare å ha sett to filmer av ham, fikk jeg en sterk følelse av at begge disse var svært tydelige “Joachim Trier-filmer”, og at regissørens personlige og særegne uttrykksmåte var gjenkjennelig i begge filmene. For meg er Joachim Trier en av de mest spennende og unike filmskaperne som er aktive i Norge i dag, og da jeg oppdaget at det ikke fantes spesielt mye filmvitenskapelig forskning om hans filmer fra før av, ble det naturlig å velge Trier og hans filmer som tema for denne masteroppgaven.

Problemstilling

Denne oppgaven omhandler én enkelt regissør og hans filmografi, og vil derfor naturlig nok være en auteurstudie av Joachim Trier. Trier er ofte blitt klassifisert som en auteur av både

anmeldere og filmvitere, og jeg føler derfor at det vil være unødvendig å bruke store deler av oppgaven på å argumentere for at Joachim Trier kan ses på som en auteur. Istedenfor å legge fokus på *hvorfor* Joachim Trier er en auteur, har jeg heller valgt å se på *hva slags* auteur han er, og hva som er hans særpreg som filmregissør. Den overordnede problemstillingen for oppgaven er dermed følgende: *Hva kjennetegner filmskaperen Joachim Trier?*

For å få svar på dette spørsmålet kommer jeg i løpet av denne masteroppgaven å foreta næranalyser av samtlige av Triers filmer. Gjennom disse analysene ønsker jeg å belyse ulike særtrekk ved måten Joachim Trier lager film på, både når det gjelder tematikk, filmatiske virkemidler og narrativ oppbygning. Hovedfokuset vil ligge på de individuelle filmene, og jeg vil i hver av analysene se på filmene i sin egen separate kontekst. Selv om en viss grad av sammenligning er uunngåelig, spesielt i kapitlene som er viet kortfilmene og reklamefilmene som Trier har laget, vil mesteparten av sammenligningen av de ulike filmene først komme i avslutningskapittelet.

Det finnes uten tvil visse problematiske aspekter ved å fokusere utelukkende på én enkelt filmskaper. Ingen filmer oppstår fullt formet fra tankene til én enkelt person, men er avhengige av en rekke andre medarbeider og produksjonsomstendigheter for å bli til. Joachim Triers filmografi er også preget av nære samarbeid, spesielt med medmanusforfatter Eskil Vogt, som han har skrevet tre kortfilmer og to langfilmer med. I kapittel 2 vil jeg komme nærmere inn på auteurkritikken og Joachim Triers rolle som auteur. Samtidig ville det vært for omfattende innenfor rammene av denne masteroppgaven å gå inn i en lengre diskurs om denne problematikken, så jeg har for enkelhets skyld valgt å bruke betegnelsen “Joachim Trier” som et synonym for filmskaperen(e), også når jeg beskriver elementer som klipping, foto og manus.

En slik fremgangsmåte kan minne om den såkalte auteurstrukturalismen som oppsto på 1970-tallet, der auteurverk ble lest ikke med utgangspunkt i den virkelige regissørens intensjoner, men i fortolkerens konstruksjon av en mer eller mindre fiktiv auteur (Sellors 2010: 128-129). Målet var å unngå den ukritiske og romantiserte tanken om én enkelt auteur som filmen springer ut av hodet på, men auteur-strukturalismen viste seg å ikke være fullstendig vellykket: “What possible interest could there be in a ‘John Ford’, a textual construction, unless it could somehow become reconnected to John Ford?” (Sellors 2010: 129). Selv om min egen auteurstudie av Joachim Trier til dels følger en auteurstrukturalistisk fremgangsmåte, er ikke målet å ekskludere den virkelige personen og utelukkende fokusere på en kunstig “Joachim Trier”. Når jeg bruker betegnelsen “Joachim Trier” ovenfor, er det ikke for å skape en kunstig konstruksjon, slik som auteurstrukturalismene forsøkte å gjøre, men for

å ganske enkelt understreke at enkelte aspekter ved Triers filmer ikke nødvendigvis kan tilegnes ham alene.

Tidligere forskning

Selv om Joachim Trier er en regissør som har fått svært mye oppmerksomhet i det norske filmmiljøet, finnes det lite tidligere forskning om hans filmer. I 2003 viet filmmagasinet *Z* en artikkel til Triers kortfilmer, hvor Dag Sødtholdt analyserer og sammenligner *Pietà*, *Still* og *Procter* (Sødtholdt 2003). Sigrid Haugros har også skrevet en artikkel om Triers filmer for *Z* hvor hun ser på representasjonen av Oslo i *Reprise* og *Oslo 31. august* (Haugros 2012). I sin masteroppgave i filmvitenskap tok Haugros også for seg skildringen av Oslo i norsk samtidsfilm, med Triers *Reprise* som et av filmeksemplene (Haugros 2008). En mer omfattende analyse av *Reprise* finner man i Gunnar Iversen og Ove Solums *Den norske filmbølgen* (2010), hvor Iversen går grundig gjennom filmens temaer, virkemidler og kulturelle kontekst. Iversen skriver også kort om både *Reprise* og *Oslo 31. august* i boken *Norsk filmhistorie* (Iversen 2011).

I mine analyser av Triers filmer kommer jeg til å trekke inn dette tidligere forskningsmaterialet. Samtidig vil mesteparten bestå av mine egne observasjoner og tolkninger, som jeg også har vært heldig nok til å kunne diskutere med Trier selv. Trier ga naturlig nok ingen fasitsvar på mine tolkninger, men sitater fra dette intervjuet vil bli brukt til å underbygge noen av argumentene i mine analyser.

Oppgavens metode og oppbygning

Oppgavens empiriske grunnlag vil i hovedsak være Triers filmer. I tillegg til de to langfilmene, *Reprise* og *Oslo 31. august*, vil jeg også ta for meg de tre kortfilmene *Pietà*, *Still* og *Procter*, samt et utvalg av de mange reklamefilmene som Trier har regissert. Jeg kommer i løpet av oppgaven til å foreta nærlesninger av de enkelte filmene, før jeg i kapittel syv samler trådene og forsøker å besvare oppgavens problemstilling ved å belyse hva som kjennetegner Triers som filmskaper. Selv om det finnes en rekke likheter mellom alle Triers filmer, har jeg valgt å analysere de ulike filmene fra forskjellige perspektiver, og håper med dette å få dekket flest mulig av særegenhetene ved Triers filmer. Flere av filmene hans er for eksempel tydelig inspirert av modernistisk filmtradisjon, men for ikke å gjenta meg selv for mye er det kun i kapittelet om *Reprise* at jeg går ordentlig i dybden på Triers forhold til modernisme og fransk nybølge. Teorien som brukes i hvert enkelt kapittel vil derfor også være forskjellig. Jeg har

også forsøkt i størst mulig grad å ta utgangspunkt i mine egne observasjoner, heller enn i tidligere forskning, når jeg har skrevet analysene. Først etter å ha disponert teksten ut ifra mine egne tanker har jeg gått ordentlig inn i det som er blitt skrevet tidligere, og dermed forsøkt å unngå å bli farget av andres tolkninger av Triers filmer.

Før jeg kommer til nærlesningene av hans filmer, vil jeg først presentere bakgrunnsinformasjon om Joachim Trier i *Kapittel 2: Bakgrunn*. I tillegg til en kortfattet biografi av Trier, tar jeg også for meg auteurkritikken, og ser på Trier i kontekst av denne.

I *Kapittel 3: Reklamefilmene* har jeg plukket ut et utvalg av de reklamefilmene som Trier har regissert. Disse reklamene vil først bli analysert hver for seg, før jeg deretter sammenligner dem og plasserer dem i kontekst av norsk reklamefilmtradisjon. Den teoretiske bakgrunnen for dette kapittelet baserer seg i hovedsak på Kathrine Skrettings to bøker om norsk reklamefilm: *Reklamefilm: Norsk reklame i levende bilder 1920-1990* (Skretting 1995) og *Gode reklamefilmer? Ethiske og estetiske perspektiver på reklamefilmkvalitet* (Skretting 2004).

Kapittel 4: Kortfilmene er viet de tre kortfilmene som Joachim Trier regisserte i samarbeid med The National Film and Television School i London: *Pietà* (1999), *Still* (2001) og *Procter* (2002). Disse filmene er tidligere blitt analysert i Dag Sødtholdts artikkel i *Z* (Sødtholdt 2003), som jeg kommer til å referere en del til, samtidig som jeg kommer med mine egne lesninger av de tre kortfilmene.

I *Kapittel 5: Reprise* tar jeg for meg Triers langfilmdebut, som det av åpenbare grunner er mer å skrive om enn hans reklame- og kortfilmer. Da filmen kom ut var anmelderne kjappe til å se dens paralleller til den franske nybølgen, og det faller seg naturlig for min egen analyse å se på *Reprise* i lys av nybølgen. Jeg kommer til å sammenligne virkemidlene som benyttes i *Reprise* med ulike filmer fra nybølgen, og redegjøre både for fellestrekk og ulikheter. *Reprise* er også en film som omhandler ungdommer, og filmen har mye til felles med den amerikanske ungdomsfilm sjangeren, noe jeg også vil gå inn på i dette kapittelet. Med bakgrunn i Catherine Driscolls gjennomgang av sjangeren i *Teen Film: A Critical Introduction* (Driscoll 2011) vil jeg argumentere for at *Reprise* i stor grad kan ses på som en sjangerfilm, selv om det også er mye som skiller seg ut. *Reprise* er også en sykdomshistorie, og filmen skildrer hvordan vennskap og kjæresteforhold forandres når en person blir mentalt syk. Denne tematikken vil jeg også komme inn på i løpet av min analyse av filmen.

Triers nyeste film er *Oslo 31. august* fra 2011, og den siste nærlesningen er av denne filmen i *Kapittel 6: Oslo 31. august*. I dette kapittelet vil jeg først se på hvordan Trier har

valgt å adaptere den franske romanen *Le feu follet* (Drieu la Rochelle 1931), som filmen er løst basert på. Deretter vil jeg se på hovedpersonen Anders, og redegjøre for hvordan Trier klarer å skape sympati hos tilskueren for filmens nokså usympatiske hovedperson. Her tar jeg utgangspunkt i Murray Smiths *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema* (Smith 1995), som beskriver hvordan filmer skaper sympati for sine rollefigurer, og se på Anders i lys av Smiths modell for rollefigursympati. I tillegg vil jeg komme inn på filmens narrative oppbygning og hvordan denne er med på å skape en bestemt forventning hos tilskueren om hvordan fortellingen kommer til å utspille seg, en forventning som også er med på å skape sympati for filmens hovedperson. Til slutt vil jeg ta for meg representasjonen av Oslo i filmen, og hvordan skildringen av byen er med på å fortelle historien om Anders.

Etter å ha analysert Triers filmer hver for seg, vil jeg til slutt forsøke å samle trådene i *Kapittel 7: Avslutning*. Her vil jeg se på likhetstrekkene mellom Triers filmer, både når det gjelder tematikk og filmatiske virkemidler. Jeg vil også se på Joachim Trier i lys av norsk samtidsfilm, og trekke frem både det som hans filmer har til felles med de filmene som ellers produseres i Norge, og også hva som får ham til å skille seg ut fra mengden.

Kapittel 2: Bakgrunn

Før jeg begynner på næranalyser av de enkelte filmene, skal jeg i dette kapittelet presentere en kortfattet biografi av Joachim Trier. Siden denne oppgaven vil være en auteurstudie av Trier, kommer jeg også til å forklare bakgrunnen for den såkalte auteurkritikken, og gå gjennom hvordan den oppsto og har utviklet seg i løpet av filmvitenskapens historie. Til slutt vil jeg se på filmskaperen Joachim Trier i lys av auteurkritikken, og gå nærmere inn på noen av de problematiske aspektene ved å fokusere på én enkelt filmskaper som jeg nevnte innledningsvis.

Hvem er Joachim Trier?

Joachim Trier ble født i 1974 i København. Hvis man kaster et kort blikk på hans slektstre, vil det ikke komme som noen overraskelse at han endte opp med å lage film. Hans far, Jacob Trier, har vært lyddesigner på en rekke filmer, inkludert *Flåkløya Grand Prix* (Ivo Caprino 1975) og *Lasse og Geir* (Svend Wam 1976), og har også undervist i film ved Dramatiska Institutet i Stockholm. Moren, Hilde Løchen Trier, har regissert dokumentariske kortfilmer og jobbet i NRK. Joachims morfar er Erik Løchen, manusforfatter og regissør av de modernistiske filmene *Jakten* (1959) og *Motforestilling* (1972). Lenger ute i slektstreet finner man også den anerkjente dogmefilmregissøren Lars von Trier.

Joachim Trier vokste opp i Oslo omgitt av film, som raskt ble en stor interesse for ham. Det var imidlertid ikke filminteressen som først brakte ham inn i mediens søkelys. På slutten av 1980-tallet var Trier en del av skateboardmiljøet i Oslo, i en periode da skateboard fremdeles var forbudt i Norge. “Det at det var forbudt passet godt inn i en slags motkulturpakke,” sa Trier i et intervju med D2 (Kemp 2008). “Vi var opptatt av undergrunnskultur. Vi hadde ikke internett. For oss var det en livsstilspakke. Vi hørte på Dead Kennedys, gikk litt på Blitz og kjøpte skateboardblader” (ibid.). I en periode var Trier også med i “Straight edge”-bevegelsen, en underkategori av punk der man tok avstand fra narkotika og andre rusmidler. Joachims bror, Emil Trier, laget også i 2006 en dokumentarfilm, *Brettkontroll* (Emil Trier 2006), om tiden da skateboard var forbudt i Norge, hvor Joachim Trier også var blant de som ble intervjuet.

I 1989 ble brettforbudet opphevet, og Trier var blant vinnerne i både de første Oslo-og Norgesmesterskapene. Trier sto i tillegg både foran og bak kamera i to av de første norske skateboardfilmene, *Movie This* (Joachim Trier 1991) og *Gærralong Gæng* (Joachim Trier

1992). I skateboardmiljøet stiftet han flere nye bekjenskaper, blant annet Torgny Amdam, som senere stiftet punkbandet Amulet, og Øystein Greni, vokalist i rockebandet Bigbang. Begge to har bidratt med musikk til Triers filmer, og Bigbang-låten “One of a Kind” er dedikert til og handler om Joachim Trier.

Etter hvert tok riktignok filminteressen over for skateboarding, og på midten av 1990-tallet la han brettet på hyllen for godt. “Jeg følte jeg kunne si noe ved å lage film, som jeg ikke kunne uttrykke gjennom skating” (Kemp 2008). Mens Trier fant en erstatning for skateboardingens adrenalinerush i film, på samme måte som Amdam og Greni gjorde det gjennom musikk, opplevde han at andre venner fra miljøet vendte seg til narkotika etter at de sluttet med skateboard. Vennenes rusmisbruk ble senere en inspirasjonskilde da han lagde filmen *Oslo 31. august* i 2011. For Trier selv var narkotika imidlertid aldri en fristelse: “Filmarbeid er min narkomani” (Trier 2013).

I 1995 begynte Trier på European Film College i Ebeltoft i Danmark. Etter å ha fullført den ettårige utdannelsen ved EFC ble han akseptert til The National Film and Television School i London, hvor han studerte fra 1997 til 2000. Selv om Trier allerede på dette tidspunktet hadde laget noen kortfilmer, blant annet *Fatal Strategies* (Joachim Trier 1995) med Mads Ousdal i hovedrollen, var det *Pietà* (Joachim Trier 1999) som ble hans første gjennombrudd. Han regisserte filmen ved NFTS, men beskriver den også som en form for punkopprør mot filmskolens ideologi, som var mer rettet mot naturalistiske dramaer. “Her er jeg, her er det jeg digger. Her er Hitchcock, her er Alain Resnais, her er *Don't Look Now*, her er en måte å klippe på, her er en måte å bruke montasje på, her er en måte å bruke lange takes på, her er det jeg elsker hos Fellini” (Trier 2013).

Pietà var også Triers første samarbeid med Eskil Vogt, som han skrev manuset sammen med, og som siden har vært fast medmanusforfatter for Triers filmer. Trier og Vogt møttes da begge jobbet som kabeltrekkere hos NRK, og oppdaget snart en felles interesse og smak når det gjaldt film. Trier oppdaget også at Vogt hadde et stort skrivetalent, mens Trier selv hevder å ikke være spesielt dyktig til å formulere seg skriftlig (Trier 2013). Vogt gikk med på å skrive manuset til *Pietà* sammen med Trier.

Pietà ble etterfulgt av den enda mer kunstnerisk ambisiøse *Still* i 2001, som også var Triers avgangsfilm. I tillegg til Eskil Vogt samarbeidet Trier igjen med filmfotograf David Luther og klipper Olivier Bugge Coutté, som begge også jobbet på *Pietà*. Året etter regisserte Trier enda en film i samarbeid med NFTS, med tittelen *Procter* (Joachim Trier 2002). Årskullet under ham hadde et tilgjengelig budsjett for en eksamensfilm, men manglet regissør, og Trier takket ja til muligheten for å lage en kortfilm, så lenge han fikk skrive nytt

manus med Vogt. *Procter* var Triers første samarbeid med filmfotograf Jakob Ihre, som i likhet med Vogt og Bugge Coutté har blitt en av hans faste samarbeidspartnere.

Selv om Trier gjorde en viss suksess med sine tre kortfilmer fra NFTS, var det med sin første langfilm, *Reprise* (Joachim Trier 2006), at han for alvor gjorde seg selv synlig for folk flest. Trier og Vogt begynte arbeidet på filmens manus allerede før produksjonen av *Procter*, men innspillingen begynte ikke før i 2005. *Reprise* var duoens første norskspråklige manus, og filmen ble også spilt inn på location i Oslo, med Anders Danielsen Lie og Espen Klouman Høiner i hovedrollene. Filmen ble produsert av produksjonsselskapet 4 ½, med et budsjett på 18,8 millioner kroner.

Reprise ble en stor suksess både nasjonalt og internasjonalt, og Trier brukte mesteparten av de påfølgende årene med å distribuere filmen i 35 land. Filmen førte også til at det ble stor interesse rundt hans regitalent i Hollywood, og han ble tilsendt en mengde manustilbud derfra. Selv om han ikke var uinteressert i å lage film i USA, takket han nei til samtlige tilbud, da han følte at ingen av dem inneholdt handling eller tematikk som han følte han kunne sette sitt personlige preg på: “Det er akkurat som om det var krydder jeg bare skal liksom drysse på en litt sånn seig biff, og så skulle den smake bedre” (Trier 2013).

Trier og Vogt begynte imidlertid arbeidet på et eget engelskspråklig filmmanus med tittelen *Louder than Bombs*. Produksjonen av denne filmen ble imidlertid utsatt, og Trier og Vogt så sitt snitt til å lage en norskspråklig film i mellomtiden. Resultatet ble *Oslo 31. august* (Joachim Trier 2011), et manus basert på den franske romanen *Le feu follet* av Pierre Drieu la Rochelle fra 1931. Som med *Procter* var filmen et resultat av en uventet mulighet, og produksjonen var nødt til å foregå fort. Det gikk under et år fra Trier så muligheten til å lage filmen til den ble ferdigstilt. Trier valgte igjen Anders Danielsen Lie til å spille hovedrollen, og manuset ble også skrevet med ham i tankene. Filmen ble produsert av Motlys A/S og Don't Look Now Productions A/S, et produksjonsselskap som Trier og Vogt var med på å stifte i 2010, og som er oppkalt etter Nicolas Roegs film av samme navn. Budsjettet var på 14,3 millioner kroner.

I tillegg til spillefilmer har Trier også regissert en rekke reklamefilmer, for blant annet SpareBank1, Norsk Lotto og Farris. I 2008 inngikk han også et samarbeid med RSA Films, et reklameproduksjonsselskap basert i England og USA.

Etter *Oslo 31. august* håper Trier å få påbegynt produksjonen av *Louder than Bombs*, og satser på at innspillingen kan begynne i løpet av høsten 2013. Filmen skal omhandle en familie som bor på østkysten av USA, og skildre hvordan hendelser oppleves ulikt av de fire familiemedlemmene. Manuset er igjen skrevet i samarbeid med Eskil Vogt, og Trier sier at

filmen vil videreføre mange av de temaene han har tatt opp i sine tidligere filmer. Mer enn dette ønsker han imidlertid ikke å røpe om filmen på nåværende tidspunkt: “Den skal få lov å forbli litt mystisk, for meg òg” (Trier 2013).

Auteurkritikken

Når det er mange som har store forventninger til *Louder than Bombs*, skyldes dette utelukkende at det er Joachim Trier som står bak den. Selv om det for øyeblikket finnes få detaljer om filmen, er det faktum at den er Joachim Triers neste film nok til å skape oppmerksomhet. Joachim Trier kan klassifiseres som en *auteur*, det vil si en filmskaper som setter sitt personlige preg på de filmene han regisserer. På samme måte som man kan snakke om “Hitchcock-filmer” eller “Tarantino-filmer”, er *Pietà*, *Still*, *Procter*, *Reprise*, *Oslo 31. august* og høyst sannsynlig den kommende *Louder than Bombs* gjenkjennelige som “Trier-filmer”. En filmregissørs status som *auteur* er imidlertid ikke noe som alltid har eksistert, og i filmens tidligste historie så man ikke på regissøren som “skaperen” av en film på samme måte som man gjør i dag. Dette synet oppsto først med den såkalte auteurkritikken.

Auteurkritikken fikk sin spede begynnelse med den franske filmkritikeren og regissøren Alexandre Astruc essay *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* i 1948. I sitt essay argumenterte han for at filmen kunne være en uttrykksform på lik linje med maleriet eller romanen. Astruc hevdet at filmregissøren med sin “kamera-penn” (“la caméra-stylo”) var i stand til å skape like personlige kunstverk som maleren eller forfatteren. Istedenfor å kun videreformidle budskapet til en allerede eksisterende tekst, altså filmens manus, mente Astruc at regissøren var i stand til å formidle ny mening og et nytt budskap gjennom å sette sitt personlige preg på filmen, og han trakk frem regissører som Orson Welles, Jean Renoir og Robert Bresson som eksempler på regissører som gjorde nettopp dette.

Selv om Astruc essay på mange måter la grunnlaget for tanken om filmregissøren som *auteur*, var det François Truffaut som i 1954 innførte selve *auteur*begrepet med sitt essay *Une certaine tendance du cinéma français* i filmmagasinet *Cahiers du cinéma*. Sammenligningen av filmskapere med forfattere, eller på fransk *auteurs*, hadde riktignok blitt gjort lenge før både Truffaut og Astruc, blant annet av Jean Epstein så tidlig som i 1921, men det var først etter utgivelsen av Truffauts essay at idéen fikk et ordentlig fotfeste i det franske filmmiljøet (Stam 2000: 85). I essayet kritiserer Truffaut den rådende “kvalitetstradisjonen” i fransk film, der litterære klassikere ble filmatisert av *metteurs-en-scène*, altså regissører som utelukkende iscenesetter det manuset de har fått tildelt, uten å sette sitt personlige preg på

filmen. For Truffaut var denne situasjonen utilfredsstillende, og han formulerte derfor *les politique des auteurs*, altså auteurpolitikken eller auteurkritikken, som et mer ønskelig ideal der regissøren i mye større grad benytter seg av mise-en-scène og skaper noe personlig og gjenkjennelig gjennom sitt filmarbeid. Truffauts auteurkritikk ble både en viktig del av og en forutsetning for *la nouvelle vague*, den franske nye bølgen, der en rekke unge, franske regissører, deriblant Truffaut selv, gjorde et opprør med klassisk filmproduksjon- og fortelling til fordel for mer personlige filmatiske uttrykk.

I 1962 ble auteurpolitikken introdusert i USA av Andrew Sarris, som i artikkelen *Notes on the Auteur Theory in 1962* (Sarris 1962) presenterte tre kriterier som kjennetegner en auteur: teknisk ferdighet, personlig stil og indre mening. Sarris' artikkel og auteurpolitikken generelt fikk imidlertid en god del kritikk i USA. Det ble påpekt av blant andre Pauline Kael at i motsetning til den litterære forfatteren som auteurkritikken ble navngitt etter, kan ikke en filmregissør jobbe i et vakuum, men er avhengig av en mengde medarbeidere for å få produsert en film. Mange mente derfor at det var feilaktig, eller i beste fall en forenkling, å peke ut én enkelt forfatter av en film, enten det er regissøren, manusforfatteren eller produsenten.

En videreutvikling av auteurkritikken løser dette problemet ved å betrakte film som produktet av flere ulike auteurer. Berys Gaut er en av teoretikerne som har argumentert for denne vinklingen: "Most films are highly collaborative, and collaborative in ways that affect their artistic properties: actors, screenwriters, producers, cinematographers, all leave their marks on the way a film looks and sounds" (Gaut 1997: 150). Paisley Livingston deler dette synet, og definerer en filmauteur som én som bidrar til filmens ytring, uavhengig av hvilken rolle denne personen har i produksjonen (Livingston 1997).

Berys Gaut argumenterer for at en film kan ha flere auteurer, men trekker også frem regissører som skriver manus til sine egne filmer som et spesielt tilfelle (Gaut 1997). Han trekker frem Ingmar Bergman, Quentin Tarantino og Woody Allen som eksempler på slike forfatter-regissører, og mener at deres særegne stil og visjon kommer tydeligere frem som følge av at de står for både manus og regi.

I tillegg til diskusjonen om hvorvidt en film har én eller flere auteurer, er det også blitt diskutert hvorvidt en film kan sies å ha en auteur i det hele tatt: "The question 'who is an author of a film?' became in the 1970s 'are films authored?'" (Sellors 2010: 128). Denne tankegangen henger sammen med Roland Barthes' påstand om at leserens fødsel må betales med forfatterens død (Barthes 1977 i Sellors 2010: 129), som innebærer at en tekst først blir meningsbærende når den blir fortolket av leseren, uavhengig av forfatterens intensjoner. Hvis

man tolker en film ut ifra et auteurperspektiv, kan man dermed hevde at auctoren bak filmen ikke er annet enn en konstruksjon skapt av tilskuerens fortolkning: “No longer was the auteur someone like John Ford, but ‘John Ford’, a critical construction emerging from the text” (Sellors 2010: 128-129).

Selv om man kan trekke frem flere ankepunkter ved auteurkritikken, har den uten tvil vært viktig for utviklingen av filmvitenskapen som et akademisk felt. Det hersker også liten tvil om at det finnes en rekke regissører som tilfører sin personlige stil til sine filmer, selv om det kan diskuteres hvorvidt disse regissørene bør betraktes som filmenes eneste auctorer. Når man analyserer en film ut ifra et auteurperspektiv, kan det imidlertid være vanskelig å bedømme hvor mye av filmens mening som er intendert fra auctorens side. En filmauteur vil derfor kanskje alltid være en kombinasjon av flere ulike synspunkter og tolkninger, hvor intensjonene til regissøren selv, hans samarbeidspartnere, og filmens tilskuer spilles opp mot hverandre.

Auctoren Joachim Trier

Joachim Trier kan utvilsomt ses på som en auteur. Hvis man følger Sarris’ kriterier for hva som skiller en auteur fra en *metteur-en-scène*, finner man alle de tre auteurkennetegnene – en tydelig teknisk ferdighet, en personlig stil og indre mening – i Triers filmografi.

Anmeldelsene av Triers filmer fokuserer også i stor grad på Triers særegne stil og filmspråk, og i en artikkel i det finske magasinet *Ny Tid* blir Trier til og med betegnet som “Norges første auteur” og en “nasjonal wunderkind i landets beskjedne filmhistorie” (Blomqvist 2011). Påstanden om at Trier er Norges første virkelige auteur viser en viss ignoranse om norsk filmhistorie, men den sier samtidig mye om Triers status innen moderne norsk film.

Selv om Trier kan klassifiseres som en auteur, og hovedfokuset i denne masteroppgaven vil være på filmskaperen Joachim Trier, som en enkeltperson, er det viktig å bemerke at hele hans filmografi i stor grad også er preget av nære samarbeid. Dette gjelder spesielt Eskil Vogt, som har skrevet *Pietà*, *Still*, *Procter*, *Reprise* og *Oslo 31. august*, samt den kommende *Louder than Bombs*, i samarbeid med Trier. Samarbeidet begynte fordi Trier ønsket hjelp av noen med mer skriveerfaring- og talent enn ham selv. Trier har selv sagt at “Eskil skrev mye, mye mer og mye fortere og mye bedre enn meg,” men understreker også at Vogt på ingen måte er en “skrivemaskin” som bare kommer inn for å overføre Triers idéer til papiret (Trier 2013). I skriveprosessen kommer både Trier og Vogt med nye innspill og idéer,

og begge to spiller mer eller mindre like viktige roller i utformingen av de ferdige manuskriptene (ibid.).

Trier samarbeider også nært med filmfotograf Jakob Ihre og klipper Olivier Bugge Coutté, som han har jobbet med på flesteparten av filmene, og også på mye av hans reklamefilmproduksjon. Både Ihre og Bugge Coutté tilfører i følge Trier selv mye til hans filmer (Trier 2013). Trier har ofte en grunnidé til de enkelte kamerainnstillingene eller klippene, som Ihre og Bugge Coutté deretter videreutvikler i samarbeid med Trier. Jamfør Gaut og Livingstons påstand om at en film kan ha flere autoreur, er det tydelig at Vogt, Ihre og Bugge Coutté spiller viktige roller i uttrykksformidlingen i Triers filmer. Samtidig er Trier selv svært aktiv i utarbeidelsen av filmenes manus, foto og klipp, slik at det vil være naturlig og riktig å se på ham som hovedauteuren bak filmene. Selv om en auteurstudie av Joachim Trier står i fare for å bli en studie av “Joachim Trier”, en kunstig konstruksjon, føler jeg at Triers sentrale rolle i alle deler av filmproduksjonen gjør at analyser av hans filmer kan kobles tilbake til den virkelige personen, selv om enkelte lesninger ikke nødvendigvis stemmer overens med auteurens intensjoner. Joachim Trier er en filmskaper som bevisst ønsker å formidle noe personlig gjennom sine filmer, og selv om hans samarbeidspartnere utvilsomt er med på å skape filmenes uttrykk, er det til syvende og sist Triers visjon som blir formidlet.

Kapittel 3: Reklamefilmene

“Hva skal vi med reklame i samfunnet vårt? Hva er reklame en del av rent politisk, egentlig? Hva slags samfunn er det med på å bygge?” Selv om Joachim Trier har regissert en lang rekke reklamefilmer for ulike selskaper, stiller han seg selv også spørsmål av denne typen, og er ganske ambivalent til reklamen som sjanger (Trier 2013). “Samtidig så kan du si at det bidrar også til en felles billedstrøm i samfunnet vårt, og hvis man gjør det mer eller mindre interessant, så kanskje det også gjør en forskjell på hvordan bilder oppfattes” (ibid.).

I likhet med mange andre norske filmregissører har Trier i tillegg til sin produksjon av fortellende film også et godt fotfeste innenfor reklamebransjen. For å dekke hele spekteret av Triers filmproduksjon har jeg derfor også valgt vie et eget kapittel til hans reklamefilmer, selv om jeg ikke kommer til å ta for meg alle reklamene han har laget. For å begrense omfanget av dette kapittelet har jeg valgt å fokusere på fem av Triers reklamefilmer: *Reversed Life* (Joachim Trier 2004), *Life* (Joachim Trier 2007), *Window* (Joachim Trier 2003), *Mannen som levde i en film* (Joachim Trier 2011) og *Stopp og sov* (Joachim Trier 2006). Disse fem er blitt valgt for å presentere et tverrsnitt av Triers reklamefilmproduksjon, og inneholder ganske forskjellige produkter, fortellinger, temaer og virkemidler. Samtidig er det også noen slående likheter mellom de fem filmene, som jeg vil komme nærmere inn på etter først å ha analysert dem hver for seg. I tillegg til å se på mer generelle aspekter ved reklamenes budskap og virkemidler, vil jeg også plassere dem innenfor konteksten av moderne norsk reklamefilm, med bakgrunn i to bøker av Kathrine Skretting: *Reklamefilm: Norsk reklame i levende bilder 1920-1990* (Skretting 1995) og *Gode reklamefilmer? Etske og estetiske perspektiver på reklamefilmkvalitet* (Skretting 2004).

Reversed Life

Reversed Life er en reklamefilm for SpareBank1. Den består av en montasje i sort-hvitt akkompagnert av en mannlig overstemme som forteller oss følgende: “Først er du ingenting. Så blir du født. Så tar du dine første skritt. Du får alt du peker på, og masse oppmerksomhet. Du får din første jobb, ditt første barn, og plutselig er du halvveis i livet. Etter hvert får du barnebarn, og så pensjonerer du deg. Så flytter du på gamle hjem. Du blir mer ensom, og unner deg bare det aller mest nødvendige. Du blir dårligere til beins, og til slutt forlater du denne verden.”

Fortellerstemmen tar oss altså med gjennom alle stadiene i et helt vanlig liv. Alle disse stadiene vises også visuelt, men med en interessant vri: Klippene som montasjen består av vises i omvendt kronologisk rekkefølge. Så når fortellerstemmen sier at “du [tar] dine første skritt”, er dette over et klipp av en gammel mann som beveger seg sakte nedover gangen i et gamlehjem ved hjelp av en rullator. Når fortellerstemmen kommer til punktet “du blir dårligere til beins”, ser vi en liten baby ta sine første, vakkende skritt... Og så videre. Som tittelen tilsier blir filmens visuelle fortelling fortalt i revers, og dette er også reklamens “punchline”. Når montasjen er over, blir vi vist teksten “Det er ikke mulig å snu livet”, etterfulgt av “Men du kan få gode år som pensjonist”. Til slutt ser vi logoen til SpareBank1 med undertittelen “Vit at vi er der”.

Produktet som *Reversed Life* omhandler er altså pensjonsfondet til SpareBank1. Hovedvirkemiddelet som benyttes for å selge dette produktet er at bildesekvensen er i omvendt kronologisk rekkefølge, et virkemiddel som har en rekke ulike virkninger. For det første gir det en lettere tone til en ellers ganske deprimerende fortelling. På lydsiden blir vi presentert for et ganske pessimistisk syn på det å bli gammel. Etter reklamens, og livets, midtpunkt går alt nedover. Man mister venner, barna flytter ut, og man begynner å slite med helsen, og til slutt dør man. Hvis vi hadde fulgt den samme fortellingen også på bildesiden ville tilskueren trolig sittet igjen med utelukkende pessimistiske tanker på slutten av filmen, og reklamen ville sannsynligvis vært svært lite effektiv. I stedet for skapes det en humoristisk tone ved å trekke paralleller mellom det å være gammel og det å være barn.

Selv om *Reversed life* har et tydelig budskap – “du kan få gode år som pensjonist” – har den også rom for fortolkning fra tilskuerens side. Dette budskapet dukker ikke opp før helt på slutten av filmen, og tilskueren blir frem til da “tvunget” til å trekke sine egne slutninger om betydningene av scenene som vises. Reklamen handler om store temaer som liv, død og alderdom, noe som trolig automatisk vil sette i gang tankeprosesser hos tilskueren, og det spesielle virkemiddelet med omvendt kronologi får oss også til å lure på hva det hele betyr.

Kombinasjonen av et tydelig budskap, relevans for produktet som reklameres, kreative virkemidler, humor og rom for fortolkning er ifølge Kathrine Skretting kjennetegn på god og effektiv reklame (Skretting 2004). Alle disse elementene benyttes i *Reversed Life*, og man finner dem også i de fire andre reklamefilmene jeg har valgt å fokusere på, og jeg vil derfor komme tilbake til disse både i de øvrige analysene, og spesielt i sammenligningsdelen av oppgaven.

Window

Window er en reklame for Hafslund Sikkerhet. Den åpner med en innbruddstyv som vandaliserer et hjem på jakt etter verdisaker, men sekvensen spilles av baklengs. Til å begynne med er rommet fullstendig ransaket, med glasskår og verdisaker strødd over hele gulvet, men siden vi blir vist scenen i revers blir rotet gradvis ryddet opp, og verdisakene blir tilsynelatende satt tilbake på plass etter hvert som tyven beveger seg baklengs gjennom huset. Til slutt går tyven baklengs ut av huset, låser etter seg, og mursteinen han brukte for å bryte seg inn flyr fra gulvet på innsiden av huset, gjennom det knuste glasset på døren, som blir helt igjen, og inn i hånden på tyven. Idet tyven hopper baklengs over gjerdet til eiendommen stanses filmen i et øyeblikk, før den så spilles riktig vei. Til å begynne med virker det som at vi kommer til å se de samme hendelsene om igjen. Tyven plukker opp mursteinen og går bestemt mot huset for å bryte seg inn. Først når tyven stopper opp rett før innbruddet skjønner vi at dette er en alternativ versjon av hendelsesforløpet. Tyven ser at huset har alarm tilknyttet Hafslunds sikkerhetssentral, og ombestemmer seg. Han slipper mursteinen og går sin vei med uforrettet sak.

Window er delt inn i to tydelige akter. Filmens første akt viser ett utfall av tyvens forsøk på å bryte seg inn i huset, og spilles i revers. Akt to begynner når filmen går over til å utspille seg kronologisk, og viser en alternativt, mer positiv versjon av situasjonen. Kontrasten mellom de to aktene fører til at produktet, altså Hafslunds sikkerhetstjeneste, blir reklamert på en veldig tydelig måte. Vi blir vist to mulige konsekvenser av en bestemt situasjon – først hva som ville ha skjedd uten produktet, og deretter hvordan ting ville ha utspilt seg annerledes med produktet. Budskapet er tydelig: Hvis man kjøper produktet, altså boligalarm fra Hafslund, unngår man innbrudd. Kathrine Skretting beskriver fire av de viktigste hovedtypene av reklamefilm som *demonstrasjon*, *vitnesbyrd*, *realistiske scener* og *animasjon* (Skretting 2004: 49). *Window* hører tydelig inn under kategorien “demonstrasjon”. Den viser nøyaktig hva produktet er godt for; i hovedsak å virke avskrekkende på innbruddstyver. Selv om demonstrasjonen blir regnet som en effektiv form for reklame, blir den også ofte kritisert for å virke tradisjonell og lite original (ibid.). I *Window* finner vi en interessant og original vri på demonstrasjonsreklamen i måten filmen leker seg med kronologi og alternative hendelsesforløp.

Life

Life er en opplysningsfilm laget for svenske IQ-initiativet AB, som har som mål er å redusere alkoholkonsumet i Sverige. I likhet med *Reversed life* består *Life* av en montasje medfulgt av en mannlig fortellerstemme, som sier følgende: “You inspire courage. You bring serenity. You free the prude and liberate the shy. You build life-long memories. You turn love into action. You lighten the heavy-hearted. You make others say ‘yes’ when they’d rather say ‘no’. People lose their judgment because of you. Colleagues get offended. Confidences are betrayed. You can cause drowning and violence. You split up families. You affect the unborn. You participate in rapes and accidents. Not many people stand up to you... Until now.” I montasjen vises det ulike situasjoner som illustrerer fortellerstemmens beskrivelser.

Gjennom hele reklamen henvender fortellerstemmen seg direkte til “deg”. I utgangspunktet kan man lett få det inntrykket at “du”-et i reklamen er oss selv, altså tilskueren. En slik direkte henvendelse til tilskueren er et gjennomgående virkemiddel i det Kathrine Skretting klassifiserer som den postmoderne reklamefilmen. “Hele budskapet konsentrerer seg om å la tilskueren møte seg selv, ved å beskrive en identitet som tilskueren både kan kjenne seg igjen i og ønske å gjøre til sin egen” (Skretting 1995: 178).

Life spiller på tilskuerens familiaritet med denne typen reklamefilmer. Filmen begynner med en positiv stemning, med rolig pianomusikk og en rolig, positiv fortellerstemme som tilsynelatende snakker direkte til tilskueren. Vi blir vist en rekke trivelige situasjoner – en ung mann synger karaoke, en annen mann sitter og sover på et tog, en gjeng med middelaldrende mennesker hopper nakne ut i en innsjø i solnedgang, og en mann på rockekonsert blir løftet opp av publikummet. Samtidig ramser fortelleren opp en rekke positive egenskaper som “du”-et innehar. “You inspire courage. You bring serenity. You free the prude and liberate the shy”. På både lyd- og bildesiden blir det beskrevet en rekke holdninger og situasjoner som tilskueren lett kan identifisere seg med – som Skretting beskriver fremstilles det en identitet som tilskueren kan kjenne seg igjen i og ønske å gjøre til sin egen.

Omtrent halvveis ut i filmen skifter brått stemningen. Selv om musikken og toneleiet til fortelleren forblir den samme, er det plutselig ikke lenger spesielt hyggelige situasjoner som vises og beskrives. Vi ser en ung mann på fest ta en jente med seg inn på et rom, og selv om jenten smiler og virker fornøyd, sier fortelleren at “you make others say ‘yes’ when they’d rather say ‘no’”. Stemningsskiftet blir enda mer tydelig i neste klipp, der vi ser en mann på et kontor, tydelig i bakrus, mens hans kolleger ser på ham dømmende. “People lose their

judgment because of you”, sier fortelleren, og det er først nå det blir åpenbart at “du”-et i filmen ikke er oss, altså tilskueren. Like åpenbart blir det at produktet som filmen omhandler, ikke fremstilles i et positivt lys, slik som filmens første halvdel vil tilsi. Situasjonene som vises og beskrives blir verre og verre: “Colleagues get offended. Confidences are betrayed. You can cause drowning and violence. You split up families. You affect the unborn. You participate in rapes and accidents. Not many people stand up to you... Until now.” Idet fortellerstemmen kommer med det siste utsagnet, avsløres også hva filmen reklamerer for når det klippes til IQs logo medfulgt av teksten “589 projects for smarter drinking”.

Formen og stilen i *Life* er sterkt knyttet opp til dens budskap, noe som gjør den spesielt virkningsfull. Hver scene som vises symboliserer ulike steg i en stadig økende grad av alkoholbruk, og etter hvert misbruk. Siden reklamen skaper en sterk innlevelse for tilskueren gjennom det som tilsynelatende er direkte henvendelse, blir det nesten *tilskuerens* alkoholbruk- og misbruk som vises. Til å begynne med har alkoholkonsumet utelukkende positive konsekvenser, og reklamens budskap er heller ikke å fullstendig avstå fra alkohol, men å vite hvor grensen går. Denne grensen kan imidlertid være vanskelig å finne, noe som også er tilfellet i *Life*. Både musikken og fortellerstemmen er rolig og behagelig gjennom hele filmen, noe som gjør at overgangen, fra å beskrive alkoholens positive sider til de negative konsekvensene den kan ha, mer gradvis enn det dialogen i seg selv vil tilsi. Når denne overgangen finner sted, altså når fortelleren sier at “you make others say ‘yes’ when they’d rather say ‘no’”, stemmer ikke filmens visuelle og auditive sider fullstendig overens. Det fortelleren her beskriver er åpenbart en negativ situasjon, men det er ingenting på bildesiden som vil tilsi dette. Begge de to ungdommene som vises virker glade og fornøyde, og siden musikken også er rolig og positiv, ville det uten fortellerens kommentarer vært umulig å si at jenten egentlig er uvillig.

Life spiller på tilskuerens kjennskap til reklamesjangeren for å levere sitt budskap om “smartere drikking”. Til dels passer den inn under én av de fire hovedtypene som Skretting beskriver, nemlig “realistiske scener” eller “slice of life”, en reklameform som “viser varen i bruk av troverdige mennesker i dagligdagse situasjoner” (Skretting 2004: 50). I de ulike scenene som *Life* er bygget opp av blir vi vist nettopp dette, selv om vi ikke umiddelbart vet hva varen er. I den klassiske “slice of life”-reklamen presenteres produktet som reklameres som en slags “helt” som løser hovedpersonens problemer, og tilskueren forventer derfor at dette også vil være tilfellet i *Life*. Vi er vant til den type positive beskrivelser som kjennetegner filmens første halvdel, og stemningsskiftet blir derfor spesielt virkningsfullt. Vi forventer at hele filmen kommer til å presentere oss for en attraktiv identitet som vi selv kan

oppnå hvis vi kjøper produktet som reklameres, og det blir derfor svært overraskende og effektivt når det viser seg at “produktet”, altså alkohol, ikke er “helten” i fortellingen, men snarere tvert om.

Life er også preget av en veldig tydelig spenningskurve. Scenene som vises er til å begynne med svært rolige, men blir stadig mer “actionfylte” desto lengre ut i filmen man kommer. Reklamen har også et svært tydelig dramaturgisk vendepunkt halvveis ut i filmen. Denne tydelige spenningsoppbyggingen, kombinert med måten filmen får tilskueren til å leve seg inn i fortellingen og måten form og budskap er knyttet sammen, gjør *Life* til en fengende og effektiv reklamefilm.

Mannen som levde i en film

Mannen som levde i en film er en reklamefilm for Canal Digitals filmleietjeneste “Go”. Vi blir presentert for en mann som snakker med en usett og uhørt person om en rekke underlige opplevelser han har hatt: “Uansett hva jeg gjør så blir jeg bare med i en eller annen film”. Kryssklippet med dette “intervjuet” er en rekke scener fra denne mannens daglige liv der han befinner seg i kjente scener fra en rekke ulike filmer. I en referanse til Stanley Kubricks *The Shining* (1980) ser han for eksempel en øks plantet i en ødelagt dør. Når han kjører nedover gaten hører han plutselig bankelyder, og finner en kneblet og bundet gangster i bagasjerommet – en referanse til gangsterfilmer som *Goodfellas* (Martin Scorsese, 1990).

I *Mannen som levde i en film* bruker Trier et bredt spekter av filmreferanser – hovedpersonen befinner seg i alt fra moderne katastrofefilm til en adaptasjon av Jane Austens litterære klassiker *Pride and Prejudice*. Siden målet med en reklame er å fange et så bredt publikum som mulig, er dette bare naturlig, og det benyttes såpass mange ulike referanser at de fleste av tilskuerne trolig vil kjenne igjen minst én av filmene som parodieres. Reklamen refererer ikke bare til innholdet i kjente filmer, men bruker også de samme filmatiske virkemidlene, noe som forsterker følelsen av at hovedpersonen lever i film. Når drosjen som hovedpersonen er på vei mot plutselig forvandles til en av robotene fra *Transformers* (Michael Bay 2007), bruker Trier et 360-graders “tracking shot” rundt hovedpersonen, en kamerabevegelse som ofte forbindes med *Transformers*-regissør Michael Bay. En referanse til *Jaws* (Steven Spielberg 1975) gjennomføres utelukkende ved hjelp av musikk: Hovedpersonen skal til å ta et bad, men skvetter til når han hører de første to tonene fra John Williams’ berømte tema som signaliserer at haien er i nærheten. I en annen scene sitter hovedpersonen på café, der han plutselig blir besøkt av “Døden” fra Ingmar Bergmans *Det*

sjunde inseglet (1957). Siden Bergmans film er i sort-hvitt, blir “Døden” i *Mannen som levde i en film* også introdusert i sort-hvitt. Når det klippes tilbake til hovedpersonen, vises han fremdeles i fargefilm, men gradvis forsvinner fargene, og plutselig har både hovedpersonen og “Døden” forflyttet seg fra kaféen til stranden der Max von Sydow spilte sjakk mot Bengt Ekerot i Bergmans film.

Siden vi aldri får se hovedpersonen snakke til i intervjudelen av reklamen, kan man lett få det inntrykket at han henvender seg direkte til tilskueren. Reklamen kan derfor klassifiseres som det Kathrine Skretting kaller *vitnesbyrdet*, en velkjent og velbrukt form for reklame: “Noen snakker til oss, hjemme i stua, tvers igjennom fjernsynsskjermen, her og nå” (Skretting 2004: 49). Samtidig skiller *Mannen som levde i en film* seg fra det tradisjonelle reklamevitnesbyrdet på flere måter. Som oftest består slike reklamefilmer av noen som snakker om og anbefaler det produktet som reklameres, men dette er ikke tilfellet i *Mannen som levde i en film*. I denne filmen blir det ikke umiddelbart klargjort *hva* som reklameres, selv om det er tydelig at det på en eller annen måte dreier seg om film. Mannen som snakker virker i utgangspunktet heller ikke spesielt positivt innstilt til hva det nå er som reklameres – han filmrelaterte opplevelser får ham til å klage over at han ikke kan slappe av noen steder, og han oppfatter hele situasjonen som “forferdelig truende”.

Illusjonen om at “mannen som lever i film” snakker direkte til tilskueren brytes også i filmens siste scene, når monsteret fra *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998) plutselig dukker opp utenfor bygningen der mannen blir intervjuet. Når dette skjer begynner kameraet som filmer mannen, og som til nå har vært statisk, å bevege på seg som en reaksjon på det som skjer utenfor vinduet. Som en følge av denne kamerabevegelsen får vi se både en stativmikrofon og mannen som holder den, og scenen avsløres som et filmopptak heller enn som en direkte henvendelse til tilskueren. Siden vi til nå har følt at mannen har snakket direkte til oss, gir denne vendingen oss følelsen av at også vi, tilskuerne, plutselig er “med i en eller annen film”. Selv om denne sluttscenen i utgangspunktet “bryter den fjerde veggen” og synliggjør filmen som en konstruksjon, skaper den paradoksalt nok samtidig en økt innlevelse for tilskueren.

I denne siste scenen endres plutselig holdningen til hovedpersonen også. Til nå har han snakket negativt om de merkelige situasjonene han stadig havner i, og mener først og fremst at det å leve i en film er en plage. Man skulle derfor trodd at han ville reagert med frykt og panikk når Godzilla-monsteret dukker opp, men istedenfor bryter han ut i latter. Også denne vendingen synliggjør fortellingen som en konstruksjon, siden hovedpersonen i denne scenen reagerer stikk motsatt av slik hans rollefigur er blitt etablert. Det kan nesten virke som at

hovedpersonen selv er blitt klar over at virkeligheten han befinner seg i er konstruert, og at det å leve i en film kan være riktig så fornøyetlig så lenge det ikke er virkelig. Dette er da også reklamens budskap: Med Canal Digital kan du, som hovedpersonen, “leve i film”, men med den “fjerde veggen” godt på plass i form av TV-skjermen.

Stopp og sov

Stopp og sov er en reklamefilm for Statens vegvesens “Stopp og sov”-kampanje, som promoterer 15-minutters “powernaps” for bilister som føler seg søvnige. Filmen har ingen fortellerstemme eller fortellende dialog, og består av en montasje med klipp akkompagnert av enkel pianomusikk. Til å begynne med bærer filmen et lett og humoristisk preg.

Pianomusikken er lekende og oppstemt, og vi blir vist en rekke klipp der ulike mennesker faller i søvn. Mange av situasjonene som vises avbilder mennesker som sovner i flau sammenhenger, for eksempel en skoleelev som sovner midt i timen, eller en hotellansatt som sitter i dyp søvn ved resepsjonen mens en gruppe med japanske forretningsmenn forgjeves forsøker å vekke ham. Klippene er underholdende og fanger tilskuerens oppmerksomhet, selv om det på dette tidspunktet er uklart hva filmen egentlig reklamerer for.

I den siste scenen som vises blir stemningen en helt annen. Til nå har vi sett situasjoner der det ikke er spesielt farlig å sovne, men nå ser vi en mann som kjører bil gradvis begynne å duppe med øynene. Til slutt sovner han, og bilen svinger sakte over i motsatt kjørefelt, implisitt på vei mot en trafikkulykke. Denne situasjonen er på ingen måte humoristisk, og skaper en sterk kontrast til de tidligere klippene. Stemningsskiftet markeres også tydelig av musikkbruken – idet sjåføren sovner, slutter plutselig musikken. Helt til slutt vises vi teksten “Stopp og sov i 15 minutter” med en internetlink til Statens vegvesens “Stopp og sov”-kampanje, og først nå er det fullstendig tydelig hva reklamen handler om.

Stopp og sov har en del åpenbare likheter med *Life* i måten begge filmene til å begynne med etablerer en lett og humoristisk tone, før de etter hvert glir over til å fremstille mer dramatiske situasjoner. Også *Stopp og sov* utnytter tilskuerens kjennskap til reklamefilmsjangeren. Vi forventer at stemningen kommer til å forbli den samme gjennom hele filmen, og det blir derfor desto mer sjokkerende når vi ser mannen sovne bak rattet og det impliseres at en trafikkulykke snart vil finne sted. Som i *Life* er det kanskje spesielt dette uventede stemningsskiftet som gjør *Stopp og sov* til en effektiv reklamefilm.

En felles billedstrøm

Ett likhetstrekk mellom de fem reklamefilmene er at produktet de reklamerer for i liten grad er synlig. Det er bare i *Window* at reklameproduktet faktisk vises direkte, og da bare i form av et Hafslund-klistremerke på husdøren i filmens siste innstilling. I alle filmene er det i utgangspunktet uklart hva som reklameres, og det er først helt på slutten av filmene at tilskueren får en slags “aha-opplevelse” der man endelig skjønner hva filmene egentlig handler om. På mange måter gjør dette at tilskueren fokuserer mer på reklamefilmen i seg selv heller enn på produktet den prøver å selge, men dette gjør ikke nødvendigvis reklamen noe mindre effektiv enn den rent tradisjonelle reklamefilmen, der produktet introduseres umiddelbart og forblir synlig gjennom hele filmen. Når reklamen får tilskueren til å undre seg over hvilket produkt som reklameres, blir tilskueren mer aktiv enn hvis produktet er synlig hele veien. Reklamen blir da mer fengende, siden tilskueren er med på å skape mening istedenfor å være et passivt “propagandaoffer” for filmens budskap (Skretting 2004: 97).

Denne uklarheten når det gjelder hva det egentlig reklameres for er riktignok ikke unikt for Triers reklamefilmer, men en trend man finner i mange nyere reklamer, både i Norge og internasjonalt (Skretting 1995). Kathrine Skretting har undersøkt en rekke prisvinnende norske reklamefilmer og funnet at et viktig fellestrekk er nettopp det at produktet som reklameres i liten grad er til stede (Skretting 2004: 42). En rekke undersøkelser viser at tilskuerne også setter større pris på denne typen reklamefilmer: “Hvis de er manipulerende og ikke anerkjenner vår subjektivitet, men objektiverer oss, vil vi ikke oppleve kommunikasjonen som god” (Skretting 2004: 102). Samtidig kan det ofte bli et problem hvis produktet synliggjøres i altfor liten grad. Uansett hvor godt laget og underholdende en reklamefilm er, er det til liten nytte for annonsøren hvis den ikke gir tilskueren et insentiv til å kjøpe produktet som reklameres. Målet med en reklamefilm er tross alt å selge et produkt, og hvis dette målet ikke blir oppnådd, kan ikke reklamen sies å være spesielt effektiv (Skretting 2004: 42).

Selv om Triers reklamefilmer aktiviserer tilskueren ved å ikke introdusere produktet som reklameres umiddelbart, legger ikke reklamene som helhet skjul på hva de dreier seg om. På slutten av hver av reklamefilmene er det fullstendig åpenbart hvilket produkt som reklameres, og det viser seg at alle de forutgående scenene er svært relevante for filmens budskap, selv om dette budskapet ikke avsløres før filmens siste innstilling. De gir altså tilskueren nok rom til subjektiv tolkning, samtidig som de samler alle trådene til slutt og leverer et klart og tydelig budskap.

Humor er et annet virkemiddel som brukes i flere av Triers reklamefilmer. Spesielt i *Life*, *Reversed Life* og *Stopp og sov* bruker han det humoristiske for å skape kontraster til det alvorlige. *Reversed Life* er egentlig en nokså alvorlig og deprimerende fortelling om det å bli gammel, men ved å vise paralleller mellom barn-og alderdom skapes det en lett og underholdende stemning. *Life* og *Stopp og sov* handler egentlig om farene ved henholdsvis alkoholmisbruk og det å kjøre bil når man er søvnig, men i starten av disse vises det en rekke humoristiske scener knyttet til alkohol og søvn.

De fem reklamefilmene er interessante på hver sin måte, samtidig som det finnes en rekke likhetstrekk mellom dem. Alle de fem filmene har et tydelig budskap, relevans for produktet som reklameres og rom for fortolkning fra tilskuerens side, og benytter seg av kreative virkemidler og en viss grad av humor. Mange av de virkemidlene som benyttes er typiske for norsk postmoderne reklamefilm, men samtidig brukes virkemidlene på til dels nyskapende og finurlige måter som gjør at filmene skiller seg ut fra mengden.

Auteuren Joachim Trier kan neppe sies å være like synlig i hans reklamefilmer som i hans øvrige filmografi. I motsetning til de andre filmene han har laget, har han liten eller ingen innvirkning på manuset til reklamefilmene han regisserer. Samtidig forsøker han å tilføre noe personlig også til reklamefilmene. Trier har hatt muligheten til å velge mer eller mindre fritt hvilke reklameprosjekter han ønsker å takke ja til, og i følge hans egen beregning har han sagt nei til 95 % av de reklamejobbene han har blitt tilbudt (Trier 2013). De filmene han ender opp med å lage er dermed som oftest filmer som interesserer ham tematisk eller narrativt. Trier trekker selv frem *Reversed Life* som et godt eksempel på en reklamefilm som kan sies å være tematisk beslektet med det han ellers driver med (ibid.). Selv om han som oftest har liten kontroll over manusene, står han friere når det gjelder foto og klipp, som stort sett blir gjort i samarbeid med Jakob Ihre og Olivier Bugge Coutté. Triers personlige stil er kanskje ikke like synlig i reklamefilmene som i det han ellers har laget, men den er samtidig ikke fullstendig fraværende, noe som gjør dem til et interessant tillegg til hans filmografi.

Kapittel 4: Kortfilmene

Pietà, den første av tre kortfilmer som Joachim Trier regisserte ved National Film and Television School, åpner med et stillbilde av en ung gutt, mens kameraet sakte men sikkert beveger seg nærmere, helt til bildet til slutt er fullstendig uklart. *Procter*, som ble utgitt to år senere, avsluttes med et lignende stillbilde og den samme kamerabevegelsen, men i denne filmen er bildet av en eldre mann. Handlingsmessig har disse to filmene ingenting direkte med hverandre å gjøre, men sammen med *Still*, som Trier regisserte mellom de to andre, danner de tre filmene en slags tematisk trilogi. Det første bildet i *Pietà* og det siste bildet i *Procter* fungerer som en slags innramming av denne kortfilmtrilogien.

I dette kapittelet skal jeg analysere de tre kortfilmene som Trier lagde i samarbeid med NFTS. Etter enkeltanalysene vil jeg komme nærmere inn på noen av likhetene mellom de tre filmene, og se på hvordan de kan sies å danne en tematisk trilogi.

Pietà

Pietà innledes med et stillbilde av en tre år gammel gutt. En fortellerstemme, Julian (David Birkin), sier at han har en sterk erindring om at bildet, som er av ham, ble tatt av hans mor. Han vet riktignok at dette ikke kan stemme, siden moren hans døde to år før bildet ble tatt. Etter dette anslaget sier Julians fortellerstemme at han ikke ønsker å fortelle videre om seg selv eller sin mor. Julian insisterer på at fortellingen ikke handler om ham, men om hans bestevenn, Jacob (Leo Gregory), og om Jacobs mor, Rebecca (Caroline Langrishe).

Vi blir introdusert for Jacob som femåring, og ser ham sykle rundt på en herregård mens moren slapper av i skyggen. Fortellerstemmen sier at Jacob bestemte seg for å skape et minne av denne dagen som han skal huske resten av livet. Deretter hopper fortellingen flere år frem i tid, og både Jacob og Julian er nå unge menn. Under en skoleeksamen skyver Jacob plutselig en spisset blyant i hvert nesebor og dunker hodet hardt mot pulten. Julian og de andre elevene ser i sjokk på det som har hendt: Jacob er død. Etter hans død får Rebecca nervesammenbrudd, og klarer ikke engang å møte opp i begravelsen, mens Julian blir sendt til utlandet for å studere.

To år senere møtes Julian og Rebecca igjen på et kunstgalleri. Julian oppdager at Rebecca nå er blind, noe hun påførte seg selv som følge av hennes sønns død. Sammen bryter de seg inn på skolen der Jacob begikk selvmord, og Julian beskriver for Rebecca hvordan det foregikk. Rebecca ber sin sønn om å tilgi henne, før hun begynner å berøre og kysse Julian.

Filmen avsluttes med at Julian ligger naken i Rebeccas armer, etterfulgt av et bilde av det tomme eksamenslokalet der Jacob tok sitt eget liv.

Pietà ble anmeldt i Filmtidsskriftet *Z's* årlige kortfilmnummer, hvor den ble beskrevet som "blodig seriøs, enkelte ganger på kanten av det pretensiøse, men den har tidvis også noe svært vakkert over seg" (Brinch 2000: 62). Triers regi og manuset, skrevet av Trier i samarbeid med Eskil Vogt, ble nevnt i positive vendinger. Samtidig mente anmelderen at Jacobs selvmordsscene fungerte svært dårlig, og truet med å ødelegge hele fortellingen. Scenens innledende eksamensforberedelser blir sammenlignet med humorsketsjen *Mr. Bean tar eksamen*, og for anmelderen gjør denne konnotasjonen at det dramatiske selvmordet nærmest blir en farse.

Selv om Jacobs selvmord neppe var ment å være en bevisst referanse til Mr. Bean, bruker Trier en rekke andre kulturelle referanser i filmen. Filmens tittel kommer av det italienske ordet for fromhet. "Pietà" er også et kunstbegrep som brukes om et bestemt religiøst motiv, der jomfru Maria holder Jesu lik i sine armer og sørger over det. I scenen der Julian møter Rebecca på kunstgalleriet, sitter hun foran et maleri av en slik Pietà. I filmens nest siste scene blir også Julian omfavnet av Rebecca på samme måte som Maria omfavner sin sønn i en Pietà.

I tillegg til den åpenbare referansen i tittelen, inneholder *Pietà* en ytterligere henvisning til bibelen i navnene til Jacob og Rebecca. Også i bibelen er Jakob, et av Abrahams barnebarn, sønnen til Rebekka. Den bibelske Jakob hadde en eldre bror, Esau, som ble foretrukket av deres far, Isak. Når Isak ligger for døden, forkler Jakob seg som sin bror, og lurer sin far til å gi ham den velsignelsen som egentlig var tiltenkt Esau. *Pietà* følger ikke denne bibelske fortellingen, men omhandler likevel noen av de samme temaene. Jakob og Julian har vært bestevenner fra barnsben av, og siden Rebecca er en morsfigur for dem begge, kan de nærmest ses på som brødre. Selv om Julians fortellerstemme antyder at forholdet mellom dem alltid har vært godt, avsløres det etter hvert at dette ikke nødvendigvis er tilfelle.

Et annet verk som Trier refererer til i *Pietà* er myten om Ødipus, som drepte sin far og giftet seg med sin mor. Når Ødipus får vite hva han har gjort, stikker han ut sine egne øyne i skam. Det samme gjør Rebekka i *Pietà* etter sønnens selvmord. Filmen avsluttes også med at Julian og Rebekka har sex, og selv om Rebecca ikke er hans virkelige mor, er det uten tvil noe ødipalt ved det unaturlige og usunne forholdet mellom de to.

Julians fortellerstemme høres gjennom hele filmen, men Julian er en både upålitelig og motvillig forteller. Tidlig i filmen sier han at "It's their story really. It's not mine. I'm not part of it. I'm not a part of it." Selv om bade Rebecca og Jacob spiller viktige roller i fortellingen,

er det uten tvil Julian som er hovedpersonen. Filmen dreier seg om relasjonene mellom Rebecca, Jacob og Julian, men det er Julians forhold til de to andre, og også til sin egen avdøde mor, som er hovedfokuset, til tross for Julians påstand. Tapet av moren spiller en svært sentral rolle i formingen av Julians forhold til Rebecca, men dette er en kobling som Julian selv tilsynelatende ikke er klar over, eller i hvert fall ikke ønsker å snakke om. “My mother, Madeleine? Why... why do you want to know about that?” sier han så snart han kommer inn på temaet om morens død i filmens anslag. Julian svarer her på et spørsmål som ingen har stilt, men som tilskueren muligens tenker.

Scenen der Jacob som femåring bestemmer seg for å skape et minne er interessant på flere måter, og det klippes også tilbake til denne scenen flere ganger i løpet av filmen. De første gangene man ser bilder fra denne dagen er det bare Rebecca og Jacob som vises. Ti minutter ut i filmen sier Julian at “I guess this is the way the story ends,” og det virker som at filmen kommer til å slutte etter et tilbakeblikk til sommerdagen der man ser Rebecca ta et bilde av sin fem år gamle sønn. Fortellingen er imidlertid ikke over. Etter at Rebecca og Julian har brutt seg inn på eksamenslokalet der Jacob døde, klippes det igjen tilbake til sommerdagen som Jacob skapte seg et minne av, men nå avsløres det at Julian også var til stede. Det vises et kornete filmopptak av Jacob, og plutselig dukker Julian opp i bildet. Bildene der Julian går inn i rammen er blitt klippet bort, slik at det klippes rett fra Jacob stående alene, til Julian med armen om skulderen på sin bestevenn. Julian dukker opp nærmest som en inntrenger i Jacobs liv, noe som forsterkes av at han tidligere i filmen ikke har vært en del av dette tilbakeblikket.

Selv om Julian påstår at han og Jacob var gode venner, er det tydelig at sannheten er mer komplisert enn som så. Jacob følte muligens at Julian stjal Rebeccas oppmerksomhet vekk fra ham, og dette kan ha vært en medvirkende årsak til hans selvmord. Selv om det seksuelle forholdet mellom Julian og Rebecca først vises på slutten av filmen, kan det også tenkes at dette er noe som har foregått i lengre tid, og at Jacob har visst om det. Når Jacob som femåring bestemmer seg for å skape et minne, sier det mye om forholdet mellom de to “vennene” at Julian ikke engang en del av det mentale bildet han lager. I denne scenen ser man Jacob sitte på en trehjulssykkel og skue utover hagen. Hverken Jacob eller tilskueren kan se Julian, men mot slutten av filmen ser vi en fortsettelse av den samme scenen, der det vises at Julian har stått bak ham hele tiden. Etter at Jacob har ferdigstilt det minnet han ønsker å huske resten av sitt liv, går han av sykkelen og forsvinner ut av bilderammen. Umiddelbart løper Julian bort og setter seg på Jacobs trehjulssykkel.

Både Julian og Jacob har svært klare og detaljerte minner av hendelser som ikke har funnet sted, i hvert fall ikke nøyaktig slik de husker dem. Julian husker å bli fotografert av sin mor, mens Jacob husker en sommerdag i hagen med Rebecca. Når det gjelder Julians minne, ser man mot slutten av filmen at Rebecca tar et bilde av både ham og Jacob. Det kan godt tenkes at bildet som vises i starten av filmen også ble tatt av Rebecca, noe som forklarer hvorfor Julian erindrer at det ble tatt av hans mor. Rebecca har åpenbart vært en morsfigur for Julian gjennom hele hans oppvekst, og det er også mulig at Rebecca har foretrukket ham fremfor sin egen sønn. Når Julian og Rebecca sitter på kunstgalleriet sammen, begynner hans fortellerstemme å snakke om sin avdøde mor, men han spesifiserer at det er Madeleine han snakker om, som om han forventer at tilskueren lett vil kunne forveksle de to morsfigurene. Han forsøker også å beskrive hvordan han husker sin mor, men klarer ikke å finne et eneste minne. "I remember things perfectly," sier Rebecca, før det klippes til et bilde av Madeleine Fergusons gravstøtte.

I tillegg til de bibelske referansene inneholder *Pietà* også flere referanser til Alfred Hitchcocks *Vertigo* (1958). Navnet på Julians avdøde mor er Madeleine Ferguson, en åpenbar sammenslåing av navnene på de to hovedrollene i *Vertigo* (Scottie Ferguson og Madeleine Elster). Når Julian møter Rebecca for første gang etter Jacobs død, sitter hun på et kunstgalleri foran et maleri, på samme måte som Madeleine gjør i en scene i *Vertigo*. Et viktig handlingselement i *Vertigo* er at Madeleine tilsynelatende blir drept, og når Scottie senere finner hennes dobbeltgjenger, forsøker han å omskape henne til sin avdøde kjæreste ved å kle henne i de samme klærne og sette opp håret hennes på samme måte. *Pietà* inneholder ikke en slik visuell identitetstransformasjon, men identitetene til filmens to mødre og to sønner er like flyktige og overlappende som i *Vertigo*.

I tilbakeblikkene er Julian og Jacob svært likt kledd, og det kan til tider være vanskelig å skjelve dem. Dette gjelder spesielt mot slutten av filmen, der Julian og Rebeccas sexscene kryssklippes med et nærbilde av en av de unge guttene på en trehjulssykkel. Det virker nærmest som at den unge gutten ser på Julian og Rebecca med et anklagende blick. Det vil være naturlig å tenke at den unge gutten er Jacob, siden han ble introdusert i starten av filmen sittende på den samme trehjulssykkelen, og siden filmens to andre rollefigurer allerede vises i nåtidsdelen av sekvensen. Ved nærmere ettersyn ser man imidlertid at den unge gutten er Julian, som har satt seg på sykkel som egentlig tilhører Jacob.

På slutten av filmen har Julian nærmest tatt på seg rollen til Jacob. I filmens avsluttende "pietà" er det Julian som tilsvarende den døde Jesus, mens Rebecca er den sørgende Maria. Før dette blir Jacobs selvmord gjenspekt av Julian, trolig for å forklare for Rebecca

hvordan det skjedde. I denne scenen hører man imidlertid ingen dialog, man bare ser Julian dunke hodet mot pulten for å vise hvordan selvmordet foregikk. Dette kan umulig være spesielt opplysende for Rebecca, som er blind, og tyder på at Julian føler et behov for å gjenleve Julians selvmord for sin egen del.

“På det tidspunktet var ingenting tilfeldig,” sier Joachim Trier om arbeidet med *Pietà*. Filmen inneholder en lang rekke referanser og små detaljer som det vil være vanskelig å få med seg ved første gjennomsyn, og som nærmest fungerer som puslespillbrikker som det er opp til tilskueren å sette sammen. Handlingen fortelles i bruddstykker, og kan tolkes på ulike måter. Dette gjelder også *Pietà*'s to “oppfølgere,” som også på mange måter er bygd opp som små mysterier, og som også omhandler noen av de samme temaene som Trier tar opp i *Pietà*.

Still

I *Still* blir vi introdusert for en gammel mann, Walter Van Auchen (Peter Bayliss), som dør av hjertestans i en park. Rett før han dør passerer livet hans i revy, og filmen viser denne mannens siste tanker og følelser. Han tenker gjennom ulike situasjoner i sitt liv og hvilke feil han har gjort, og innser at han har levd livet sitt uten noen form for fri vilje. Hans far, George (Stuart Fox), leste hørespill på radio mens bestefaren, Ludwig (David De Keyser), var arkitekt, og mente at hørespill var bortkastet tid. George prøver å overbevise Walter om å “gripe dagen”, en filosofi som Ludwig hevder er en tåpelig løgn. Walter ble fanget midt mellom disse motpolene, og var ute av stand til å bryte ut fra familiens forventninger til ham. Når Walter er syv år gammel dør bestefaren av hjertestans, og Walter arver klokken hans, og sannsynligvis også hans hjertesykdom.

Som tjudefemåring møter Walter en jente, Laura (Rachel Kirby), som han forelsker seg i, og som også forelsker seg i ham. Han er imidlertid ikke i stand til å uttrykke sine sterke følelser for henne, og Laura forlater ham. Walters siste tanker før han dør kretser seg omkring minnet om en dag på stranden med denne jenten. Klokken han arvet etter sin bestefar har stoppet, og Laura spør hvorfor. Han svarer at han må ha glemt å trekke den opp.

Still fikk en nokså negativ omtale i Zs kortfilmnummer for 2001. Filmen ble beskrevet som mekanisk og fragmentert (Helleve 2001: 22). Selv om anmelderen mente at filmen var godt laget, ble han ikke grepet av filmens fortelling, og antyder at Trier kanskje var for ung til å si noe fornuftig om temaer som død og melankoli. Anmelderen avrunder med å skrive at “eg er ikkje med, veit knapt kva eg skal vera med på. Den seier ingenting om mitt liv” (ibid.).

Dag Sødtholdt var imidlertid svært begeistret for filmen i sin artikkel om Triers tre kortfilmer. Her ble *Still* beskrevet som Triers mest ambisiøse film, og som en “filmatisk skattkiste” (Sødtholdt 2003: 54). I sin analyse av filmen trekker Sødtholdt blant annet frem hvordan klipperytmen i filmen endrer seg mellom lange, rolige partier og svært raske montasjer. Disse temposkiftene kan reflektere hovedpersonens dødskamp, og selve dødsøyeblikket poengteres også med det Sødtholdt beskriver som “en siste styrtsjø av splintrede billedinntrykk” (ibid.).

Handlingen i *Still* er et slags mysterium, og det er mye i filmen som man aldri blir gitt noe entydig svar på. Filmen innledes med et spørsmål når den gamle Walter blir spurt av en sykepleier om hvorfor han sluttet å fotografere, noe man senere får se at han var svært opptatt av i sin ungdom. Walter svarer at han ikke helt husker hvorfor han sluttet med denne hobbyen, men etter hvert som man får se hans minner, blir det tydelig at dette kanskje ikke er helt sant. I ett av minnene ser man Walter ta bilder av sin kjæreste Laura på en strand, men hun skjønner ikke hvorfor han ønsker å ta bilder av henne. Senere, etter at hun har slått opp med ham, finner man ut at hun er blitt modell. Det hintes også om at hun har vært utro mot ham når hun i en scene kommer hjem til hans leilighet tidlig på morgenkysten. Vi blir ikke vist den påfølgende samtalen mellom Laura og Walter, bare utfallet av den, som er at hun forlater ham. Filmen forklarer aldri hva som ligger bak hverken bruddet mellom Laura og Walter eller hvorfor Walter sluttet å fotografere, men det gis små hint som gjør at man kan fylle inn de manglende puslespillbrikkene med sin egen tolkning. Muligens innså Laura at hun hadde potensiale til å bli modell etter å ha blitt fotografert av Walter, og muligens inngikk hun en affære med fotografen som hun modellerte for, noe som ledet til både bruddet med Walter og at Walter sluttet med hobbyen sin.

I likhet med *Pietà* handler *Still* i stor grad om minner, hukommelse og subjektivitet. Enkelte situasjoner fra Walters liv blir vist flere ganger i løpet av filmen, men med små, subtile forskjeller. Hver gang man vender tilbake til disse situasjonene er det en alternativ tagning av scenen som vises. Det hoppes også frem og tilbake mellom de forskjellige stadiene i Walters liv. Når George gir Ludwigs klokke til Walter, forteller han en anekdote om da Ludwig levde i Tyskland, og hevder at tiden ikke fantes før Ludwig trakk opp klokken sin. På samme måte er tidsbegrepet nærmest ikkeeksisterende i Walters flom av inntrykk mens han ligger døende. Filmen alternerer mellom å vise Walter som syv, tjuenefem- og syttiåring, og også innenfor disse rammene vises hendelser i ute av kronologisk rekkefølge. Enkelte steder i filmen går tiden i tillegg baklengs, ikke minst rett etter at Walter har dødd, når kameraet

beveger seg vekk fra ham mens man ser syklister, fotgjengere og vannet i en fontene bevege seg baklengs.

Til tross for at tiden ikke følger noen logiske regler i filmen, er tidskonseptet svært sentralt i *Still*. Ludwigs klokke er en viktig del av filmens mise-en-scène, og det klippes flere ganger til et nærbilde av denne. Tid spiller også en viktig rolle i Walters første møte med Laura. Mens han er i en park og tar bilder, kaster han et blikk på bestefarens klokke, og innser at han er sent ute. Han skynder seg til stasjonen for å rekke en T-bane, men når det akkurat ikke. Det er mens han står på perrongen at han for første gang ser Laura, som heller ikke rakk det forrige toget.

Scenen der Walter venter på toget gjenspeiles også i Georges humoristiske anekdote om en verden uten tid. Fortellingen hans blir illustrert med et bilde av mennesker som venter på en togperrong, mens kameraet fokuserer på en timetabell som er fullstendig fri for oppføringer: "The world was frozen. People were just standing about, waiting." Menneskene på perronger eksisterer utenfor tid, og er dermed fullstendig passive. Walter lever i den "virkelige" verden, men han er like passiv som menneskene i farens fortelling. I nesten alle tilbakeblikkene til Walters liv ser vi ham stå eller sitte helt stille, og den unge Walter sier heller ikke et eneste ord før i filmens aller siste scene. Hans passivitet er mest åpenbar i scenen der Laura forlater ham. Gjennom hele scenen står Walter lent mot en kommode, ubevegelig og taus, mens Laura beveger seg gjennom rommet mens hun sier at det er slutt mellom dem. Selv ikke når Laura velter en lampe og begynner å gråte ser man en endring i Walters oppførsel. I et kort øyeblikk ser man riktignok Walter bevege seg mot Laura for å omfavne henne, men det klippes raskt tilbake til hans tidligere posisjon foran kommoden, noe som signaliserer at omfavnelsen, en aktiv handling fra Walters side, bare er noe han ønsker å gjøre, men av en eller annen grunn ikke klarer. Filmens tittel kan både referere til Walters hobby, fotografi, men også til Walter selv, som nærmest opptrer som et stillbilde i filmens tilbakeblikk.

Selv om det først er i filmens siste scene at det blir påpekt at klokken som Walter arvet etter Ludwig har stoppet opp, kan man også se i de tidligere nærbildene av klokken at viserne ikke beveger seg. Tiden kan sies å ha vært ikkeeksisterende for Walter i hele hans liv. I alle sine år har han vært passiv. Han har aldri klart å ta et standpunkt i konflikten mellom Ludwig og George, og klarte heller ikke å holde på jenta han elsket. Først ved livets slutt, når hans tid endelig er omme, innser han kanskje at tiden hele tiden har gått, men at den har gått fra ham.

Procter

Procter handler om tittelfiguren Charles Procter (John Joyce), en eldre mann som bor alene i en leilighet i London. Filmen innledes med hans daglige morgenrutine: Han barberer seg, spiser frokost foran TV-en, pusser tennene og drar på jobb. Når han kommer til skade for å søle kaffe på skjorten sin, forlater han kontorarbeidet for å skifte, men i garasjen til leilighetskomplekset kommer han over en brennende bil. I tillegg har noen lagt igjen et videokamera som filmer det hele, og i sin sjokktilstand tar Procter kameraet med seg tilbake til leiligheten. Videokassetten i kameraet avslører at bilen ikke var tom, og at dens eier begikk selvmord ved å dynke seg selv og bilen med bensin og tenne på. Denne ukjente mannen, spilt av Michael Hucks, har også filmet seg selv i dagene som ledet opp til selvmordet, og Procter blir fascinert av parallellene mellom hans egen hverdag og den ukjente mannens.

Når politiet kommer på døren og spør om han vet noe om den avdøde, som han får vite var en nabo ved navn Paul Ferguson, holder han munn om det han vet. Procter blir nærmest besatt av den mystiske mannen og hans videokassett, og ønsker å finne ut mer om ham og om hvorfor han tok livet av seg selv. På kassetten ser han en ung jente som Ferguson snakker med, og Procter oppsøker henne for å få svar på mysteriet. Ved å utgi seg som en politimann spør han jenten om hennes forhold til Ferguson, men det viser seg at hun ikke engang kjenner den avdøde, og at den eneste interaksjonen mellom dem var da Ferguson ba henne om å ta seg av hunden hans. Når han får vite dette bryter Procter sammen i gråt.

Filmen slutter med at vi igjen ser Procter gjennomgå sin daglige rutine. Idet han forlater leiligheten sin, panorerer kameraet over til TV-apparatet hans, hvor Fergusons kassett fremdeles står på. Det siste bildet vi ser er videopptaket av Procter foran den brennende bilen.

Procter fikk svært god mottakelse, og vant priser både i England og Norge. På filmfestivalen i Edinburgh vant den både Prix UIP og prisen for beste britiske kortfilm, og på kortfilmfestivalen i Grimstad ble den gitt både Terje Vigen-prisen og Dolby-prisen. *Procter* fikk også god omtale av filmtidsskriftet *Z*, hvor spesielt Triers regi og fortellerstil ble trukket frem. Selv om anmelderen mente at filmen kanskje kunne minne vel mye om andre skoleproduksjoner fra The National Film and TV-School, skriver hun også at “på tross av denne likheten med andre skoleproduksjoner er det ingen tvil om at Joachim Trier har en egen stemme og en bevisst fortellerstil som er hans egen” (Ova 2002: 39). Skildringen av Procters psyke og samspillet mellom lyd og bilde ble også trukket frem som positive aspekter i Ovas anmeldelse. Filmen ble også nominert til Amandaprisen for beste kortfilm, men tapte mot Pjotr Sapegins *Aria*.

Procter utspiller seg nesten som et mordmysterium, hvor Charles Procter påtar seg rollen som detektiv for å løse gåten bak Fergusons selvmord. Ved å granske videoen som Ferguson etterlot seg, finner Procter ulike ledetråder til hvem denne mannen egentlig var. Han legger merke til nummeret til Fergusons leilighet, og bildet av en parkbenk, kombinert med lyden av et passerende tog, leder ham til slutt til jenta som Ferguson var i kontakt med. Det finnes tydelige paralleller mellom Procters etterforskning og handlingen i filmer som *Blowup* (Antonioni 1966) eller *The Conversation* (Francis Ford Coppola 1974), hvor hovedpersonene også nærmest blir besatt av granskningen av et kommunikasjonsmedium. *Blowup* handler om en fotograf som oppdager noe som kan være et mord på et av bildene han har tatt, mens *The Conversation* på en lignende måte dreier seg om et lydopptak. I *Procter* bygges det opp spenning på samme måte som i disse to filmene, og Trier bekrefter også at han bevisst forsøkte å skape en thrillerfølelse i filmen (Trier 2013). Forskjellen mellom *Procter* og mer tradisjonelle thrillere ligger åpenbart i at *Procter* ikke handler om et mord, og det ligger ingen stor konspirasjon eller avsløring i enden av Charles Procters etterforskning.

I likhet med *Pietà* og *Still* er *Procter* på mange måter en mystisk og flertydig film. Hovedpersonen er en mann av få ord, og det er lite i filmen som forteller oss noe om hva han tenker og føler. I sammendraget på kortfilmsamlingen *Norsk kort 002* beskrives filmen som “en film om skyld og hvordan man takler det”, men dette er en tematikk som ikke gjøres spesielt tydelig i filmen selv, og er bare en av flere mulige tolkninger. Procter har ingenting å gjøre med Fergusons død, men hans handlinger kan samtidig tolkes dithen at han har en merkelig form for skyldfølelse for den ukjente mannens selvmord. Siden Procter blir filmet foran den brennende bilen, vil det være rimelig å anklage ham for drapet, og det er trolig derfor han stjeler kameraet og holder det skjult for politiet. Når han finner ut at det satt en mann i den brennende bilen, føler Procter muligens også en skyldfølelse for at han ikke gjorde noe for å forhindre hans død, og isteden bare sto apatisk og så på bilen brenne ned.

Charles Procter ser utvilsomt mye av seg selv i opptakene av den avdøde mannen. Både Procter og Ferguson er eldre menn, de bor begge alene, og Fergusons morgenrutine er til og med svært lik Procters. Fergusons video blir for Procter et slags speil som han kan se seg selv i, noe som også blir uttrykt symbolsk i det første klippet på kassetten, hvor Ferguson står foran et speil. Når Procter drar for å undersøke Fergusons leilighet, blir han i tillegg forvekslet med Ferguson av en forbipasserende nabo. Procters liv blir gjenspeilet i den avdøde mannens, og Fergusons selvmord kan tolkes, både av tilskueren og av Procter selv, som en mulig fremtid for den ensomme Charles Procter. Hans skyldfølelse for Fergusons selvmord kan

komme av at han føler at det nærmest er som om han selv har begått selvmord, og etterlatt seg en liten jente som i utgangspunktet synes å være hans datter.

Når Procter mot slutten av filmen begynner å gråte etter å ha snakket med den navnløse jenten, kan dette tolkes som at han oppnår en slags katarsisfølelse. Han får vite at jenten ikke er Fergusons datter, og at hun ikke engang har noe forhold til ham. Etter denne scenen, når vi nok en gang ser hans morgenrutine, blir det også inkludert et nærbilde av Procter som vasker hendene sine, et element som ikke har vært del av de tidligere montasjene. Å vaske hendene sine er et vanlig symbol på å frigjøre seg selv fra skyld, og underbygger tolkningen av at Procter på slutten av filmen er blitt kvitt skyldfølelsen han har hatt for Fergusons død. Denne håndvasken kan riktignok også tolkes som et mer generelt symbol på at Procter “vasker av seg” sitt korte møte med Ferguson.

Mens skyldtematikken er noe diffus, er ensomhet et tema som belyses mye tydeligere i filmen. Procter har ingen nære relasjoner, i hvert fall ikke noen som vises i filmen. Han bor alene, og det er ingenting som tyder på at han har hverken familie eller venner. Selv om han jobber på et kontor med mange ansatte, har han heller ingen betydningsfulle interaksjoner med sine medarbeidere. I lunsjpausen sitter han alene og leser avisen, mens menneskene rundt ham snakker med hverandre. De få gangene vi ser Procter interagere med andre mennesker i løpet av sin hverdag, er samtalene ensidige. Etter å ha sølt kaffe på dressen sin sier han kort til en sekretær at han må dra hjem, uten å se på henne, og uten å vente på et svar. Senere ringer han sjefen sin for å ta resten av uken fri, men vi hører bare Procters del av samtalen.

Procter er en mann som er fanget av rutine, men han blir først klar over hvor monotont hans liv egentlig er etter å ha vært vitne til Fergusons selvmord og etter å ha sett videoen som ble etterlatt. På Fergusons video ser han et liv som er like monotont og rutinepreget som hans eget. Morgenrutinen med barbering, tannpuss, påkledning og frokost blir gjentatt flere ganger i løpet av filmen, både av Procter og av Ferguson. Mens Procter i starten av filmen gjennomfører disse små ritualene uten noen videre ettertanke, endrer dette seg etter at videoen gjør ham klar over hvor banale de egentlig er, og hvordan de symboliserer et liv uten noe betydningsfullt innhold. De neste gangene vi ser Procters morgenrutine, er han mye mer nølende.

Procters ensomhet og ønske om nærhet symboliseres også gjennom en fokusering på hendene hans. Filmene inneholder flere nærbilder der vi ikke ser annet enn Procters hender, hvilende på armlener, bord, eller på rattet til bilen hans. Dag Sødtholdt skriver i sin analyse at enkelte av disse nærbildene også blir filmet med en spesiell linse som forstørrer hendene hans, noe som forsterker symbolverdien (Sødtholdt 2003: 57). Procters hender er alltid i ro i disse

bildene, men de ønsker nærhet og berøring. Når han oppdager Fergusons brennende bil, strekker han hånden sin ut mot den, og blir stående i ro med utstrakt hånd. På den etterlatte videokassetten får man senere se Fergusons hånd presset mot bilvinduet, slik at de to mennene strekker seg etter hverandre i et delt ønske om kontakt og berøring. Sødtholdt spekulerer i sin analyse at Fergusons hånd på videoen bare er noe Procter forestiller seg (Sødtholdt 2006: 57), men hånden kan også så vidt skjelnes i den tidligere scenen der Procter står foran den brennende bilen, noe som tyder på at dette er noe som faktisk fant sted.

Procters ønske og behov for berøring kommer spesielt godt frem i scenen der Procter sitter med den ukjente jenten. Hånden hans hviler på sofaen, og jenten griper etter den for å trøste ham. Så klippes det til et bilde der hånden hans igjen bare ligger på sofaen, uten at jenten berører den, og vi ser at jenten sitter med begge hender i fanget. Klippingen her tyder på at berøringen i virkeligheten ikke har funnet sted, og bare utspilte seg i Procters tanker. At også jentens hender blir filmet i et nærbilde i denne scenen, kan tyde på at hun også har et behov for nærhet og berøring.

I tillegg til fokuset på hender, har filmen også en rekke nærbilder av Procters øyne, som også brukes på en lignende måte for å skildre hans ønske om kontakt med andre mennesker. I heisen på vei opp til kontoret sitt kaster han korte og flakkende blikk på menneskene rundt seg, men ingen av dem møter blikket hans. Etter å ha sølt kaffe på seg selv ser han seg også rundt, nærmest som om han forventer at noen har lagt merke til uhellet hans, men Procter forblir usynlig. Først når han finner Fergusons video oppnår Procter øyekontakt med et annet menneske når Ferguson på videokassetten går bort til kameraet og stirrer rett inn i det.

Voyeurisme er et annet tema som tas opp i *Procter*. Som Dag Sødtholdt skriver i sin analyse, “spiller den på folks fascinasjon over å spionere på andre menneskers privatliv, noe som vi kjenner fra ‘reality-TV’-fenomenet” (Sødtholdt 2003: 56). Charles Procter blir fascinert av det innblikket videokassetten gir ham til den avdøde Paul Ferguson, og mye av filmen består av scener der Procter gransker Fergusons videoopptak. I en diskusjon med Dag Sødtholdt i filmtidsskriftet *Z* tar Trier opp dette temaet: “Man skammer seg nesten over dette, kanskje fordi det føles som vi frarøver folk deres sjel ved å kikke på dem. Voyeuren, kikkeren, er en ekkel skikkelse i vår kultur. Vi vil ikke bli som ham. Men samtidig føler vi en nytelse ved å kikke på ting” (Sødtholdt 2004). Som i et reality-TV-program består mesteparten av Fergusons video av fullstendig dagligdagse og banale hendelser, men følelsen av å kikke inn i et annet liv holder samtidig en sterk fascinasjon for både Procter og for det publikummet som reality-TV er myntet på.

Procters voyeurisme tydeliggjør også tilskueren selv som voyeur. For oss som tilskuere er Procters liv like mystisk som Fergusons liv er for ham, og vi ønsker å komme til bunns i rollefigurens tanker og følelser. Likhetene mellom Fergusons og Procters daglige ritualer gjør det også svært tydelig for oss som tilskuere at vi er i samme posisjon som Procter: Vi sitter foran TV-skjermen og gransker de daglige gjøremålene til en ukjent mann. Mens Ferguson sannsynligvis ønsket å dele sine siste dager med andre mennesker, har imidlertid ikke Procter et slikt ønske, og tilskuerens innblikk i Procters liv blir dermed mer skyldbetont enn Procters egen voyeurisme. Filmen forteller oss lite om hva Procter tenker og føler, noe som skaper en følelse av at man spionerer på en mann som ikke ønsker å bli iaktatt.

Siden vi aldri helt får vite hva Procter tenker og føler, blir han på en måte en stedfortreder for tilskueren. Slik Fergusons video fungerer som et speilbilde av Procters liv, kan hele filmen tolkes som et speilbilde av *tilskuerens* liv. Hvorvidt man gjenkjenner seg selv i dette speilbildet på samme måte som Procter gjør, vil åpenbart variere fra person til person, men måten filmer synliggjør forholdet mellom tilskuer og de ukjente menneskene man ser på TV-skjermen, vil trolig ha en viss resonans hos de fleste.

Når filmen er over sitter tilskueren sannsynligvis igjen med fler spørsmål enn svar. Lite er blitt avklart, og filmens siste scene gir rom for flere ulike tolkninger. Sødtholdt foreslår et par mulige tolkninger i sin analyse – at Procter har bestemt seg for å vie sitt liv til minne om den avdøde Ferguson, eller at han er på vei til å selv begå selvmord (Sødtholdt 2003: 56-57). Likhetene mellom Procters og Fergusons daglige gjøremål, kombinert med den illevarslende musikken som spilles i filmens siste scene, underbygger tolkningen om at Procter også har tenkt å ta sitt eget liv. Innblikket han har fått til Fergusons ensomme liv, som endte i selvmord, kan ha fått ham til å innse at han, som Ferguson, egentlig ikke har noe å leve for. Denne tolkningen blir imidlertid problematisert under filmens rulletekst, hvor man hører lydene av den daglige morgenrutinen som man har sett flere ganger tidligere. Dette kan tyde på at Procters liv fortsetter som før, og at ingenting egentlig har endret seg, til tross for alt det han har opplevd i løpet av filmen.

Det siste bildet i filmen, der Procter står foran den brennende bilen i Fergusons video, kan sies å oppsummere hele filmen. Det virker som at han ser rett inn i kameraet, og dermed rett mot tilskueren, men videoens lave oppløsning gjør at man ikke kan være helt sikker, og når kameraet beveger seg nærmere og nærmere den kornede videoen på TV-skjermen, blir detaljene enda mindre tydelige. Det siste man ser er et nærbilde av Procters ansikt, men ansiktstrekkene hans er nærmest ugjenkjennelige. På samme måte gir filmen tilskueren et innblikk i livet og psyken til Charles Procter, men når filmen er over føler man likevel at man

ikke vet helt hvem denne personen egentlig er. Både *Procter* og dens tittelfigur forblir mystiske og umulige å komme til bunns i.

Triers kortfilmtrilogi

Triers tre kortfilmer har en rekke fellestrekk med tanke på både tematikk og virkemidler. Alle de tre fortellingene tar utgangspunkt i en persons død, og skildrer hvordan disse dramatiske hendelsene tvinger hovedpersonen til å ta en grundig titt på sitt eget liv og de valgene han har gjort. I *Still* er det hovedpersonens egen naturlige død som utløser disse tankene, mens det i *Procter* og *Pietà* er sekundære rollefigurer som tar sitt eget liv. Samtidig fungerer både Jacob i *Pietà* og Ferguson i *Procter* som en slags speilbilder av henholdsvis Julian og Procter.

I alle de tre filmene har hovedpersonen en skjellsettende opplevelse som setter livet hans i et nytt perspektiv. De innser at det er ting i deres fortid som de burde ha gjort annerledes. Julian i *Pietà* blir gjort oppmerksom på de negative sidene ved hans forhold til både Jacob og Jacobs mor, Walter innser idet han er i ferd med å dø at livet hans har gått ham forbi, og Charles Procter ser, gjennom sitt “speilbilde” Paul Ferguson, hvor meningsløst hans middelaldrende liv egentlig er.

Også med tanke på filmatiske virkemidler finner man flere likheter mellom de tre kortfilmene. I alle filmene benytter Trier seg av ulike grep for å skildre hovedpersonenes tanker eller deres subjektive oppfatning av hendelser. Dette er kanskje mest tydelig i *Still*, der mesteparten av filmen viser oss Walters tanker idet han er i ferd med å dø. I *Pietà* brukes en kombinasjon av fortellerstemme og tilbakeblikk for å skildre den skyldfølelsen Julian har i forbindelse med vennens død. I *Procter* brukes en rekke ulike nærbilder for å vise hovedpersonens ensomhet og lengsel.

Dag Sødtholdt refererer til de tre kortfilmene som en trilogi, og selv om *Pietà*, *Still* og *Procter* handler om urelaterte rollefigurer og hendelser, er dette en svært passende beskrivelse. Triers kortfilmer bruker en rekke lignende filmatiske virkemidler, og man finner også en tematisk rød tråd som går gjennom dem. Bruken av stillbilder i starten og slutten av *Pietà* og *Procter*, et virkemiddel som også spiller en sentral rolle i *Still*, er også med på å ramme inn de tre kortfilmene som en sammenhengende helhet. De temaene og stilistiske virkemidlene som synliggjøres i *Pietà*, *Still* og *Procter* blir også videreført i Triers to langfilmer, som jeg skal ta for meg i de to påfølgende kapitlene.

Kapittel 5: *Reprise*

To menn i starten av tyveårene, Erik og Phillip, sitter på nachspiel og ser på TV, mens vennene deres ligger på gulvet og døser. På TVen sendes *Cesarée*, en fransk kortfilm i sort/hvitt av Marguerite Duras. Erik spør Phillip om hva et uttrykk som brukes i filmen betyr. “Det eneste som er igjen, er alt,” svarer Phillip. “Eller, ‘det hele’, da.” De to guttene ser på hverandre som om de nettopp har løst et av livets store mysterier, men klarer til slutt ikke å holde seg lenger, og bryter samtidig ut i latter.

Denne scenen er et godt eksempel på hvordan Joachim Triers første langfilm *Reprise* veksler mellom spøk og alvor. Filmen tar opp en del seriøse temaer, men har også en leken og ironisk tone. Mye av filmen er tydelig inspirert av modernistiske filmer, blant annet dem fra *La nouvelle vague*, den franske nybølgen, men den har også mye til felles med filmer fra ungdomsfilmsjangeren som for eksempel *American Graffiti* (George Lucas 1973).

I min analyse av *Reprise* skal jeg se på filmen fra disse to perspektivene. Jeg skal først se på de mange likhetene som *Reprise* har til filmer fra den franske nybølgen, og da spesielt filmer av François Truffaut og Alain Resnais. Deretter ser jeg på hvordan *Reprise* forholder seg til ungdomsfilmsjangeren. I tillegg til å være en fortelling om vennskap, handler *Reprise* også om den mentale sykdommen som rammer en av de to vennene. Mot slutten av dette kapitlet vil jeg komme nærmere inn på hvordan denne sykdommen blir skildret, både rent tematisk og med tanke på filmatiske virkemidlene, og sammenligne denne skildringen med filmens manuskript, som på enkelte punkter skiller seg fra den ferdige filmen på dette området.

Filmens handling

Det er 17. mai. To unge forfatterspirer, Erik (Espen Klouman Høiner) og Phillip (Anders Danielsen Lie) står foran en postkasse og skal til å sende inn sine første romanmanuskript. “Det er nå det begynner, ikke sant,” sier Phillip, før vi hopper inn i en raskt klippet montasje av hva fremtiden vil bringe for de to forfatterne. Handlingsforløpet blir mer og mer absurd, før det til slutt klippes tilbake til Erik og Phillip ved postkassen: “Det er nå det begynner, ikke sant.” Først nå begynner filmens handling for alvor. Vi hopper seks måneder frem i tid, og får vite at Phillips bok ble utgitt, mens Eriks ikke ble antatt. Etter et psykotisk anfall har Phillip vært innlagt på mentalsykehuset på Dikemark utenfor Oslo, og blir nå hentet av Erik og deres felles venner Morten og Geir.

Vi får vite at det var en stormforelskelse i Kari (Viktoria Winge) som utløste Phillips psykose, og de har ikke sett hverandre siden anfallet. Mye er derfor usikkert mellom dem når de møtes igjen. Kari er fremdeles forelsket i Phillip, men hverken hun eller han klarer å finne ut av hvorvidt Phillip fremdeles føler noe for henne. I et forsøk på å gjenfinne den gnisten de hadde tidligere, reiser de to til Paris, hvor de ble sammen for første gang. Phillip forsøker å gjenskape den tidligere turen til hver minste detalj, men klarer likevel ikke å finne frem til de gamle følelsene.

I mellomtiden får Erik endelig utgitt boken sin, *Prosopopeia*, samtidig som han sliter med sine egne samlivsproblemer. Han er sammen med Lillian, men ønsker egentlig å gjøre det slutt, og vil heller tilbringe tid med vennegjengen enn med henne. Først når hun slår opp med ham etter å ha sett ham på en fest når han egentlig hadde avtale med henne, innser han hva han har tapt.

Tilbake fra Paris er Phillip på vei inn i en ny psykose. Erik prøver å få ham til å skrive igjen, men Phillip har mistet inspirasjonen. Når han først får skrevet ned noe, innrømmer Erik at teksten er heller dårlig, og de to begynner å krangle. Phillip konstaterer at ingen av dem er spesielt dyktige forfattere, noe som understrekes av dårlige anmeldelser for *Prosopopeia*. Mens psykosen for alvor rammer Phillip, møter Erik tilfeldigvis sitt store forfatteridol, Sten Egil Dahl. Dahl forteller at han har lest Eriks bok, og likte den meget godt. Dette gir Erik et nytt håp, men får ham også til å innse at han må forlate Oslo. Han forlater Phillip og resten av vennegjengen og reiser til Paris, hvor han får skrevet og utgitt flere bøker.

I et bryllup møtes den gamle guttegjengen igjen. Alle bortsett fra Erik har fått seg kjæresten. Phillip har kommet seg etter psykosen, og er igjen sammen med Kari. Det virker som at alle rollefigurene har funnet sin plass i livet, men filmens avslutning preges samtidig av en viss ambivalens. Etter bryllupet klippes det til Erik på flyet til Paris, i en scene som er nærmest identisk til første gang vi så ham forlate Oslo, noe som skaper en viss usikkerhet om hvorvidt scenene etter hans første reise til Paris faktisk har funnet sted, eller om de i likhet med montasjen i starten av filmen bare viser ett mulig handlingsforløp som Erik innbiller seg mens han sitter på flyet. Filmen avsluttes med Phillip og Kari på en kafé i Oslo. Phillip begynner å telle ned fra ti, noe han har gjort flere ganger i løpet av filmen, med den forventning at noe svært viktig vil skje når han kommer til null. Kari ber ham om å slutte, men Phillip fortsetter nedtellingen: “Tre... to... en”. Så klippes det til en tekstsider: “SLUTT”.

Filmens mottakelse

Allerede før premieren var det store forventninger til Joachim Triers debutfilm. Trier hadde tidligere fått en del oppmerksomhet for sine kortfilmer, og *Reprise* fikk svært god forhåndsomtale i norske medier, noe som ble forsterket da den ble vist under filmfestivalen Karlovy Vary, hvor Trier også vant prisen for beste regi. De norske anmelderne ble ikke skuffet da filmen åpnet i Norge, og *Reprise* fikk terningkast fem i alle de største avisene. Spesielt filmens særegne form og stilgrep ble trukket frem i anmeldelsene. Fra Dagbladets anmeldelse: “Effektene er både dristig og bevisst brukt, og vitner først og fremst om et intellektuelt forhold filmkunst” (Bentzrud 2006). Birger Vestmo (2006) skrev for Filmpolitiet at “Trier og co leker med filmgrepene og skaper en stilsikker opplevelse som føles ny og frisk, til tross for at det ikke er direkte nyskapende”.

Også filmens skuespillere fikk mye skryt. Adresseavisens anmelder skrev om filmens hovedrolleinnhavere (Høiner, Danielsen Lie og Winge) at “det er krevende oppgaver som de tre løser med finstemt spill - det er vare stemninger, sterke sinnsbevegelser. Aktørene har heldigvis dekning for det hele og bevarer spontaniteten” (Nordvik 2006).

Under Amandautdelingen høstet *Reprise* ikke overraskende inn mange av de gjeveste prisene, inkludert for beste film. Selv om ingen av skuespillerne fikk priser, vant Vogt og Trier for manuset, og Trier vant for beste regi. *Reprise* ble også valg ut som Norges kandidat til Oscar-utdelingen for beste utenlandske film, men endte ikke opp med å bli nominert.

Det ble også stor jubel da *Reprise* fikk en strålende anmeldelse av Manohla Dargis i New York Times. Dargis beskrev *Reprise* som “one of the most passionately and intellectually uninhibited works from a young director I’ve seen in ages,” og mente at filmen var en av de beste som ble vist på festivalen New Directors/New Films (Dargis 2007). Året etter hadde *Reprise* alminnelig premiere i New York, en stor sjeldenhet for norsk filmproduksjon. Filmen fikk også gode anmeldelser i USA, selv om det ikke var alle som var like imponerte. Roger Ebert i Chicago Sun-Times ga filmen to stjerner av fire mulige, og mente at rollefigurene var overfladiske og uinteressante: “I have met Norwegians, who are nowhere near the bland, narcissistic Erik and Phillip” (Ebert 2008). Ebert konkluderte samtidig med at filmen var god, selv om slutten var for “poetisk”, en oppsummering han lånte fra Sten Egil Dahls kritikk av Eriks bok: “Not only does ‘Reprise’ generate itself, it contains its own review” (ibid.).

Den store oppmerksomheten fra både inn- og utland førte til at *Reprise* ble stående som en av de viktigste filmene i det som mediene kalte en “second norwave”. 1997 var året

for den første bølge, da Pål Sletaunes *Budbringeren* og Erik Skjoldbjærchs *Insomnia* ble vist under filmfestivalen i Cannes, hvor svært få norske filmer hadde vært representert. Ni år etter var det tid for en ny bølge, da hele fire norske filmer ble vist under den prestisjetunge festivalen. Selv om *Reprise* ikke var blant filmene som ble tatt ut til Cannes, ble den likevel et symbol på den nye norske filmbølgen, og dens stilling som en viktig norsk film vedvarte også i årene etter den kom ut. Da VG i slutten av 2009 holdt en kåring over tiårets beste norske film, havnet *Reprise* på første plass, og da *Rushprint* i 2011 trykket en liste over tidenes beste norske filmer, havnet *Reprise* på en svært respektabel syvendeplass.

***Reprise* i lys av nybølgen**

Reprise har en særegen form og stil som er svært uvanlig for norsk samtidsfilm. Handlingen er ulineær, og det hoppes frem og tilbake i tid og rom på måter som til tider kan virke kaotiske og uforståelige. Selv om Trier benytter seg av et filmspråk som man ikke ser så ofte i “mainstream” film, finner man mange lignende stil- og formgrep i filmer fra *La nouvelle vague*, den franske nybølgen. Mange har derfor konkludert med at Trier bevisst har forsøkt å etterligne denne filmstilen: “Til dels virker Trier som en pastisjfilmskaper, en som hyller en tidligere epoke, en bestemt filmstil. Hans formspråk har såpass mange likhetstrekk med den franske nybølgens banebrytende filmeksempler, at dette synes riktig” (Lyngar 2011). Trier selv hevder at mens han har latt seg inspirere av enkelte nybølgeressører, var ikke målet med *Reprise* å skape en pastisj av denne epoken (Trier 2013). Samtidig har koblingen til den *La nouvelle vague* i filmens medieomtale ført til at det nærmest er uunngåelig å analysere *Reprise* uten å se på den i lys av nybølgen.

Slutten av 1950-tallet og begynnelsen på 1960-tallet var preget av en form for revolusjon i det franske filmmiljøet som siden har blitt betegnet som en “nybølge”. På denne tiden dukket det opp en mengde med unge, nye filmregissører som hadde vokst opp med både franske og amerikanske filmer, og som så sitt snitt til å skape sine egne filmer, med nye ideer og stilgrep. Det franske filmmagasinet *Cahiers du cinéma* spilte en viktig rolle i denne utviklingen, og mange av nybølgens pionerer, som François Truffaut, Jean-Luc Godard og Eric Rohmer var også filmanmeldere for *Cahiers* før de debuterte som filmregissører.

Disse unge regissørene ønsket å gjøre et oppgjør med de etablerte normene for produksjon og historiefortelling (Neupert 2002: xv-xxi). Filmene fra nybølgen hadde forholdsvis lave budsjetter, og ble spilt inn på location heller enn i studio, og ofte uten profesjonelle skuespillere. *Reprise* ble også produsert på en lignende måte. Hele filmen er

spilt inn på ulike opptakssteder i Oslo, og stort sett med håndholdt kamera og naturlig lys. Filmen har også en kombinasjon av etablerte skuespillere som Henrik Mestad i rollen som Jan Eivind, Eriks forlagsredaktør, og amatører uten tidligere skuespillerbakgrunn, som Pål Stokka (Geir) og Odd Magnus Williamson (Morten). Samtidig understreker Trier at alle skuespillerne i filmen ble nøye valgt ut, i motsetning til en tendens i nybølgen til å bruke venner og bekjente til å fylle rollene: “Vi har ikke en Anna Karina som vi drar ut av skapet, som egentlig er kjæresten vår, og så sier vi ‘hun skal være foran lerret’” (Trier 2013).

Når *Reprise* blir sammenlignet med *La nouvelle vague*, er det som oftest dens likheter til François Truffauts *Jules et Jim* (1962) som blir trukket frem. Dette er ikke spesielt overraskende, siden handlingen i *Reprise* bærer mange overfladiske likheter til Truffauts film. Som *Reprise* handler *Jules et Jim* om to unge forfattere og vennskapet mellom dem, og, som i *Reprise*, spiller også en kvinne, Cathérine, en sentral rolle. Handlingsmessig er det riktignok her likhetene mellom de to filmene tar slutt. I *Jules et Jim* oppstår det et trekantdrama mellom de to mennene og Cathérine, og det blir denne konflikten som driver filmen, i motsetning til *Reprise*, der Kari kun har et forhold til Phillip. Som Gunnar Iversen beskriver det er Jules og Jims kjærlighet til Cathérine avgjørende for handlingen, mens “*Reprise* er ikke filmen om den overskridende kjærligheten til Kvinnen, men om famlende og nervøse møter med kvinnene” (Iversen 2010: 280).

Både *Reprise* og *Jules et Jim* bruker fortellerstemmen som et aktivt virkemiddel. Spesielt montasjesekvensen tidlig i *Reprise* minner om en lignende sekvens i *Jules et Jim*, og denne sekvensen er også ment som en direkte henvisning til både nybølgen og til Truffauts film (Trier 2013). I begge filmene introduserer fortellerstemmen oss raskt for de to hovedpersonene ved å beskrive ulike hendelser i deres liv. Både i *Reprise* og i *Jules et Jim* går disse montasjesekvensene svært fort frem, slik at det blir vanskelig, om ikke umulig, for tilskueren å få med seg alle detaljene som blir formidlet. I *Reprise* blir denne høye fortellerhastigheten riktignok dratt ut til det ekstreme, og hendelsene som beskrives blir mer og mer virkelighetsfjerne. Vi får for eksempel vite at Eriks og Phillips bok vil forårsake en revolusjon i Øst-Afrika, blitt bannlyst av Vatikanet og gjort Dalai Lama desillusjonert. *Reprises* versjon av montasjesekvensen blir nærmest en parodi på den i *Jules et Jim*.

I begge filmene interagerer også fortellerstemmen til en viss grad med den diegetiske handlingen ved at fortelleren tidvis blir avbrutt av filmens rollefigurer. I en scene i *Jules et Jim* blir Jim introdusert for Albert og hans kone, som er venner av Jules. Etter introduksjonen bryter fortellerstemmen kort inn og sier at “Jim hadde spurt...”. Før fortelleren får fullført setningen klippes det til Jims stemme som stiller spørsmålet det er snakk om: “Hvem er

Albert?”, og vi hører også Jules svar og beskrivelse av Albert, før lydsporet vender tilbake til nåtiden. Lydsporet veksler mellom diegetisk lyd, fortellerstemme, og et tilbakeblikk. I *Reprise* finner man flere lignende interaksjoner mellom forteller, fortid og nåtid.

Reprises mest iøynefallende eksempel på denne fortellermåten finner man i sekvensen der Erik vurderer å slå opp med kjæresten sin. Erik forklarer til Phillip at han må gjøre det slutt med Lillian, at han ikke “bare kan være sammen med henne for ikke å være kjip”. Det klippes kort til Erik på vei til Lillians leilighet, før vi vender tilbake til Erik og Phillip. Erik konstaterer at Lillian tross alt er “ganske kul”. Plutselig hopper vi inn i et tilbakeblikk der Erik sitter med Lars, Morten og Geir på en fest. “Jenter er bare ikke kule, sorry ass,” sier Lars, som et svar på Eriks påstand. Lars begynner å legge ut om hvordan jenter er underprivilegerte og ikke verdt å bruke tid på. Den mannssjåvinistiske monologen hans kryssklippes med Erik på vei inn i Lillians leilighet. Idet Lars avslutter sin argumentasjon med at menn som har hatt kjæresten lenge alltid ender opp som “småborgerlige nisser”, ringer Erik på hos Lillian, og hun åpner døren. Mens Erik er på vei inn i leiligheten kommer filmens fortellerstemme inn på lydsporet igjen: “Plutselig slo det Erik: Lillian ville skjønne at han slo opp nå fordi romanen hans var blitt antatt, og da vil hun tro at han er en sånn falsk fyr som slår opp med en gang de får litt fremgang i livet.” Fortellerstemmen fortsetter å ramse opp grunner til at å slå opp nå vil være et feilgrep, før han blir avbrutt når Lillian spør Erik om hva som er i veien. Så klippes det brått til et annet tilbakeblikk, denne gangen til Erik som fjortenåring. Moren hans konfronterer ham med at han har brukt hennes PC til å se på pornografi. “Tenk om dette var meg,” sier hun og viser til ett av de pornografiske bildene. “Tenk om...” Tilbakeblikket avbrytes brått av et klipp tilbake til Erik og Lillian, og fortellerstemmen overtar igjen: “Tenk om hun ikke ville takle det. Altså, det ville vært litt innbilsk å tro at hun ville gå til grunne bare fordi han...” Igjen kommer det en avbrytelse, og vi er igjen i tilbakeblikket til Lars og festen: “Nei, det holder ikke. Skyldfølelse er slavemoral. Noen ganger så må du bare være litt Zarathustra, ikke sant. Være litt slem.” Tilbake hos Lillian skal Erik til å si hva han har på hjertet, men får ikke avsluttet før vi er inne i enda et tilbakeblikk. Erik og Phillip går i andreklasse på Steinerskolen, og fortellerstemmen beskriver hva som skjedde forrige gang Erik var “litt slem”: Phillips venn Svein blir beskyldt for å være homofil, og for å slippe unna mobberne sier han at mens han selv ikke er homo, kan det hende at Phillip er det. Erik overhører dette og sier det videre til sin mor. Situasjonen eskalerer derfra og ender med at Svein blir nødt til å bytte skole. I nåtiden bestemmer Erik seg for å ikke slå opp med Lillian.

I denne sekvensen hoppes det frenetisk i tid og rom, uten noen form for tydelig narrativ logikk. Samtidig er det en sterk emosjonell logikk i klippingen mellom nåtid, fortid

og fortellerstemme. Tilbakeblikkene og fortellerens kommentarer brukes for å skildre Eriks tankeprosess mens han er på vei for å slå opp med Lillian. Det korte tilbakeblikket til Erik og hans mor som diskuterer pornografi kan i utgangspunktet virke tangentialt i forhold til det som skjer ellers i sekvensen, men når det først er blitt etablert at de ulike virkemidlene i sekvensen benyttes for å vise Eriks tanker, blir også denne innskutte scenen tilført mening. Eriks tanker går åpenbart på høygir, og hans tanker rundt Lars' kvinnefiendtlige monolog får ham til å minnes denne diskusjonen med sin mor. Selv om minnet ikke direkte handler om den avgjørelsen han snart er nødt til å ta, er det en viktig del av hans kvinnesyn.

Et annet likhetstrekk mellom *reprise* og Truffauts filmer er bruken av delt tilbakeblikk. *Tirez sur le pianiste* (François Truffaut 1960) inneholder for eksempel en 18 minutter lang tilbakeblikksekvens, hvor det aldri blir helt tydelig hvilken persons minner som vises. Sekvensen begynner med servitrisen Lena som snakker om fortiden til tittelens pianospiller, Charlie. Flere av bildene i det følgende tilbakeblikket er av hendelser som Lena umulig kan vite om, men samtidig blir tilbakeblikket til en viss grad styrt av Lenas fortellerstemme.

Et tilsvarende grep finner vi i *Reprise* i scenen der Erik og Phillip sitter i bilen på vei hjem fra Dikemark. Fra Eriks synsvinkel ser vi et nærbilde av Phillips hånd, som er dekket av arr. Det klippes til et kort tilbakeblikk av Erik på sykehus, hvor de ferske sårene på hendene hans blir behandlet, før vi går tilbake til bilen og et nærbilde av Eriks tankefulle ansikt. Deretter hoppes det enda lengre tilbake i tid, og vi ser Erik finne Phillip rett etter at han har pådratt seg arrene ved å knuse vinduer i leiligheten sin. Phillip ser ikke ut til å ense smerten, men bare smiler manisk til Erik. Klippingen gir et sterkt inntrykk av at det er Eriks minner som vises, men når vi etter disse bildene vender tilbake til bilen, fokuseres det på Phillips ansikt og blikk, som også er rettet mot arrene på hånden hans. I resten av sekvensen veksles det mellom bilder av Erik og Phillip i både fortid og nåtid. I begynnelsen av sekvensen virker det om at tilbakeblikket utelukkende er Eriks, men etter hvert forandrer det seg til å bli et delt minne mellom de to vennene. Disse siste bildene, der Erik og Phillip ser på hverandre både i bilen og i tilbakeblikket, er i tillegg klippet sammen på en underfundig måte som skaper et inntrykk av at de, i tillegg til å se på hverandre, også oppnår øyekontakt med sine tidligere jeg.

Triers bruk av stillbilder i *Reprise* er et annet virkemiddel som også finnes i flere av Truffauts filmer. Mest kjent er kanskje stillbildet av rollefiguren Antoine i *Les quatre cents coups* (François Truffaut 1959), som er blitt beskrevet som like ikonisk som Odessatrappen fra *Bronenosets Potjomkin* (Sergei Eisenstein 1925) og snøkulen fra *Citizen Kane* (Orson Welles 1941) (Neupert 2002: 177). Truffaut benytter seg også av stillbilder i *Jules et Jim*:

“[Truffaut] employs it within scenes to stop the action, much like a photographer’s camera would, helping foreground the emotion of his characters while isolating specific moments in time” (Neupert 2002: 203). Man finner den samme effekten i *Reprise*, for eksempel i en scene der Phillip ser på Kari mens hun sitter på lesesalen på Blindern. Når Kari ser tilbake på ham og øynene deres møtes, fryser bildet, og man hører et klikk på lydsporet, som om Phillip tar et mentalt bilde av kvinnen han er forelsket i.

Dette virkemiddelet brukes igjen mot slutten av filmen. Erik har reist til Paris, og går forbi en ukjent kvinne som han ikke legger merke til. Kameraet dweler ved denne kvinnen mens hun ser bort på Erik, og i et nesten umerkelig øyeblikk fryser bildet, og man hører igjen et klikk. Det korte stillbildet av kvinnen antyder at det er noe spesielt med denne kvinnen, og hvis man har fulgt nøye nok med skjønner man at dette er den samme personen som tidligere ble vist i montasjesekvensen i starten av filmen: Datteren av en forlegger som Erik møter i Paris, og som han innleder et ulykkelig kjærlighetsforhold til.

I tillegg til å bruke stillbilder til å fryse tiden, vises det også en rekke fotografier i *Reprise* i de forskjellige sekvensene der fortellerstemmen formidler informasjon om de ulike rollefigurene. I sekvensen der fortellerstemmen introduserer guttene i vennegjengen veksles det for eksempel mellom film fra en konsert og fotografier som viser yngre versjoner av guttene. Kombinasjonen av fortellerstemme og stillbilder gir spesielt assosiasjoner til Chris Markers *La jetée* (1962), som fortelles utelukkende ved hjelp av disse to virkemidlene.

Reprise deler også en del virkemidler som er å finne i filmografien til Alain Resnais, en regissør som kan regnes som en del av *La nouvelle vague*, selv om han ikke var en del av *Cahiers du cinéma*-regissørene. Sammen med regissører som den tidligere nevnte Chris Marker og Agnès Varda plasseres han i det som betegnes *Rive gauche*, den “venstre bredden” av nybølgen (Neupert 2002: 299). Spesielt det uklare skillet mellom fortid og nåtid som man finner i *Reprise* kan i stor grad minne om Resnais’ filmer, og da spesielt *Hiroshima, mon amour* (1959) og *L’année dernière à Marienbad* (1961). Selv om Trier leker seg med tid og rom gjennom hele filmen, er det kanskje mest tydelig i to lengre dialoger mellom Kari og Phillip. Både når de møtes igjen for første gang etter Phillips opphold på Dikemark, og senere når de er i Paris, klippes det frem og tilbake mellom ulike steder mens samtalen tilsynelatende følger en lineær progresjon. I disse to scenene er det også en asynkronitet mellom lyd og bilde. I et øyeblikk ser vi rollefigurene snakke i takt med det vi hører på lydsporet, men plutselig klippes det til et bilde der rollefiguren *ikke* snakker, mens vi fortsetter å høre dialogen. Dette skaper en viss distanse hos tilskueren til det som foregår, men er også med på å skildre Phillips skjøre sinnsstemning.

Hele sekvensen der Kari og Phillip vender tilbake til Paris preges også av et uklart skille mellom fortid og nåtid. Før de reiser blir vi vist små klipp av ulike steder i Paris, mest sannsynlig steder Kari og Phillip besøkte forrige gang de var i byen. Når de så har ankommet Paris ser vi Kari og Phillip besøke de samme stedene som tidligere har blitt introdusert, men det gjøres ikke umiddelbart tydelig hvorvidt det vi ser utspiller seg i nåtid, eller om det er tilbakeblikk til den forrige Parisreisen. Phillip spør Kari om hva de gjorde dagen etter ankomst første gang de var i Paris. Kari svarer at de satt på kafé og snakket, og det klippes til de to sittende på en kafé som tidligere ble etablert som et av stedene de besøkte året før. Samtalen fortsetter over bilder av de to sittende på kaféen, og det virker som at scenen er et tilbakeblikk. Phillips overstemme spør om hvordan han oppførte seg den dagen, men når Kari svarer, er det ikke som en overstemme, men sittende på kaféen. Resten av dialogen utspiller seg deretter på kaféen, og først nå blir det tydelig at scenen foregår i nåtiden. Siden Phillip forsøker å gjenskape fjorårets Parisreise, og dermed på en måte lever i fortiden, blir det svært virkningsfullt når det skapes en slik usikkerhet om når handlingen utspiller seg. Når kaféscenen blir introdusert som et tilbakeblikk, forstår man raskt hva Phillip ønsker å oppnå i Paris – han *ønsker* at scenen skal være et tilbakeblikk, og at alt skal utspille seg på nøyaktig samme måte som året før.

Et virkemiddel som nærmest er blitt synonymt med nybølgen er såkalte “jump cuts”, hvor klippet mellom to kamerainnstillinger bryter den romlige og tidsmessige kontinuiteten. Dette er et virkemiddel som spesielt forbindes med nybølgeregissøren Jean-Luc Godard, som blant annet brukte det i *À bout de souffle* (1960). Triers bruk av jump cuts er ikke på langt nær like fremtredende som hos Godard, men man finner små, subtile jump cuts i enkelte scener i *Reprise*. Når Erik møter forlagsredaktøren, blir kontinuitetsklippingen innimellom brutt når kameraet fokuserer på Jan Eivind, og det samme er tilfelle med Phillip når han er hos Kari etter å ha blitt psykotisk for første gang. Disse små kontinuitetsbruddene forsterker følelsen av at rollefigurene de brukes for å skildre, Jan Eivind og Phillip, oppfører seg merkelig og unaturlig.

Frankrikes hovedstad Paris var bakteppet for mesteparten av nybølgefilmene, og denne byens sentrale rolle i *Reprise* blir på mange måter en referanse til denne epoken. For både Erik og Phillip, som er svært opptatt av fransk film og litteratur, er Paris et nærmest mytologisk sted, og begge reiser også dit i løpet av filmen. I tillegg til den lange sekvensen som skildrer Phillips og Karis Parisreise, spiller byen en sentral rolle i filmens åpningsmontasje. I montasjen reiser begge to til Frankrike, og etter å ikke ha sett hverandre på flere år, møtes de igjen i Paris, hvor de skriver en ny bok sammen. Siden denne montasjen

som nevnt er en direkte referanse til nybølgen, er det bare naturlig at handlingen utspiller seg i Paris. Vogt og Trier (2007: 223) har også beskrevet denne montasjen som en drømmesekvens, og hvis det er rollefigurenes drømmer og forventninger som vises, gir det også mening at Paris vil spille en viktig rolle.

Når montasjen er over og den “virkelige” fortellingen begynner, er imidlertid både filmen og dens rollefigurer sterkt forankret i Oslo. Etter montasjen begynner filmens tittelsekvens, som bruker dokumentariske bilder av 17.-maitoget på Karl Johan. Dette er omtrent så norsk som det kan bli, og står i sterk kontrast til det som er blitt vist i montasjen, hvor verken Oslo eller Norge blir ordentlig etablert. Samtidig preges disse bildene av Norges nasjonaldag av en fremmedgjørende og nesten ubehagelig atmosfære. Bildene er unaturlig mørke, og istedenfor “Ja, vi elsker” spilles det rockemusikk av Joy Division. Sekvensen innledes også med at Erik og Phillip forsøker å bane seg vei gjennom den feirende russen, to svartkledde ungdommer fanget i et hav av rødt, hvitt og blått. “Vi må komme oss ut av det landet her,” konstaterer Phillip. I motsetning til åpningsmontasjens hendelser, kommer imidlertid ikke Erik og Phillip seg ut av landet. Selv Phillip og Karis korte tur til Paris forandrer ingenting. Phillip håper at å vende tilbake til Paris kan føre forholdet tilbake til slik det var før hans psykose, men dette viser seg å være umulig, og når de kommer tilbake til Oslo har ingenting endret seg. Endringen av fokus fra Paris til Oslo blir nærmest en kommentar til påstander om at *Reprise* bare er en pastisj av den franske nybølgen, som om Trier forteller oss at selv om nybølgen og Paris er viktige inspirasjonskilder for både filmen og dens hovedpersoner, er begge sterkt forankret i Oslo og det særegent norske.

Selv om man finner flere åpenbare likhetstrekk mellom *Reprise* og *La nouvelle vague*, både når det gjelder filmens form, handling og tematikk, er det også mye som er ulikt. Dette gjelder blant annet filmens klipping, som benytter seg av en rekke virkemidler som man også finner i nybølgefilmene, men i et mye raskere tempo. Richard Neupert (2002) har i sin gjennomgang av nybølgen blant annet undersøkt den gjennomsnittlige lengden på innstillinger (“Average shot length” eller “ASL”) i filmer fra epoken. For eksempel har *Jules et Jim* en ASL på “a rapid ten seconds” (Neupert 2002: 203). Til sammenligning har *Reprise* en ASL på 4,4 sekunder (Nasrin 2010). Dette stemmer overens med den øvrige utviklingen i klippertype, hvor man har sett en gradvis økning av klippetempo siden midten av 1960-tallet (Bordwell 2006: 121-122). Selv om Olivier Bugge Couttés klipping i *Reprise* bruker mange stilgrep fra nybølgen, er klippingen også mye raskere og mer moderne, og kan ofte minne om klippingen man finner i musikkvideoer.

Mange av de virkemidlene som er felles mellom *Reprise* og filmer fra nybølgen er heller ikke unike for Truffaut, Godard eller Resnais. Selv om bruken av fortellerstemme i *Reprise* kan minne om *Jules et Jim*, trekker Trier selv frem Stanley Kubricks *Barry Lyndon* (1975) som en mer direkte inspirasjon til bruken av dette virkemiddelet i *Reprise* (Trier 2013). Det er tydelig at enkelte elementer i *Reprise* henter inspirasjon fra nybølgen, men filmen er samtidig mer enn bare en pastisj av nybølgereregissørenes idealer og filmstil.

***Reprise* som ungdomsfilm**

Selv om det først og fremst er den franske nybølgen som ble trukket frem i filmens omtale som dens viktigste inspirasjonskilde, har *Reprise* også et svært nært forhold til ungdomsfilmsjangeren. *Reprise* er ikke bare fortellingen om de to forfatterne Erik og Phillip, men handler også om deres videre vennekrets og forholdene innad i guttegjengen. Måten disse forholdene blir skildret på følger mange av de sjangerkonvensjonene man er vant med fra den fortrinnsvis amerikanske ungdomsfilm, noe Trier selv nevner på filmens kommentarspor: “Det er jo en slags guttegjengsjanger som ligger i bunnen av denne filmen, og selv om den prøver å ta den sjangeren et annet sted, så er det jo en sjanger vi kjenner fra *Diner* eller *American Graffiti*, eller helt tilbake til Fellinis *I Vitelloni*.”

I Jo Sondre Mosengs kapittel om norsk ungdomsfilm i *Den andre norske filmhistorien* (Bakøy & Helseth 2011) nevnes ikke *Reprise* i det hele tatt, muligens fordi Moseng definerer en ungdomsfilm som en film med “ tenåringer i de bærende rollene ” (Moseng 2011: 153). Erik og Phillip er 23 år gamle, og deres alder ekskluderer dem dermed fra Mosengs sjangerdefinisjon. Når filmen ellers inneholder mange av de elementene som kjennetegner ungdomsfilm, blir denne definisjonen åpenbart for snever, noe blant annet Catherine Driscoll (2011: 2) understreker:

While ‘teen’ names a set of tendencies and expectations rather than an identity mapping onto the years thirteen to nineteen, the concept ‘teenager’ is too narrow to define a genre that is preoccupied with the difficulty as well as the importance of borders.

Selv om Erik, Phillip og deres venner er et godt stykke forbi tenårene, er de heller ikke fullstendig voksne. De er umodne og har ennå ikke funnet sin plass i livet. Moseng fortsetter sin definisjon av sjangeren ved å trekke frem at en ungdomsfilm “omhandler, i større eller mindre grad, konfliktsituasjoner og temaer som tenkes å være spesifikke for ungdomstiden

(identitetsproblematikk)” (Moseng 2011: 153). Ut ifra denne definisjonen kan skildringen av guttene i *Reprise* trygt plasseres innenfor ungdomsfilmsjangeren. Erik, Phillip, Geir, Lars, Morten og Henning er ikke tenåringer, men de kan likevel klassifiseres som ungdommer. På papiret er de kanskje “voksne”, men de gjennomgår også en modningsprosess i løpet av filmen.

Guttegjengens umodenhet kommer best til syne i rollefigurenes forhold til kvinner. Det dominerende kvinnesynet i gjengen er nærmest fiendtlig og misogynt. Slike problematiske forhold til det motsatte kjønn er en vanlig tematikk i ungdomsfilmer, og sjangeren nærmest forutsetter at rollefigurene lærer av sine feil og modnes innen filmen er omme. I tenåringskomedien *American Pie* (Paul Weitz 1999), en av nittitallets mest sentrale filmer i sjangeren, inngår for eksempel de fire mannlige hovedpersonene et veddemål om å miste dyden før de blir ferdige på high school. I starten av filmen ser de på jenter som lite annet enn seksuelle objekter – målet for guttene er ikke å finne seg kjærester, men å finne noen de kan ha sex med for å bli kvitt jomfrustigmaet.

I *Reprise* er det først og fremst Lars og Henning som er talsmenn for gjengens misogyni. Som nevnt tidligere holder Lars en lengre monolog om hvor “kjipe” jenter egentlig er, og når vi ser Henning for første gang, blir også han raskt etablert som kjønnsdiskriminerende. Guttene er på en bar, og Henning skal introdusere dem for en jente han har møtt, men klarer knapt nok å huske navnet hennes: “Hun har sittet et par timer nå og prata om reklame på bytrikken... Jeg prøver vel egentlig bare å få ligge med henne”. Senere, når Henning møter Johanne, som jobber på forlaget som skal utgi Eriks bok, begynner han umiddelbart å provosere henne. Når Johanne blir sur og kritiserer gjengens pubertale og ondsinnete humor, avfeier Henning henne lett med å si at “du er bare så jævlig søt når du er forbanna, altså, Janne.” Denne holdningen har også til dels smittet over på Erik, som neglisjerer Lillian til fordel for vennegjengen, og vurderer å slå opp med henne når han er blitt forfatter, og heller gå til prostituerte og dyrke “avvikende, fetisjistisk sex” ved behov.

Både Lars og Henning gjennomgår imidlertid store karakterutviklinger i løpet av filmen. På en medisinerfest møter Lars Merethe, beskrevet i manuset som “en duggfrisk vestkantjente” (Vogt & Trier 2007: 155), de to blir et par, og han bryter kontakten med de andre guttene. Når gjengen drar på besøk til ham for å få bekreftet om “Porno-Lars” virkelig har fått seg kjæreste, spiser han en fin middag med tre andre kjærestepar. Lars har blitt det han tidligere betegnet nedsettende som en “småborgerlig nisse”, og trolig innsett at det å være i et fast forhold ikke er så negativt som han trodde. Henning gjennomgår en lignende forandring når han mot slutten av filmen blir sammen med Johanne, som han tidligere hadde et mer eller

mindre antagonistisk forhold til, og en av filmens siste scener foregår også i bryllupsfesten deres. Selv om det ikke nevnes eksplisitt, antydes det også at Lars og Hennings endrede holdninger til det motsatte kjønn også har hatt en positiv påvirkning på de andre – under bryllupsfesten kommenterer Erik at alle i gjengen har fått seg kjærester.

Reprise har også flere likheter til George Lucas' *American Graffiti* (1973), en film som Trier selv også har nevnt som en inspirasjonskilde (Trier 2013). *American Graffiti* handler om Curt (Richard Dreyfuss) og Steve (Ron Howard), som nettopp har fullført high school i en amerikansk småby. Filmen følger deres siste kveld med vennegjengen før de skal reise fra byen og begynne på college. Curt, og utover i filmen også Steve, nærer sine tvil om hvorvidt han egentlig ønsker å forlate hjembyen, familien og barndomsvennene. Curt og Steve er ikke lenger barn, men er heller ikke blitt voksne. De står på randen til voksenlivet, og tør ikke helt å trå fremover. Dette er en tematikk som er svært typisk for den amerikanske ungdomsfilm, og som også er å finne i *Reprise*, og da spesielt i den delen av handlingen som følger Erik.

I likhet med Curt og Steve står Erik på randen av voksenlivet, men holdes tilbake av forholdet til vennegjengen. Dette kommer best til syne i scenen der guttene er på Bygdøy og bader. Ved en tilfeldighet dukker Johanne fra forlaget opp, og setter seg ned hos dem. Erik blir dermed plassert mellom vennene sine og livet som vellykket forfatter, to livsstiler som Johanne hevder ikke er kompatible. Både Erik og Curt ender opp med å ta farvel med vennegjengen og byen de har vokst opp i, mens deres bestevenner, Phillip og Steve, bestemmer seg for å bli i landet og slå seg til ro der.

Av *Reprises* rollefigurer er det kanskje i Geir (Pål Stokka) at man finner filmens tydeligste kobling til den amerikanske ungdomsfilmsjangeren. Dette er en sjanger som preges av nokså stereotype persongallerier, best eksemplifisert i John Hughes' *The Breakfast Club* (1985), hvor rollefigurene blir stemplet som henholdsvis “a brain, an athlete, a basketcase, a princess and a criminal”. Guttene i *Reprise* passer ikke inn i noen slike sjangerbestemte stereotypier, med et åpenbart unntak av Geir, som nesten kunne vært hentet rett ut av en åttitallsfilm av John Hughes. Geir er den sjenerte “nerden” i gjengen, en stereotypi som går igjen i svært mange ungdomsfilmer, for eksempel i *The Breakfast Club*, hvor Anthony Michael Halls rollefigur Andy oppfyller stereotypien “the brain” – det sjenerte skolelyset som blir mobbet av de andre på skolen.

Geir blir stadig utsatt for mer eller mindre vennligsinnet mobbing av de andre guttene. Når Phillip på vei hjem fra Bygdøy sliter med å få formulert en setning, avbryter Morten ham ved å påpeke at “nå høres du nesten ut som Geir.” Fortellerstemmen antyder også at Erik og

Phillip i utgangspunktet ble venner med Geir bare for å få gratisbilletter til en konsert med bandet Kommune, som Geirs eldre bror Henning var vokalist i.

Som seg hør og bør i en ungdomsfilm, går det til slutt bra med Geir, og på slutten av filmen blir han kvitt nerdestempelet. På en fest finner han en gråtende jente på toalettet, og de to begynner umiddelbart å kline. Selv om det ikke blir spesifisert i filmen, kan det være rimelig å anta at den sjenerte Geir i løpet av denne kvelden mister jomfrudommen. Trier nevner også i et intervju at Geir er seksuelt naiv (Tinkham 2008), en påstand som underbygger en slik tolkning. Seksuell debut er en velkjent tematikk i ungdomsfilmsjangeren, og skildres ofte som en overgangsrite mellom ungdoms- og voksenlivet (Driscoll 2011:70-71). I bryllupet på slutten av filmen nevnes det også at Geir har meldt seg inn i AUF, og at han visstnok “raser oppover gradene”. I en scene som ikke er med i den ferdige filmen, men som er inkludert blant bonusmaterialet i DVD-utgivelsen, ser man også Geir holde en svært velformulert tale til sin nygifte storebror. Phillip nevner for Erik at Geir har gått på talekurs, og at “den Geir vi pleide å kjenne, er død.”

Et annet kjennetegn ved den amerikanske ungdomsfilmene er bruken av populærmusikk. I tillegg til å inneholde popmusikk på lydsporet, er rollefigurenes musikksmak er med på å definere deres personligheter, og musikken kan være med på å forsterke båndene mellom dem. Catherine Driscoll skriver at “music is a space for youthful engagement and a system of distribution and exchange mediating youth and their experience” (Driscoll 2011: 67), og musikk er også en viktig del av livene til de fem guttene i *Reprise*. Guttene i gjengen ble først kjent med hverandre gjennom deres felles forkjærlighet for det fiktive punkbandet Kommune, og en av sangene deres (“Fingerpult av Gerhardsen”) spilles også på lydsporet flere ganger i løpet av filmen. Når fortellerstemmen introduserer oss for Kari, gjøres det også et poeng ut av at mens både hun og Phillip liker musikken til Ramones, er ingen av dem spesielt glade i The Clash. Dette tar Phillip som et tegn på at de er ment å være sammen.

Musikk er en viktig del av guttenes identitet, og er med på å binde dem sammen som en gjeng. I miljøet deres blir det forventet at man hører på en bestemt type musikk, og da spesielt musikk fra punksjangeren. Tidlig i filmen, når de andre guttene er på vei til Dikemark for å hente Phillip, finner Morten en bunke med CDer i bilen til Lars. “Det er masse god musikk her, da,” sier han ironisk når han ser gjennom platene med Chris de Burgh, Sissel Kyrkjebø og “Panpipe Moods”, musikk som åpenbart er svært ulik den som guttene vanligvis hører på. Punkmusikken er en såpass viktig identitetsmarkør i gjengen at det nærmest er sosialt uakseptabelt å høre på noe annet, og Lars prøver raskt å bortforklare seg ved å påstå at

det ikke er hans CDer, og at de fulgte med da faren hans kjøpte bilen. CD-samlingen, som åpenbart er hans egen, antyder at Lars kanskje egentlig ikke er like glad i punk som de andre, men at han later som at han er det for å bli akseptert av gjengen.

I tillegg til den ene sangen av Kommune, brukes det også mye annen popmusikk på *Reprises* lydspor. På en fest med noen venner av Henning, som er eldre enn de andre guttene, spilles det først ganske rolig musikk på stereoanlegget, og 30-åringene danser sakte. De yngre guttene får nok av denne avslappede stemningen, og setter på den energiske punklåten *Deceptacon* av Le Tigre. I filmens tittelsekvens spilles Joy Divisions *A New Dawn Fades*, et musikkvalg som skaper en skarp kontrast til 17.-maitoget som vises. *A New Dawn Fades* spilles også senere i filmen når Erik forteller de andre guttene om en jogger de ser i parken, som hører på den samme sangen på walkmanen sin. Denne “Joy Divison-joggeren” hadde en svært lovende fremtid med en god jobb i USA, men kjæresten hans, som ble igjen i Norge, taklet ikke langdistanseforholdet. Joggeren sa opp jobben og flyttet hjem til henne, men etter noen uker slo hun opp med ham. Livet hans gikk i grus etter dette, han klarte ikke å jobbe mer, og bruker nå mesteparten av tidens sin på å jogge i Frognerparken. Musikken skaper en kobling mellom joggeren og Erik og Phillip – begge gangene man hører *A New Dawn Fades* blir det skildret unge menn som på ulike måter er “fanget” i Oslo. Samtidig viser anekdoten om Joy Division-joggeren at svare ikke nødvendigvis er å komme seg ut av landet, slik Phillip sier de bør gjøre før tittelsekvensen begynner.

Filmen avsluttes med et bryllup, noe som også skaper også konnotasjoner til ungdomsfilmen. Mange filmer fra denne sjangeren slutter med en eller annen formell seremoni eller rituale som markerer en overgang fra ungdom til voksen, og som understreker at hovedpersonene har modnet i løpet av filmen (Driscoll 2011: 79). Det mest klassiske eksempelet på denne typen rituale er “the prom”, det tradisjonelle amerikanske skoleballet som finner sted mot slutten av high school. “The prom” er en markering av at avgangselevene er på vei inn i voksenlivet, og fungerer også som et fortellerverktøy for å samle alle rollefigurene i filmen og nøste opp deres respektive handlingstråder. Bryllupet i *Reprise* oppfyller en lignende rolle. Guttene har mistet kontakten med Lars etter at han fikk kjæreste, og Erik har flyttet til Paris, men Henning og Johannes bryllup fører den gamle vennegjengen sammen igjen.

Selv om bryllupet i *Reprise* fyller samme den samme narrative funksjonen som “the prom”, er det i følge Catherine Driscoll (2011: 70) svært uvanlig for ungdomsfilmsjangerens rollefigurer å ende opp med å gifte seg: “Teen film focuses rather on ceremonies marking the achievement of some limited independence which, at the same time, does not produce

adulthood”. Rollefigurene skal modnes i løpet av filmen, men de skal samtidig forbli ungdommer: “Social markers like the right to vote, which has little ceremony attached to it, and marriage, which does, are rarely referenced in teen film. Instead, teen film uses and further ritualizes markers that remain internal to adolescence and yet open up new possible experiences” (ibid.). *Reprise* avsluttes med et bryllup, et rituale som forbindes med å for alvor tre inn i de voksnes rekker, men det gjøres samtidig tydelig at guttene fremdeles er unge. Det er for eksempel Henning som gifter seg, og han er en god del eldre enn de andre i gjengen – i følge manuset er Henning 30 år, mens de andre er rundt 23 (Vogt & Trier 2007: 20,34). Bryllupet har dermed en ulik funksjon for de yngre guttene enn hvis de hadde vært på samme alder som Henning. Ekteskap ligger for dem sannsynligvis et godt stykke inn i fremtiden, og Hennings bryllup fungerer som en markering på at gjengen er på vei inn i voksenlivet, samtidig som at de fremdeles er ungdommer. Også Henning bevarer fremdeles det ungdommelige når han utpå kvelden holder en siste konsert med sitt tidligere band Kommune.

Scenene på bryllupsfesten er typiske for avslutningen til en ungdomsfilm. Alle de separate handlingstrådene blir samlet og avsluttet, alle guttene er venner igjen, og fremtiden ser lys ut for dem. De har lært av sine tidligere feil og blitt modnere, men er likevel ikke overveldet av voksenlivets alvor. Samtidig skaper filmen en viss usikkerhet omkring hvorvidt disse scenene virkelig finner sted, noe man sjelden ser i klassisk ungdomsfilm, som er trygt forankret i virkeligheten, eller i hvert fall i den virkeligheten som filmen skildrer. Som i åpningsmontasjen, som kan tolkes som en drømmesekvens, blir bryllupsfesten introdusert av fortellerstemmen med en beskrivelse av hva som *ville* ha skjedd etter at Erik flytter til Paris: “Etter å ha vært borte i over et år ville Erik følt at det var på tide å reise hjem igjen. De ville ha møttes igjen på en kafé, eller på en restaurant der begge ville ha... Nei, nei: I et bryllup, ville det ha vært.” Selv om de siste scenene i filmen er mer virkelighetsnære enn den nærmest absurde åpningsmontasjen, gjør den lignende bruken av fortellerstemmen, kombinert med bilder av Erik sittende på flyet til Paris, som vises både før og etter bryllupsfesten, at man aldri blir helt sikker på om disse hendelsene faktisk finner sted. Har filmen ganske enkelt hoppet frem i tid, blir vi vist én mulig fremtid, eller er disse scenene, som åpningsmontasjen, bare noe Erik forestiller seg mens han sitter på flyet?

Avslutningens store likheter til det klassiske ungdomsfilmparadigmet er også med på å underbygge denne usikkerheten om hva som er virkelig. *Reprise* benytter seg av ungdomsfilmkonvensjoner gjennom hele filmen, men mest i enkeltdetaljer og bifigurer. Selve fortellingen har en særegen oppbygging, form og stil som ikke passer helt inn i dette paradigmet. I scenene på bryllupsfesten finner man imidlertid ingen av de iøynefallende og

nybølgeinspirerte virkemidlene som brukes ellers i filmen. Også forholdene mellom de ulike rollefigurene, som tidligere i filmen blir skildret som nyanserte og til dels problematiske, blir vist på en annen måte. Her er det vennskapene, heller enn problemene, som er i fokus, med en rekke klipp av ulike rollefigurer som klemmer hverandre. På kommentarsporet til filmen innrømmer manusforfatterne også at det hele kanskje blir “litt vel sentimentalt.” Man får en sterk følelse av en klassisk, lykkelig ungdomsfilmavslutning, noe som også er med på å gi disse scenene et slags drømmeaktig preg.

Filmene kunne godt ha sluttet med disse bildene av de lykkelige guttene, men før rulleteksten kommer det to scener til. Først ser vi Erik på flyet, enten på vei tilbake, eller på vei dit for første gang, avhengig av hvordan man velger å tolke det. Denne tvetydigheten er også med i manuset, hvor det står skrevet eksplisitt at “det hele ser likt ut som første gang han forlot Oslo” (Vogt & Trier 2007: 206). Deretter klippes det til Phillip og Kari på kafé, hvor Phillip teller ned, og først når han kommer til null er filmen over. Disse to siste scenene gjør slutten mer åpen enn hvis man hadde sluttet etter bryllupet. Det skapes både en usikkerhet omkring hvor mye av slutten som er virkelig, og i tillegg omkring et av filmens sentrale temaer, synliggjort gjennom nedtellingen, nemlig Phillips mentale sykdom.

En fortelling om galskap

Reprise tar for seg flere ulike temaer og handlingstråder, men det viktigste og mest alvorlige temaet er uten tvil Phillips sykdom. Til tross for den lette og humoristiske tonen i mange av filmens scener, ligger sykdommen hele tiden i bunn, og som Gunnar Iversen skriver i sin analyse av filmen, er Phillips sykdom “et mørkt hull i fortellingen, som alt annet kretser om og bidrar til å skildre” (Iversen 2010: 284).

Samtidig forblir Phillips “galskap” et mysterium. Filmene gir ingen utvetydige svar på hva som ligger til grunn for Phillips psykose, og heller ikke på nøyaktig hva hans vrangforestillinger består av. Gjennom fortellerstemmen får vi vite at legene trodde det var hans “stormforelskelse” i Kari som utløste psykosen, men man får aldri noen bekreftelse på at dette faktisk stemmer, og i en samtale mellom Phillip og Kari antydes det også at han muligens var på vei inn i psykosen allerede før de møttes. I en bisetning fra fortelleren sies det også at Phillips fraværende far har vært innlagt på nervesanatorium, noe som antyder at sykdommen kan være genetisk. Filmens opprinnelige anslag, inkludert på DVD-utgivelsen, gjør dette mer tydelig når Erik kommenterer at Phillips familie har en historie med “sketchy psyke”.

Filmen gir små hint til årsaken bak sykdommen, men ingen forklaring, og man får heller aldri vite nøyaktig hva Phillips diagnose er. I åpningsmontasjen blir Phillip lagt inn på sykehus med diagnosen “akutt stendhalsyndrom” (humoristisk oversatt med “Sten Dahl syndrome” i den engelske underteksten), men dette er åpenbart ikke tilfelle i den “virkelige” fortellingen. På kommentarsporet avslører Trier at Phillip har schizoaffektiv lidelse, som består av både schizofrene og bipolare symptomer, blant annet vrangforestillinger og kraftige humørsvingninger. Dette stemmer også godt overens med de sykdomstegnene som vises i filmen.

Selv om mye av sykdomsskildringen som er med i manuset ikke ble med i den ferdige filmen, er et av de beste eksemplene på Phillips humørsvingninger ikke med i manus i det hele tatt, men ble til under klippeprosessen. Erik dukker uanmeldt opp hos Phillip, som ser på TV med høyt volum og oppfører seg irritabelt. Erik lurar på hva som er galt, noe Phillip ikke ønsker å svare på – han er lei av å bli passet på hele tiden, og sier at han trenger å være alene. Etter at Erik har dratt ringer Phillips telefon; Kari vil vite hvorfor han har kjøpt flybilletter til Paris. Så snart Kari ringer er Phillip plutselig blid og fornøyd, i sterk kontrast til humøret han var i da han jaget Erik ut av leiligheten. I manuset henger ikke disse to scenene sammen, og samtalen med Erik finner sted etter turen til Paris, men i klippeprosessen er de blitt satt sammen til én mer eller mindre kontinuerlig scene. Phillips humørendring kan virke brå og unaturlig, men er også med på å skape et mer nyansert bilde av hans sykdom. I tillegg blir bruddet mellom Erik og Phillip på denne måten introdusert på et mye tidligere tidspunkt i fortellingen.

Phillips nedtelling er et gjennomgående element i filmen, og kan tolkes som et symptom på hans psykose. Phillip forventer at noe livsforandrende vil finne sted når han når null. Nedtellingen brukes også i tilbakeblikket til første gang Phillip og Kari så hverandre. Phillip oppdager Kari på andre siden av et konsertlokale, og begynner å telle ned, i visshet om at hun vil møte blikket hans innen ti sekunder. Denne scenen finner angivelig sted en stund før Phillip blir psykotisk, og at nedtellingen vises såpass tidlig skaper usikkerhet omkring både hvorvidt den er et sykdomstegn, og når i filmens kronologi Phillip egentlig ble syk. På filmens kommentarspor sier Trier i forbindelse med denne nedtellingen at “alle mennesker har vel en eller annen sånn tvangstanketendens noen ganger, hvor vi kan finne på å liksom leke små leker med oss selv,” og antyder dermed at dette ikke nødvendigvis er et tegn på galskap.

I filmens siste scene teller Phillip ned nok en gang. Selv om Phillip tilsynelatende er blitt frisk, tilfører denne siste nedtellingen en tvetydighet til filmens avslutning. Dersom man tolker Phillips nedtelling som et sykdomstegn, tar fortellingen en mørk vending fra det som

til da har vært en nokså klassisk “lykkelig slutt”; Phillip er på vei inn i en ny psykose. Gunnar Iversen (2010: 285) har en slik tolkning i sin analyse: “Livet er ikke ‘i synk’, og blir det heller ikke i den mørke og melankolske sluttscenen. Intet er blitt bra, fremdeles teller han bare ned.”

Eskil Vogt nevner på filmens kommentarspor at han og Trier opprinnelig ønsket å skildre psykosen både utenfra og innenfra, og vise kontrasten mellom subjektiv og objektiv virkelighet. I manuset finner man også en rekke scener som ikke endte opp i filmen, og som i større grad skildrer psykosen fra Phillips subjektive synspunkt. Rett før Phillip blir psykotisk for andre gang, inneholder manuset flere tilbakeblikk til tidligere scener, men denne gangen skildret fra Phillips synspunkt. I denne sekvensen vises hans vrangforestillinger tydelig, for eksempel ved at en ukjent jente er blitt forvandlet til Kari, eller ved at en nyhetsoppleser på TV henvender seg direkte til Phillip (Vogt & Trier 2007: 185-186).

Mangelen på subjektiv tilgang til Phillips forvrengte virkelighetsoppfatning gjør at han forblir en ganske mystisk rollefigur som tilskueren aldri helt får et ordentlig grep om. Samtidig gjør denne avstanden til Phillip det desto lettere å sympatisere med Erik og Kari, som, i likhet med tilskueren, sliter med å vite hvor de har Phillip. Når Kari spør Phillip om når han for første gang ble psykotisk og lurer på om han holder på å bli syk igjen eller ikke, er det lett for tilskueren å forstå hennes usikkerhet, siden verken Phillip eller filmen kommer med entydige svar på disse spørsmålene.

Phillips sykdom har åpenbart mest innvirkning på ham selv og hans forhold til Kari, men måten hans vennskap til Erik forandres etter psykosen er også et sentralt tema i filmen. Gunnar Iversen (2010: 285) har i sin analyse av filmen en god beskrivelse av hvordan sykdommen påvirker forholdet mellom de to guttene:

Før sammenbruddet kommer Erik i skyggen av Phillip. Det er Phillip som blir antatt og rost i avisene. Etter at Eriks bok kommer ut, og han får ros av deres forfatteridol, modernisten Sten Egil Dahl, er det Phillip som er i Eriks skygge. Forholdet mellom de to skifter karakter, kretser om et mørkt nav; Phillips sykdom.

Guttenes drøm var å bli vellykkede forfattere sammen, slik det vises i åpningsmontasjen, hvor de mot slutten samarbeider om å skrive en enormt vellykket bok. Denne drømmen gikk i grus da Eriks bok ikke ble antatt, men etter Phillips opphold på Dikemark og Eriks utgivelse av *Prosopopeia*, nærer Erik et håp om at drømmen fremdeles kan bli virkelig. “Nå kommer du sikkert til å skrive noe dritbra,” sier Erik til Phillip, men Phillip har mistet inspirasjonen, og klarer ikke å skrive. Som Iversen beskriver havner han i skyggen til Erik, og er misunnelig på ham for hans suksess.

Samtidig antydes det også at Erik også på et vis er misunnelig på Phillip. I motsetning til Phillip har ikke Erik noen artikulert krise i livet sitt, og filmen gir små hint til at Erik misunner Phillip den krisen han har måttet gjennomgå. Erik nevner flere ganger at Phillips psykose burde gi ham mengder med inspirasjon til å skrive noe nytt, og det kan tenkes at Erik savner en lignende krise til å gi ham inspirasjon. Det er først etter Phillips første psykose at Erik får skrevet ferdig *Prosopopeia*, og når han blir intervjuet på TV blir det også gjort tydelig at Phillips psykose har inspirert ham, selv om Erik selv benekter dette. “Det personlige ligger på et litt annet nivå enn det biografiske,” svarer han på et spørsmål om hvorvidt han har noen personlig erfaring med galskap, som er et av hovedtemaene i boken, og han fortsetter med å kritisere forfattere som bare skriver om sine personlige lidelser og tragedier. Hans kraftige benektelse av at *Prosopopeia* på noen måte er biografisk, kan skyldes at han ikke har noen førstehåndserfaring med det han skriver om. Hans skildring av galskap i boken kan være basert på Phillips psykose, som han ikke er helt i stand til å forholde seg til.

Når Phillip på slutten av filmen går inn i en ny psykose, takler ikke Erik å engang møte ham. Erik drar til sykehuset som Phillip er blitt innlagt på, men blir stående i gangen utenfor rommet hans. Fortellerstemmen sier så at Erik reiste til Paris uten å ta farvel med sin bestevenn. På dette punktet virker det som at vennskapet har gått fullstendig i oppløsning, men senere, i Hennings bryllup, møtes de igjen, og alt er tilsynelatende som før mellom de to. Phillip har kommet seg etter det psykotiske anfallet, og de to er igjen gode venner. Som nevnt tidligere er det tegn som kan tyde på at dette møtet kun er en slags drømmesekvens, og at selv om Erik ønsker en forsoning med Phillip, vil ikke dette være mulig så lenge sykdommen forblir der som et mørkt nav mellom dem.

Vennskap, galskap og guttedrømmer

Medmanusforfatter Eskil Vogt sier på kommentarsporet til *Reprise* at “den ene ytterkanten av filmen er ‘Fingerpult av Gerhardsen’ med Kommune, og å ha det i samme film som et egentlig realistisk basert bilde av noen som er psykisk syk var en stor utfordring.” *Reprise* er på mange måter et sammensurium av mange vidt forskjellige idéer og inspirasjonskilder som er satt sammen til en særegen og underholdende helhet. Filmen er blitt beskrevet som en pastisj av den franske nybølgen, og inspirasjonen som den henter derfra er tydelig, men *Reprise* står nesten like mye i gjeld til den amerikanske ungdomsfilmene.

Mange av de stilistiske elementene som *Reprise* deler med nybølgefilmer brukes for å skildre Phillips psyke. Phillips sinn er fragmentert, og hans grep om virkeligheten er svekket

som følge av sykdommen, og dette gjenspeiles i filmens form. Til tider kan det være vanskelig å vite hvor fortellingen befinner seg i tid og rom, og filmen inneholder en rekke små kontinuitetsbrudd som både kan virke fremmedgjørende for tilskueren, men også kan være med på å gi et innblikk i Phillips sinnsstemning, som fortellingen ellers ikke forklarer i noen særlig grad. Vi får vite svært lite om Phillips sykdom, annet enn at den muligens ble utløst av hans forelskelse i Kari, og at den på en eller annen måte påvirker hans virkelighetsoppfatning. Selv om dette kan ses på som en svakhet ved filmen, er filmens form og stil også med på å skildre Phillips galskap, og dette kan til dels veie opp for de manglende detaljene i selve fortellingen.

Erik og Phillip er begge svært glade i den franske nybølgen, og det føles derfor riktig at fortellingen om dem til dels er modellert etter disse filmene. Dette gjelder spesielt åpningsmontasjen, som utspiller seg som en slags hyperaktiv nybølgefilm, og skildrer guttenes håp og drømmer om fremtiden. Erik og Phillip ønsker at livene deres skal utspille seg som i en nybølgefilm, men som filmen viser er ikke dette helt tilfelle. På samme måte kan filmens avslutning tolkes som en lignende drømmesekvens der Erik ønsker at hans problematiske forhold til Phillip, Kari og de andre vennene skal løse seg og få en lykkelig slutt, men denne drømmesekvensen er modellert etter den amerikanske ungdomsfilmene, hvor den slutten Erik ønsker seg er mer vanlig enn i nybølgefilmene.

Reprise er blitt kalt en pastisjfilm, og en slik betegnelse er ikke helt ubegrunnet. Filmen inneholder en rekke referanser til den franske nybølgen, selv om enkelte av likhetene bare er overfladiske. Hvis man først skal kalle filmen en pastisj, er det også feil å utelukkende fokusere på nybølgen, siden *Reprise* også tydelig henter inspirasjon fra den amerikanske ungdomsfilmene, og spiller på mange av dens sjangerkonvensjoner. *Reprise* kan ses på som en pastisj av flere ulike ting, hovedsakelig nybølge og ungdomsfilm, men en slik betegnelse blir samtidig en forenkling. Filmen legger ikke skjul på sine inspirasjonskilder, men disse blir kombinert på en særegen og unik måte, og Trier setter også sitt eget, personlige preg på fortellingen.

Kapittel 6: *Oslo 31. august*

“Hvis et menneske i et samfunn ønsker å gå til grunne, så bør vedkommende ha lov til det.” I en sentral scene i *Oslo 31. august* kommer hovedpersonen Anders med denne påstanden i en samtale med sin tidligere bestevenn Thomas. Anders er en tidligere rusmisbruker som har et slikt ønske om å “gå til grunne”, altså å ta sitt eget liv, og det er dette ønsket som i hovedsak driver fortellingen i filmen. I løpet av ett døgn i Oslo vurderer Anders hvorvidt livet hans lenger er verdt å leve, og foretar til slutt sitt valg.

På mange måter er *Oslo 31. august* en mindre komplisert film en *Reprise*. Vi følger en enkelt hovedperson, og hans fortelling blir formidlet filmatisk på en enklere måte. Samtidig er det mye å ta fatt i i en analyse av filmen, og Joachim Triers særegne stil er synlig også i denne filmen, om enn ikke på en like overveldende måte som i *Reprise*.

Oslo 31. august er fortellingen om Anders, og en stor del av min analyse av filmen er derfor viet hans rollefigur. Anders er en interessant hovedperson på flere måter, ikke minst med tanke på tilskuerens sympati for ham. Han er på ingen måte en skurk eller en antihelt, men samtidig er han en rollefigur med relativt få sympatiske karaktertrekk. En av Vogt og Triers største utfordringer i utarbeidelsen av manuset var å skape sympati for en på mange måter usympatisk hovedperson, og samtidig skildre ham på en virkelighetsnær måte, uten å ty til billige og urealistiske knep for å få tilskueren til å sympatisere med ham (Trier 2013).

Som filmens tittel tilsier, spiller Norges hovedstad igjen, som i *Reprise*, en sentral rolle. Filmene skildrer Anders, men den skildrer også byen som lenge har vært hans hjem. Bybildet er mer enn bare en setting for Anders' siste døgn, det er en viktig del av filmens fortelling, og brukes også for å forsterke og gjenspeile det som Anders gjennomgår.

Min analyse av *Oslo 31. august* vil være tredelt, der jeg først ser på filmen i forhold til *Le feu follet* (Drieu la Rochelle: 1931), den franske romanen som filmen er en løs adaptasjon av. Deretter skal jeg se på rollefiguren Anders, og hvordan tilskueren får sympati for ham. Til slutt tar jeg for meg Oslos rolle i filmen, og ser på hvordan Trier aktivt bruker bybildet i filmfortellingen.

Filmens handling

I *Oslo 31. august* møter vi Anders (Anders Danielsen Lie), en eksnarkoman i siste fase av rehabilitering på en avrusningsklinikk. Anders har vært “clean” i over et år, og det er nå på

tide for ham å reintegreres i samfunnet, et faktum som åpenbart veier tungt på ham – i en av filmens første scener ser vi ham forsøke å begå selvmord ved å drukne seg selv i en innsjø. Som et siste stadium i prosessen blir Anders sendt til Oslo for å gå på et jobbintervju. Utrustet med en tusenlapp, mobiltelefon og en pakke med sigaretter drar Anders tilbake til byen og samfunnet han ikke har sett på over et år, og bruker det døgnet han har fått til rådighet til å gjenopprette kontakten med tidligere bekjente.

Mye har imidlertid endret seg siden Anders sist var i Oslo, og han er ikke lenger i stand til å finne den tilhørigheten han tidligere hadde til både byen og menneskene i den. Thomas (Hans Olav Brenner), Anders' tidligere bestevenn som også har en fortid med narkotika, har nå både kone, barn og fast jobb på Blindern. Etter en lang samtale mellom de to blir det tydelig at de ikke lenger har noe til felles, med unntak av en delt fortid som Thomas, i motsetning til Anders, har klart å legge bak seg. Anders' handlinger har åpenbart såret mange av hans nærmeste, og hans søster ønsker ikke engang å møte ham. Han prøver også å få kontakt med sin ekskjæreste Iselin, som har flyttet til New York, men får ikke annet svar enn hennes stemme på telefonsvareren.

Heller ikke jobbintervjuet går som planlagt. Selv om Anders raskt får en god tone med arbeidsgiveren, kommer han ikke unna det faktum at flere år som heroinavhengig gjør seg dårlig ut på CVen. "Jeg deala litt på slutten. Det kunne kanskje stått på CVen", sier Anders, før han oppgitt trekker tilbake søknaden og vender tilbake til Oslos gater. For å drukne sine sorger drar Anders ut på byen med Petter, en annen tidligere bekjent. Petter har tidligere på kvelden møtt to unge studiner, Renate og Johanne, og sammen drar de fire på nattklubber og nachspiel. Anders og Johanne finner raskt tonen, og man kan se for seg en mulig fremtid for Anders med den unge kvinnen. Samtidig har Anders hele tiden en pose med heroin i lommen, som han har kjøpt tidligere på kvelden.

Utpå morgenkvisten drar Anders, Petter og de to jentene til Frognerbadet. Mens de andre nakenbader, sitter Anders tankefull ved bassengkanten. Johanne ber ham om å hoppe uti, men Anders bestemmer seg for å dra. Han går hjem til barndomshjemmet Fagerborg, og på sitt gamle gutterom skyter han opp heroinen. Filmen avsluttes med en montasje av de ulike stedene i Oslo Anders har besøkt tidligere. Det er fremdeles tidlig på morgenen, så gatene er folketomme. Fri for mennesker, og fri for Anders. Et tomt Oslo.

Filmens mottakelse

Oslo 31. august hadde premiere på filmfestivalen i Cannes, hvor den ble svært godt mottatt. Aftenposten kunne rapportere at publikum applauderte i nærmere ti minutter etter at filmen var over. Også i Norge gjorde filmen inntrykk, og anmelderne belønnet den med femmere og seksere på terningen. Spesielt Anders Danielsen Lies hovedrolleprestasjon fikk mye skryt. Aftenposten skrev i sin anmeldelse at “det er umulig å forestille seg filmen uten Anders Danielsen Lie i hovedrollen. Rollen er spesialskrevet for ham, og han bærer filmen på sine skuldre” (Lismoen 2011), og i Adresseavisen kunne man lese at “Anders Danielsen Lie bærer imponerende godt i hovedrollen, med finstemt tilstedeværelse i nesten hvert eneste bilde” (Eidsvåg 2011). Også de øvrige skuespillerne fikk ros i flere anmeldelser. Fra Dagbladets anmeldelse:

I en film som mer eller mindre er en serie av dialoger demonstrerer også regissøren her sine evner som personinstruktør: Ikke-skuespillere som Brenner og Ingrid Olava er dempet og tilforlatelig troverdige. Samtlige aktører turnerer replikkene til Trier og Eskil Vogt, norsk films trolig beste og mest realistiske dialogforfattere, godt (Hobbelstad 2011).

Ved siden av den enigmatiske hovedpersonen og Anders Danielsen Lies tolkning av ham, er filmens representasjon av Oslo et element som flere anmeldere har trukket frem. Filmens premiere en drøy måned etter terrorangrepet mot regjeringskvartalet og Utøya, og Adresseavisens anmelder poengterte at selv om filmen ikke handler om disse hendelsene, så “spørs [det] om ikke dens kjærlige blick på Oslo, mer gjennomført enn i noen annen norsk film, kan oppleves ekstra kjærkomment denne høsten” (Eidsvåg 2011). Det var heller ikke bare nordmenn som satte pris på det bildet av Oslo som filmen gir. I anmeldelsen til *The New York Times* ble det skrevet følgende:

Oslo is Anders’s home, the scene of his happiest and most dreadful experiences, and the film, chilly as it is, is warmed by a love for the city that the filmmaker and the character clearly share (Scott 2012).

Mens anmeldelsene av *Reprise* stor grad fokuserte på filmens særegne stil, delvis inspirert av neomodernismen og filmer fra den franske nye bølgen, er det ganske få anmeldelser av *Oslo 31. august* som i det hele tatt nevner filmens formspråk. En artikkel på nettsiden Montages fokuserer imidlertid på filmens form, og viser at Joachim Triers særegne stil utvilsomt til stede også i denne lavmælte andrefilmen:

Selv om *Oslo, 31. august* i det ytre er mer realistisk og mindre lekende enn Triers debutverk *Reprise* fra 2006, har den mange, som oftest diskrete, vendinger som bidrar til å gjøre filmen minneverdig” (Sødtholt 2011).

Når man ser *Oslo 31. august* er det vanskelig å ikke sammenligne den med Triers tidligere film *Reprise*, og en slik sammenligning går også igjen i anmeldelsene. Til tross for den gode mottakelsen, ble ikke *Oslo 31. august* ansett som den milepælen for norsk film som *Reprise* var. “*Oslo, 31. august* er den såkalte ‘vanskelige’ andrefilmen, og forventningene har vært store, kanskje altfor store for denne mer lavmælte fortellingen,” skrev Aftenpostens anmelder (Lismoen 2011). *Oslo 31. august* var heller ikke å finne blant Amanda-nominasjonene for årets beste norske film, noe som skapte et visst oppstyr blant kritikere og filmkjennere. Anders Danielsen Lie fikk heller ikke mer enn en nominasjon for beste mannlige hovedrolle, mens både Joachim Trier og Olivier Bugge Coutté gikk av med seieren for henholdsvis beste regi og beste klipp for sine arbeid på filmen.

At *Oslo 31. august* tross alt er en særdeles god og viktig norsk film, ble understreket da bransjemagasinet *Rushprint* i slutten av 2011 – kun et par måneder etter filmens premiere – foretok en kåring av tidenes ti beste norske filmer. I denne kåringen havnet *Oslo 31. august* på en meget sterk og overraskende tredjeplass, mens *Reprise* endte opp som nummer syv på listen.

Filmen som adaptasjon

Oslo 31. august er basert på den franske romanen *Le feu follet*, skrevet av Pierre Drieu la Rochelle, og utgitt for første gang i 1931. Som en adaptasjon tar *Oslo 31. august* svært mange friheter. Både romanen og Triers filmatisering handler om en tidligere heroinmisbrukers siste døgn før han begår selvmord, og skildrer hans møter med tidligere venner i løpet av dette døgnet, men de spesifikke møtene er stort sett svært forskjellige i de to versjonene av fortellingen.

Ett unntak er den lange samtalen mellom Anders og Thomas, som er svært lik en lignende sekvens i la Rochelles roman. Også i romanen møter hovedpersonen Alain sin tidligere bestevenn Dubourg, som i likhet med Thomas er en akademiker med kone og barn. Alain og Dubourg har en lang samtale der Alain prøver å overbevise sin venn om at selvmord er den eneste løsningen på sine problemer, mens Dubourg prøver å få ham på andre tanker. Etter denne lange samtalen med bestevennen går Triers og la Rochelles fortellinger i ulike retninger. Begge hovedpersonene vandrer rundt i sine hjembyer og møter tidligere bekjente på

jakt etter noe som kan gjøre livet verdt å leve, men de spesifikke møtene og hendelsene er svært forskjellige. Det er spesielt verdt å merke seg at rollefiguren Johanne, som tilsynelatende gir Anders muligheten for en ny start på livet, ikke finnes i originalromanen. Også Alain møter sent på kvelden en kvinne, Solange, som han blir svært betatt av, men i motsetning til Johanne har hun allerede en kjæreste. Møtene med disse kvinnene fungerer derfor svært forskjellig i de to versjonene av fortellingen. Mens Johanne symboliserer en form for håp for Anders, understreker Alains møte med Solange at han ikke lenger har noe å leve for – “without Solange, it was impossible to carry on living” (Drieu la Rochelle 1931: 125).

Hovedpersonens heroinavhengighet er også mye mindre sentral i Triers versjon. I romanen er Alains ulike former for avhengighet – til heroin, kvinner og penger – et sentralt tema gjennom hele fortellingen. Alain har blant annet en samtale med vennen Urcel, en opiumbruker, om avhengighet. Alain skyter også opp heroin flere ganger i løpet av romanen, mens Anders først gjør det på slutten av filmen for å ta livet av seg selv. Også selve selvmordsmiddelet er forskjellig. Alain vurderer først å ta en overdose, slik Anders gjør, men bestemmer seg til slutt for å skyte seg selv.

Representasjonen av sted er også svært ulik i *Oslo 31. august* sammenlignet med *Le feu follet*. Dette er noe Guro Johansen fokuserer på i sin masteroppgave om *Oslo 31. august* som adaptasjon av Drieu la Rochelles roman (Johansen 2012). Johansens påpeker at mens Paris i *Le feu follet* beskrives som en trist, grå og delvis skremmende by, blir Oslo i Triers filmatisering skildret med en mye større grad av idyll og nostalgi (ibid.: 52). Hvor vakker og idyllisk byen i *Oslo 31. august* egentlig er, kan riktignok diskuteres. Triers film viser flere fasetter av Oslo, ikke bare det vakre, men man kan trygt si at bybildet i det hele tatt spiller en mye viktigere rolle enn i Drieu la Rochelles roman. Mens romanen utelukkende er en skildring av Alain, er *Oslo 31. august* både en skildring av Anders og av Oslo, noe jeg vil komme tilbake til senere.

Le feu follet er tidligere blitt filmatisert av den franske regissøren Louis Malle. Selv om det var Malles film fra 1963 som først introduserte Trier til denne fortellingen, ønsket Trier og Vogt å adaptere den opprinnelige romanen, heller enn Malles film (Trier & Vogt 2011). De valgte derfor å ta en viss avstand til Malles film under skrivingen av manuset. Samtidig er det visse likhetstrekk mellom Malles og Triers versjoner av *Le feu follet* som ikke er å finne i romanen. Blant annet blir en av de mest sentrale kvinneskikkelsene i hovedpersonens liv – Alains kone Dorothy i Malles film, og Anders' ekskjæreste Iselin i *Oslo 31. august* – gitt en visuell representasjon gjennom fotografier som henger på veggen på avrusningsanstalten.

En annen fellesnevner mellom de to filmatiseringene er måten de benytter seg av hovedpersonens selvmordsmiddel som et narrativt element. I originalromanen introduseres ikke dette før helt på slutten, rett før Alain tar sitt eget liv, men i begge filmatiseringene blir pistolen og heroinen som de to hovedpersonene bruker introdusert mye tidligere. Den konstante tilstedeværelsen av pistolen i Alains skrivebordsskuff og heroinposen i Anders' lomme fungerer som en stadig påminnelse av at de to rollefigurene er på randen av selvmord. Datoen for hovedpersonens selvmord brukes også som et sentralt element i både Triers og Malles filmer. I Drieu la Rochelles roman blir det aldri nevnt hvilken dato handlingen utspiller seg på. I Malles film har hovedpersonen skrevet selvmordsdatoen, 23. juli, på speilet i rommet sitt, mens *Oslo 31. august* henter sin tittel fra datoen Anders begår selvmord på. Triers film har riktignok en interessant vri når det kommer til datoen. I utgangspunktet kan det virke som at filmens tittel refererer til det døgnet Anders tilbringer i Oslo, men dette viser seg etter hvert å ikke være tilfellet. Mot slutten av filmen spør Anders Petter om hvilken dato det er, og får vite at det er morgenen av den 31. august. Mesteparten av filmen har altså utspilt seg på den 30., og tilskueren blir nødt til å revurdere betydningen av filmtittelen, noe som fungerer som et dystert frampek – det må tross alt skje noe svært betydningsfullt på nettopp denne datoen ettersom filmen har fått sin tittel av den.

I Malles film, som i *Oslo 31. august*, finner man en scene der hovedpersonen sitter på en kafé og betrakter menneskene rundt seg. Dette er en scene som ikke er fra La Rochelles roman, og det er tydelig at Trier og Vogt har latt seg inspirere av den tidligere filmatiseringen i utviklingen av denne scenen. Det er enkelte forskjeller mellom de to scenene, spesielt i måten *Oslo 31. august* benytter seg av bruddstykker fra ulike samtaler som Anders overhører, mens Louis Malles versjon utspiller seg i stillhet. Til tross for dette er det en slående visuell likhet mellom de to scenene, og kaféscenen i *Oslo 31. august* kan oppfattes som det nærmeste filmen kommer en *hommage* til Louis Malles forgjenger.

Sammenlignet med originalromanen og Louis Malles filmatisering av den, er *Oslo 31. august* på mange punkter mer åpen for fortolking. Både romanen og Malles film benytter seg av en allvitende fortellerstemme som kommenterer handlingen og rollefigurenes tanker, et grep som ikke brukes i Triers film. Tilskuerens bilde av hovedpersonen blir derfor mer subjektivt i Triers film. Også slutten er mer tvetydig i *Oslo 31. august*. Både i la Rochelles roman og Malles film er det ingen tvil om at Alain til slutt begår selvmord. I Triers adaptasjon er det imidlertid mer usikkert om sprøyten som Anders setter er dødelig. Det er mye som tyder på at Anders bevisst tar en overdose – han snakker med Thomas om at dette er måten han har tenkt på å ta livet av seg selv på, og når han kjøper heroinen hintes det til at både

Anders og langeren vet at dosen han kjøper vil være dødelig – men til syvende og sist er slutten åpen for ulike tolkninger.

En overpriviligert dust: Anders som rollefigur

Anders er uten tvil en rollefigur som tilskueren føler sympati for. *Oslo 31. august* er tross alt fortellingen om Anders, og uten å etablere sympati for rollefiguren, ville ikke filmen ha fungert. Samtidig er Anders på ingen måte noen klassisk heltefigur – han har ødslet bort familiens penger og ødelagt livet både for seg selv og sine nærmeste. I samtalen med Thomas beskriver han seg selv som “en overpriviligert dust som har fucka opp alle sjanser”, og det er vanskelig å ikke gi ham rett i dette. Likevel ønsker vi en lykkelig slutt for Anders’ fortelling, og til tross for hans mange karakterbrister ønsker vi at det skal gå ham vel. Hvorfor føler vi en såpass sterk sympati for en i utgangspunktet usympatisk rollefigur?

Det at usympatiske rollefigurer kan være interessante å følge med på, og til en viss grad også kan tilegne seg tilskuerens sympati, er ikke noe nytt. Man finner en rekke eksempler også i populærkulturelle filmer på moralsk dårlige rollefigurer som vekker tilskuerens interesse, og i mange tilfeller også kan overskygge de mer sympatiske figurene i filmen. Ikoniske skurkeskikkelser som Darth Vader i *Star Wars* (George Lucas 1977) eller Hannibal Lecter i *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme 1991) er på mange måter mer interessante rollefigurer enn heltene i de samme filmene, og selv om vi ikke nødvendigvis vil at de skal lykkes med sine onde planer, er det like fullt svært fascinerende å følge dem. Det finnes også flere eksempler på moralsk dårlige hovedpersoner som vi *vil* skal lykkes, og som vi sympatiserer med, deriblant gangstere som Michael Corleone i *The Godfather* (Francis Ford Coppola 1972) og Tony Soprano i TV-serien *The Sopranos* (David Chase 1999).

Anders i *Oslo 31. august* er ikke en skurk, men han er heller ingen helt. Når Hannibal Lecter eller Michael Corleone fanger tilskuerens oppmerksomhet, er det blant annet fordi de er handlekraftige rollefigurer, og vi ønsker å se hva de kommer til å gjøre videre, til tross for at deres handlinger ofte er moralsk dårlige. Anders, derimot, er svært lite handlekraftig. Vi følger ham i løpet av hans siste døgn i Oslo, men hans vandring i byen har ikke noe klart mål. Rollefigursympati dannes i stor grad på bakgrunn av rollefigurens handlinger, men Anders er en svært passiv mann. I løpet av filmen skjer det ting rundt ham og han interagerer med andre mennesker, men han foretar svært få handlinger og valg. Bakgrunnen for å danne sympati for rollefiguren er nærmest ikkeeksisterende, men likevel sympatiserer vi med den passive og patetiske Anders. I utgangspunktet kan dette virke som et paradoks, men Trier bruker en

rekke ulike virkemidler som skaper en sterk sympati for Anders, til tross for hans mange svakheter.

I den klassiske Hollywoodfilmen drives handlingen fremover av at hovedpersonen har et bestemt mål som han eller hun ønsker å oppnå. Hovedpersonen stilles overfor en rekke hindre som står i veien for å nå dette målet, og klarer til slutt å overkomme dem og på slutten av filmen oppnå det målet som ble satt innledningsvis. Ved å oppnå dette målet skjer det også en form for forandring hos hovedpersonen, som er blitt et nytt, og sannsynligvis bedre, menneske enn i starten av filmen.

Både hovedpersonen og fortellingen i *Oslo 31. august* skiller seg fra dette klassiske paradigmet. Anders har ikke noe klart mål, og han gjennomgår få eller ingen forandringer i løpet av filmen. På slutten av filmen er Anders nøyaktig den samme personen som han var i starten, og han har ikke lært noe nytt om seg selv. Riktignok havner Anders i flere situasjoner som gir ham en mulighet for karakterutvikling, men han griper aldri noen av disse sjansene. Man kan lett se for seg en "Hollywood-versjon" av Anders' fortelling der han til slutt får jobben han søkte på, blir sammen med Johanne, og får forsonet seg med alle de menneskene han har såret. Som tilskuere er det sannsynligvis også en slik slutt vi forventer eller ønsker av filmen. En slik forventning forsterkes av at filmens første halvdel i stor grad følger Hollywood-modellen for fortellingsstruktur. Fortellingen i den klassiske Hollywood-filmen består tradisjonelt av tre akter – presentasjon, konfrontasjon og løsning. Filmteoretikere som Kristin Thompson og David Bordwell har utvidet denne modellen og påvist at akt to med hell kan deles opp i to like store stykker, separert av et dramaturgisk vendepunkt, slik at man ender opp med fire narrative deler av noenlunde lik lengde (Bordwell 2006: 35). I *Oslo 31. august* ligger de to første narrative delene, altså akt én og halvparten av akt to, svært tett opp til Hollywood-modellen.

Den klassiske Hollywood-fortellingen dreier seg alltid omkring at hovedpersonen(e) blir gitt bestemte mål, hvordan ulike situasjoner kompliserer disse målene, og til slutt hvordan målene blir oppnådd. Filmens første akt brukes på å etablere hovedpersonen og hans eller hennes mål. Dette målet blir gjerne tydeliggjort i det som kalles en iverksettende hendelse ("inciting incident"), som gjerne finner sted mellom 12 og 15 minutter inn i filmen (Bordwell 2006: 36). En slik iverksettende hendelse finner vi også i *Oslo 31. august*, 11 minutter inn i filmen, når Anders' lege på avrusningsanstalten sender ham til Oslo for å dra på jobbintervjuet. Dette målet – å møte opp på jobbintervjuet og forhåpentligvis få jobben – driver i stor grad handlingen fremover i starten av filmen.

Omtrent halvveis ut i den klassiske Hollywood-filmen når handlingen et vendepunkt hvor hovedpersonens mål blir ytterligere komplisert, og han eller hun blir tvunget til å revurdere hvordan dette målet skal oppnås. Et slikt vendepunkt finner vi også i *Oslo 31. august* etter 45 minutter, altså halvveis ut i filmens 90-minutter lange spilletid. Anders møter endelig opp på jobbintervjuet, som i utgangspunktet går svært bra, før situasjonen kompliseres når Anders' fortid som heroinmisbruker blir trukket frem. Det er også ved dette vendepunktet at *Oslo 31. august* skiller lag med Hollywood-modellen. I stedet for å revurdere hvordan målet om å få jobben skal oppnås, forlater Anders dette målet fullstendig. Dersom filmen hadde fulgt Hollywood-modellen videre, kan man se for seg at arbeidsgiveren, David, kunne blitt fremstilt mer som en antagonist, og at han til å begynne med ikke ønsker å ansette Anders på grunn av hans bakgrunn.

Selv om *Oslo 31. august* ikke har noen klassisk antagonist, og dermed liten grad av tradisjonell konflikt, oppstår det derfor likevel en annen form for konflikt – en konflikt mellom Anders og tilskueren. I den grad Anders har et mål, er det å dø – et mål han også oppnår på slutten av filmen – men dette målet står i opposisjon med *tilskuerens* mål. Vi som ser filmen forventer og ønsker at Anders skal leve. Det er denne konflikten, heller enn en konflikt innad i filmen, som driver filmen etter dette vendepunktet hvor *Oslo 31. august* slutter å følge malen for klassisk fortellende film. Filmens narrative oppbygning er med på å bygge opp tilskuerens sympati for dens ellers nokså usympatiske hovedperson, fordi den skaper en forventning om at Anders kommer til å gjøre de riktige valgene og gripe de sjansene han blir gitt. Samtidig ville ikke dette i seg selv vært nok til å opprettholde tilskuerens sympati for Anders i filmens andre halvdel, og filmen bruker også en rekke andre virkemidler for å skildre Anders i et positivt lys og skape sympati for ham.

Murray Smith er en av de mest sentrale filmteoretikerne når det gjelder rollefigursympati. I boken *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema* (Smith 1995) går han i dybden på hvordan tilskuere får sympati med rollefigurer i film, og presenterer en sympatistruktur med tre stadier: gjenkjennelse (recognition), tilpasning (alignment) og troskap (allegiance). For å oppnå sympati med en rollefigur, må tilskueren først gjennom disse tre stadiene.

Det første stadiet, gjenkjennelse, dreier seg om å kunne identifisere rollefiguren som et individ, eller det Murray Smith kaller en “menneskelig aktør” (“human agent”). For å i det hele tatt kunne begynne å danne noen som helst form for sympati for en rollefigur, er det nødvendig å være i stand til å skille denne personen fra andre rollefigurer i filmen. Som oftest er dette uproblematisk, og i *Oslo 31. august* blir vi raskt kjent med hovedpersonen Anders. De

to neste stadiene i Smiths sympatistruktur, derimot, er det verdt å se nærmere på for å kunne belyse hvordan Joachim Trier skaper sympati for sin usympatiske hovedperson.

På sympatistrukturens andre nivå, tilpasning, får tilskueren innsyn i rollefigurens handlinger, følelser og meninger. Dette gjøres primært gjennom romlig tilknytning og subjektiv tilgang til rollefiguren. Når vi følger rollefiguren i rom, ser det han ser og vet det han vet, blir vi det Smith kaller tilpasset eller stilt på linje med ham eller henne (Smith 1995: 142 – 152). Denne tilpasningsprosessen begynner allerede i scenen der vi blir introdusert for Anders. Vi ser Anders sitte på et hotellrom, mens en ukjent kvinne ligger naken i sengen. Filmmanuset inneholder en lengre dialog mellom Anders og denne kvinnen, Malin, men i klippeprosessen ble hele denne dialogen luket ut (Trier & Vogt 2011: 7-18). I utgangspunktet gjør dette at scenen kan virke noe unaturlig, siden tilskueren ikke blir gitt noen som helst introduksjon til Malin, men hennes anonymitet fører samtidig til at vi oppstilles med Anders' tanker og følelser. Når han senere snakker med Thomas, sier han at selv om han har hatt et ganske nært forhold til Malin, og hadde gledet seg til å se henne igjen, var han ikke i stand til å føle noe som helst for henne når han møtte henne. Siden vi aldri ble introdusert for Malin, var vi som tilskuere heller ikke i stand til å føle noe for hennes rollefigur – jamfør Smiths sympatistruktur ble vi ikke engang gitt noen mulighet til å konstruere henne som en “menneskelig aktør”.

Selv om romlig tilknytning til rollefiguren er et viktig element i tilpasningsprosessen, er det verdt å merke seg at geografien og de to rollefigurenes posisjoner i rommet er svært uklare i denne scenen med Malin, noe som trekkes frem i Dag Sødtholts analyse av filmen. Både Anders og Malin endrer posisjoner i rommet plutselig og uforklarlig i løpet av scenen. Dette er sannsynligvis en utilsiktet konsekvens av at Anders' samtale med Malin ble luket ut i klippeprosessen, men som Sødtholdt konstaterer fungerer dette realismebruddet som et ganske effektivt virkemiddel:

Den psykologiske, underbevisste effekten på tilskueren av den kontinuiteten mellom bildene vi faktisk ser, er imidlertid en følelse av en person som er så ute av seg at rommets geografi går i oppløsning, så lite tilstede i situasjonen at jenta i sengen virker bokstavelig talt fjern for ham (Sødtholdt 2011).

Selv om realismebruddet gjør at vi ikke får noen følelse av romlig tilknytning til Anders i denne scenen, får vi som Sødtholdt påpeker en desto større grad av følelsesmessig tilpasning til Anders.

Tilskuerens tilpasning til Anders begynner allerede i scenen der vi blir introdusert for ham, men han er fremdeles ganske anonym. Vi vet ikke nøyaktig hva Anders tenker og føler om sin situasjon, selv om vi blir gitt små filmatiske hint i scenen på hotellrommet. Det er først når Anders møter Thomas at tilskueren blir gitt et utilsørt blick inn i Anders' tanker. Den lange og ærlige samtalen med Thomas gjør Anders' situasjon svært tydelig for tilskueren: Han føler at livet har gått ham forbi, at det er for sent for ham å begynne på ny, og at hans eneste reelle løsning på problemene sine er å begå selvmord.

Anders' tanker formidles ikke bare gjennom dialog, men også rent filmatisk. Dette ser vi spesielt godt i en av filmens siste scener, der Anders sitter ved bassengkanten på Frognerbadet. Her klippes det fra et nærbilde av Anders mens han ser på Johanne, Renate og Petter i bassenget, til et bilde av ham gående langs en gate mens han fikler med heroinposen han har i lommen, før det så klippes *tilbake* til Anders ved bassenget. Denne kryssklippingen gir oss et innblikk i hva Anders tenker: Skal han hoppe uti vannet med Johanne, forsøke å innlede et forhold med henne, og gi livet en ny sjanse, eller skal han forlate henne og begå selvmord via heroinoverdose? Det klippes frem og tilbake mellom de to scenene, men bildene av Anders på vei mot barndomshjemmet og selvmordet blir stadig lengre, og til slutt ser vi Anders forlate Frognerbadet. Tankene om selvmord overvinnes tankene om et liv med Johanne.

Et annet eksempel på hvordan tilskueren blir stilt på linje med Anders' tanker finner vi i scenen der han sitter på Åpent Bakeri i Parkveien. Anders selv sier ingenting i løpet av denne scenen, men både lyd og bilde benyttes for å gi tilskueren et innblikk i hva Anders tenker mens han sitter der og følger med på menneskene rundt seg. Til å begynne med er dialogene til menneskene rundt ham bare støy, men etter hvert som Anders' blick, og kameraets, fokuserer på enkeltpersoner, blir også lydbildet klarere, og vi kan høre bruddstykker av ulike samtaler. Mange av samtalene som Anders overhører har også relevans for hans egen situasjon. Én stemme beskriver en person som tydeligvis har havnet i en vanskelig situasjon: "Det var mye press, mye forventninger. Han hadde det tøft," hvorpå en annen svarer at "det er mange som har det tøft, men måten han gjorde det på, det var kanskje å dra det litt for langt." Både måten samtalene fremstilles på og innholdet i dem gir altså tilskueren et innblikk i Anders' tanker. I denne scenen følger vi også, i noen korte øyeblikk, andre rollefigurer enn Anders. Anders' blick følger ulike personer som går langs gaten utenfor bakeriet, og plutselig følger vi disse personene også etter at de har forsvunnet fra Anders' synsfelt. Siden filmen opp til dette tidspunktet utelukkende har fulgt Anders, kan disse bildene tolkes som manifestasjoner av Anders' tanker. Han ser mennesker på gaten, og

forestiller seg hva slags liv de lever. Hele kaféscenen brukes som et svært effektivt virkemiddel for å skape tilpasning til rollefiguren Anders.

For å få sympati til en rollefigur er det imidlertid ikke nok å bli stilt på linje med ham. Tilskueren må også oppnå det Smith kaller troskap til ham. Denne dannelsen av troskap innebærer at rollefiguren fremviser egenskaper som er moralsk attråverdige sammenlignet med de andre figurene i fiksjonen. Det er fullt mulig å oppnå troskap til moralsk dårlige hovedpersoner, men dette innebærer som regel at disse rollefigurene er å foretrekke fremfor andre personer i diegesen, som da gjerne vil være enda mindre sympatiske enn hovedpersonen. På dette punktet blir tilskuerens forhold til Anders problematisk. Han har åpenbart flere gode egenskaper – han er en smart, trivelig fyr med talent på mange områder – men han er også en person som har forspilt, og gjennom filmen fortsetter å forspille, alle sine sjanser.

Smith trekker frem rollefigurens holdninger når det gjelder fysisk og sosialt svakere personer, som barn, eldre eller syke, som et sentralt element for tilskuerens moralske vurdering av ham. I en tidlig scene i filmen ser vi at Anders har en god tone med datteren til Thomas og Rebekka. De smiler til hverandre, hun gir ham en tegning, og Thomas poengterer også at datteren tydeligvis liker Anders. Senere i filmen besøker Anders en musikkskole, og får øyekontakt med en liten jente, hvorpå Anders smiler forsiktig til henne. Han er åpenbart glad i barn, muligens fordi han selv skulle ønske at han kunne vært en forelder, eller fordi han tenker nostalgisk tilbake på sin egen barndom. Trier selv beskriver denne scenen som en speiling av Anders' nostalgi, og av faren ved nostalgi og lengselen til en svunnen barndom (Trier 2013).

På mange måter er Anders fremdeles som et barn. I motsetning til sine venner og bekjente har han aldri lyktes med å tilpasse seg voksentilværelsen. Anders gjennomgår gjennom filmen en slags regresjon tilbake til barndommen, symbolisert gjennom de ulike menneskene han møter. Han treffer først Thomas og Rebekka, som representerer det trygge og stabile familielivet. Senere møter han Calle og Mirjam, som har et fast forhold, men ingen barn. Deretter drar han ut på byen med Petter, Johanne og Renate, og gjenopplever den fest- og fyllekulturen han sannsynligvis var en del av da han selv var på jentenes alder. Anders' fortelling avsluttes så i hans gamle barndomshjem, der han muligens føler at han hører mest hjemme. Han reiser gjennom livets ulike stadier som en betrakter, og ender opp med å dø i det eneste stadiet, barndommen, hvor han har følt seg hjemme. Både Anders gode forhold til barn og hans barnlige egenskaper er med på å skildre rollefiguren i et positivt lys og vekke sympati for ham hos tilskueren.

Til tross for sine mange gode egenskaper, har Anders imidlertid desto flere negative karaktertrekk som gradvis kommer til syne. Selv om han blir gitt flere sjanser til å forbedre seg, griper han ingen av disse sjansene, og velger istedenfor å fortsette i de samme destruktive banene han har satt ut på. Dette blir spesielt tydelig når Anders drar på bursdagsfesten til Mirjam, en av hans ekskjærester. Selv om han tidligere i filmen takket nei når Thomas tilbød ham en øl, siden dette ville være å bryte avholdsløftet han har gitt både til seg selv og til legene på institusjonen, griper han på denne festen muligheten til å drikke seg full. Etter en meningsfull samtale alene med Mirjam gir han henne et langt og mer enn vennskapelig kyss, til tross for at samboeren hennes er i rommet ved siden av, noe hun åpenbart setter svært liten pris på. Før han forlater festen ransaker Anders også eiendelene til de andre festdeltakerne og stjeler penger fra dem, som han senere bruker for å kjøpe heroin. Anders er ikke en moralsk god person, og sammenlignet med de andre rollefigurene i filmen er han på mange måter den moralsk *dårligste* personen vi blir introdusert for. Øystein, mannen som Iselin var utro med, blir i utgangspunktet introdusert som en slags antagonist når han kaldt avviser Anders' forsøk på å tilgi ham, men dette blir fort snudd på hodet når Øystein trekker frem at det kanskje ikke er han, men Anders selv, som trenger tilgivelse.

Hvis vi skal tro Smith, burde det ikke være mulig å få noen form for sympati for Anders. På bakgrunn av hans handlinger gjennom filmen burde vår moralske vurdering av ham utelukke noen form for troskap. Han har enkelte gode egenskaper, men objektivt sett burde Anders til syvende og sist vurderes som en moralsk dårlig rollefigur som ikke fortjener vår sympati. Selv om vi som tilskuere føler en form for nærhet til Anders, er det kanskje, paradoksalt nok, også vår *avstand* til rollefiguren som gjør at vi føler sympati med ham. Vi blir gitt et innblikk i Anders' tanker og følelser, men vi følger ham bare i ett enkelt døgn, noe som begrenser graden av nærhet vi får til ham. Gjennom filmen blir vi fortalt litt om Anders' fortid – han har misbrukt både pengene og tilliten til både foreldre, venner og kjærester – men detaljene forblir vage, og vi får ikke nødvendigvis vite hele sannheten. For eksempel blir vi ledet til å tro at bruddet med Iselin i stor grad skyldtes at hun var utro med Øystein, men når Anders konfronterer ham med utroskapen blir det tydelig at situasjonen var mer komplisert enn som så.

Filmene viser oss konsekvensene av Anders' handlinger, men ikke handlingene selv. Vi får ikke vite nøyaktig hva som skjedde mellom ham og Iselin, hva som står bak søsterens brudd med ham, eller hvorfor Anders havnet på heroinkjøret i utgangspunktet. Foruten noen små hint til hva som skjedde, blir tolkningen av disse tidligere hendelsene overlatt til tilskueren. Siden filmen skaper en såpass sterk grad av tilpasning til rollefiguren, vil det være

naturlig å tolke disse hendelsene i Anders' favør. Selv om vår moralske vurdering av Anders bør tilsi at han ikke fortjener tilskuerens troskap, gir filmen oss en svært sterk grad av tilpasning til rollefiguren at vi kanskje ikke er i stand til å foreta en objektiv moralsk vurdering av ham.

Den sterke graden av tilpasning vi får til Anders, kombinert med forventningen om at det til slutt vil gå vel med ham, gjør at filmen klarer å skape sympati for hovedpersonen til tross for hans mange negative egenskaper.

Hjemløs i sin egen hjemby: Representasjonen av Oslo

Mesteparten av filmen utspiller seg i Oslo, en by som er vel så sentral for Anders som menneskene han møter. Byen er mer enn et bakteppe for Anders' fortelling, og i tillegg til å være en skildring av Anders, er filmen også en skildring av Oslo. Dette gjøres tydelig allerede i filmens anslag, som består av en montasje av dokumentariske bilder av Oslo. Bildene akkompagneres av en rekke overstemmer som beskriver hvilke minner de har av byen. "Jeg husker ikke så mye Oslo, det er jo menneskene man husker," sier en av de anonyme stemmene, og de fleste av minnene som formidles dreier seg også om de menneskene som stemmene husker fra sin tid i Oslo. Samtidig er det selve bybildet, heller enn menneskene, som er fokuset i montasjen. På denne måten knyttes selve byrommet opp mot menneskene som bebor det, en tematikk som er sentral for fortellingen om Anders. Åpningssekvensen avsluttes med rivningen av Phillipsbygget den 30. april 2000. Igjen settes byen opp mot individet, og sett i lys av resten av filmen blir det tydelig at rivningen av denne bygningen kan symbolisere et menneske som går til grunne.

Det neste bildet vi ser av Oslo etter denne åpningssekvensen er like meningsbærende som rivningen. Anders sitter i en taxi på vei gjennom en tunell, mens "I've Been Losing You" av A-Ha gradvis øker i volum på lydsporet. Idet taxien runder en sving, og sangen av A-Ha når sitt crescendo, ser vi Bjørvika og Oslos "skyline", dominert av det velkjente Oslo Plaza-hotellet. For tilskueren, som for Anders, er denne scenen en slående og imponerende reintroduksjon til Oslo. Samtidig er det ikke den samme byen som vi så i anslaget, som besto av historiske og dokumentariske bilder. Anslaget ble avsluttet med rivningen av Phillipsbygget, mens vi i dette bildet blir vist konstruksjonen av et nytt Oslo. Også Anders har, før vi blir introdusert for ham, blitt "revet ned" som en person gjennom sitt misbruk av heroin. På samme måte som Oslo blir bygget opp igjen i hans første gjensyn med byen, blir Anders i filmen gitt en mulighet til å gjenoppbygge sitt liv.

Bybildet brukes også svært effektivt i den lange dialogsekvensen mellom Anders og Thomas. I denne sekvensen, som er bortimot femten minutter lang, klippes det mellom ulike opptakssteder i Oslo: Thomas' leilighet, en bakgård, en gate, og ulike steder i Stensparken. De forskjellige stedene har ingen direkte betydning for innholdet i sekvensen, som like gjerne kunne utspilt seg som én lang scene på ett enkelt sted, men Trier oppnår ganske mye ved å la de to rollefigurene flytte på seg underveis i samtalen. For det første gjør dette det mulig å vise mer av Oslo, noe som er verdifullt nok i seg selv. Klippingen mellom ulike steder informerer også tilskueren om at det vi ser bare er bruddstykker av en lengre samtale. Selv om ingenting på lydsporet tilsier dette, signaliserer klippingen fra ett sted til et annet at vi nå har hoppet over en god del av samtalen, siden Anders og Thomas har forflyttet seg mellom klippene. Dette får samtalen til å virke mer naturlig og realistisk. Selv om denne dialogsekvensen er temmelig lang, ville den i virkeligheten sannsynligvis vært mye lengre. Når diskusjonen dreier seg om hvorvidt Anders skal begå selvmord eller ikke, er ikke dette noe man blir ferdig med på et kvarter. Ved å flytte rollefigurene fra sted til sted, gir Trier tilskueren en visuell pekepinn om at det vi hører i filmen, bare er de viktigste elementene av en mye lengre samtale.

Filmens representasjon av Oslo brukes også for å forsterke og synliggjøre Anders' indre konflikt. Måtene Trier har valgt å filme Oslo på i ulike scener fungerer ofte som visuelle paralleller til det Anders tenker og opplever. Mens det første bildet av Oslo som Anders ser på vei ut av Bjørvikatunellen symboliserer gjenoppbygging, håp og nye muligheter, blir Anders' omgivelser stadig trangere og mer klaustrofobiske etter hvert som Anders mister håpet om at livet kan være verdt å leve. Tidlig i filmen veksles det mellom åpne og lukkede rom, på samme måte som Anders er usikker på hvorvidt han skal gi livet en ny sjanse eller ikke. Utover i filmen endrer dette seg, og rommene som Anders beveger seg i blir mer og mer lukkede. Starten av filmen inneholder også mange bilder av Anders som vandrer gatelangs, men etter hvert forsvinner disse bildene helt, og når Anders forflytter seg fra ett sted til et annet klippes det enten direkte mellom de to stedene, eller det brukes et bilde av Anders i en drosje som en overgang. Omkring en time ut i filmen er Anders altså fanget mellom fire vegger og tak i hver eneste scene. Trier selv sier at måten Oslo lukker seg gradvis for Anders ikke nødvendigvis ble gjort helt bevisst, selv om han absolutt ønsket at bybildet skulle være med på å skildre det Anders gjennomgår (Trier 2013). Han trekker spesielt frem scenen på Åpent bakeri, hvor scenens svært åpne rom, med glassvegger på alle kanter, var ment å virke truende for Anders, som sitter som et slags spøkelse, omringet av alle andres liv.

Sigrud Haugros har skrevet om hvordan Oslo blir representert i *Reprise*, og hvordan den filmen er “preget av en orientering utover” (Haugros 2008: 55), blant annet i måten Oslo settes opp mot Paris, noe som gjør Oslo større. I *Oslo 31. august* finner man en helt annen representasjon av den samme byen, og i motsetning til det Haugros skriver om *Reprise*, kan man si at *Oslo 31. august* heller er preget av en orientering innover. Som i *Reprise* spiller en utenlandsk metropol også en rolle i handlingen, i dette tilfellet New York, som Anders’ ekskjæreste Iselin har flyttet til. Vi får riktignok aldri se denne metropolen, og Iselin forblir også bare en stemme på en telefonsvarer. Anders ønsker trolig å flytte til New York og Iselin, og finne nye muligheter der, men i motsetning til Erik og Phillip i *Reprise* er denne drømmen en umulighet, og Anders forblir fanget i Oslo.

Representasjonen av Oslo som et slags fengsel for Anders kan minne om Éric Rohmers *Le signe du lion* (1959), som Trier også har nevnt som en inspirasjonskilde for filmen (Trier 2013). I *Le signe du lion* følger man Pierre, en amerikaner som bor i Paris. I løpet av filmen blir Pierre både blakk og hjemløs, og vandrer gatelangs i en by som en gang virket hjemlig, men nå er blitt truende og fremmed. På samme måte som *Oslo 31. august* fokuserer *Le signe du lion* på det vakre i Paris – Pierre besøker flere parker og vandrer langs Seinen – noe som skaper en melankolsk kontrast til hovedpersonens håpløshet. Anders’ vandring i Oslo vektlegger også skjønnheten i byen, selv om denne etter hvert blir erstattet av klaustrofobiske leiligheter og mørke gater.

Først etter at Anders har møtt Johanne åpner byen seg igjen. Vi ser igjen Anders bevege seg utendørs, og scenene i Frognerparken er noen av de mest åpne i filmen. Disse bildene gjenspeiler det håpet og de mulighetene som Johanne symboliserer.

Fagerborg, barndomshjemmet der Anders til slutt setter en heroinoverdose, har også sterk symbolsk verdi. I tillegg til å symbolisere en slags regresjon til barndommen, er Fagerborg også et tilfluktssted fra byen som Anders ikke lenger hører hjemme i. Huset er omgitt av en stor hage med høye trær, slik at byen utenfor ikke synes, og Fagerborg er dermed en slags oase midt i Oslo. Når han drar til Fagerborg er Anders endelig i stand til å unnsnippe det fengselet som Oslo er blitt for ham.

I en artikkel om Joachim Triers Oslo skriver Sigrud Haugros at “*Oslo 31. august* handler mer om Anders’ møte med sin egen by enn om hans rusproblemer” (Haugros 2012: 75). Selv om heroinmisbruken er en viktig del av Anders’ bakgrunn, er det egentlig ikke dette han sliter med når vi først blir introdusert for ham. Som Anders selv sier til Thomas: “Det handler ikke om heroinen, ikke egentlig.” Anders’ virkelige problem er at Oslo, og menneskene som bor der, har forandret seg, mens Anders fremdeles er på det samme stadiet

som han har vært på siden tyveårene. I motsetning til romanen den er basert på, fokuserer filmen på Anders' problemer med å reintegreres i samfunnet, heller enn på hans problemer med avhengighet.

Filmens avslutning fungerer som en interessant parallell til åpningssekvensen. Vi blir igjen vist ulike bilder av Oslo, men denne gangen er det steder som Anders har besøkt i løpet av filmen. Selv om lydsporet preges av stillhet, er det nesten som om tilskueren kan fylle denne stillheten med sine egne inntrykk av Oslo, og sine egne minner om hva Anders opplevde på de forskjellige stedene. Som i åpningssekvensen er det selve byen, heller enn menneskene, som blir vist i disse avsluttende bildene, men som en av stemmene sa helt i starten av filmen, er det menneskene, og da spesielt Anders, vi husker.

En mann, en by, et døgn

I motsetning til *Reprises* store rollegalleri, varierte opptakssteder og narrative hopp i tid og rom er *Oslo 31. august* en skildring av én person, ett døgn og én by. Selv om utgangspunktet for fortellingen kan sies å være enklere, er *Oslo 31. august* på ingen måte en enkel film. Filmspråket er mer nedtonet og mindre stilisert enn i *Reprise*, men også i denne filmen benytter Joachim Trier seg av en rekke interessante virkemidler, ikke minst for å skape en subjektiv tilpasning til hovedpersonens tanker og følelser. Trier bruker klipping, lyd og mise-en-scène for å skildre fortellingen fra Anders' synspunkt, og klarer dermed å skape en sterk følelse av sympati for en ellers nokså usympatisk hovedperson.

Også skildringen av Oslo er på mange måter subjektiv. Selv om byskildringen er blitt beskrevet som kjærlig og idyllisk, vises byen også som et slags fengsel for Anders. Heller enn "idyllisk" er det kanskje mer passende å si at det er noe melankolsk i måten byen blir representert. Anders har en sterk tilknytning og kjærlighet til sin hjemby, men som alle andre relasjoner i livet hans er dette noe som hører fortiden til. Han er ikke lenger i stand til å gjenfinne sin tilhørighet til Oslo, og dette gjenspeiles også i måten byen er filmet.

Anders har svært mye til felles med Alain, som rollefiguren hans er basert på. Likevel vil tilskueren trolig få større sympati for Anders enn for Alain, slik han fremstilles i både Drieu la Rochelles roman og i Louis Malles filmatisering av den. Dette skyldes blant annet at Alain er dømt til å "gå til grunne", og det er tydelig helt fra starten av både romanen og filmen at fortellingen ikke kan ende på noen annen måte enn hans død. I *Oslo 31. august* finnes det imidlertid et håp for hovedpersonen, et håp som skapes gjennom å spille på tilskuerens

forventninger og gjennom introduksjonen av Johanne, en rollefigur som ikke finnes i hverken Drieu la Rochelles eller Malles versjoner.

Den første halvdel av *Oslo 31. august* følger i stor grad samme narrative oppbygning som man finner i klassisk fortellende film, noe som skaper en forventning hos tilskueren om at resten av filmen, og ikke minst slutten, kommer til å utspille seg på samme måte som man er vant med fra Hollywood-filmen. Selv når filmen bryter med den klassiske treaktsstrukturen, introduserer Johanne et nytt håp om at alt kan løse seg for Anders. I motsetning til Alain finnes det tilsynelatende en mulighet for at alt kommer til å gå bra for Anders, og denne muligheten gjør det lettere for tilskueren å få sympati for Anders. Samtidig er Anders' død like uunngåelig som Alains. *Oslo 31. august* gir hovedpersonen flere muligheter til å lykkes i livet enn originalromanen gjør, men selv om mulighetene og håpet er svært synlige for tilskueren, er ikke Anders selv i stand til å se dem.

Kapittel 7: Avslutning

Joachim Trier har en ganske særegen stilling innen norsk samtidsfilm. Hans langfilmdebut *Reprise* fikk stor oppmerksomhet både i Norge og internasjonalt, og gjorde ham til en slags frontfigur for en ny, norsk filmbølge på slutten av 2000-tallet. Norsk spillefilm har lenge hatt et ufortjent dårlig rykte, men med en ny flom av dyktige regissører, deriblant Sara Johnsen, Bent Hamer, Hans Petter Moland og ikke minst Joachim Trier, har dette synet endret seg. Dette er regissører som alle har et tydelig og personlig uttrykk, og som lager filmer som på mange måter er ulike det man ellers ser i både norsk og internasjonal film. Norsk filmproduksjon har økt kraftig i løpet av 2000-tallet, mye takket være omorganiseringer i filmoffentligheten og endringer i de finansielle støtteordningene. I hovedsak har man sett en sterk tendens i retning av sjangerfilm, for eksempel i den store bølgen av skrekkfilmer som har dukket opp siden Pål Øies *Villmark* i 2003. Kunstnerisk ambisiøse filmer av auteurer er mindre vanlige, men har samtidig fått stor oppmerksomhet, ikke minst i utlandet.

Selv om Trier lager filmer med et tydelig særpreg, er han også en filmskaper som følger mange av de tendensene man ellers kan se i norsk film. Gunnar Iversen (2011: 311-313) trekker blant annet frem relasjoner mellom menn som et gjennomgangstema i norsk samtidsfilm, et tema som også går igjen i hele Triers filmografi. Det er slående, men kanskje ikke spesielt overraskende, at hovedpersonene i alle hans filmer er menn. Triers filmer handler også i liten grad om hovedpersonenes forhold til kvinner, men fokuserer i stedet på deres forhold til andre menn. Temaet om mannlige relasjoner er tydeligst i *Reprise*, der mesteparten av filmen dreier seg om vennskapet mellom Erik og Phillip, og om deres forhold til de andre guttene i vennegjengen. Samtidig finner man eksempler på relasjoner mellom menn også i Triers andre filmer, og allerede i kortfilmen *Pietà* er det problematiske vennskapet mellom Julian og Jacob et av filmens hovedfokus. I *Oslo 31. august* kommer hovedpersonen Anders i kontakt med en rekke kvinner, men det er kun gjennom samtalen med bestevennen Thomas, i det som kan sies å være filmens viktigste scene, at han er i stand til å åpne opp og snakke ut om sine problemer.

Iversen skriver videre at de mennene som skildres i nyere norsk film ofte er svake og passive: “De har trukket seg tilbake, uten dramatikk og opprør, og skiller seg fra de vanlige forestillingene om aktive, sterke og handlende menn” (Iversen 2011: 313). Dette sitatet er også svært beskrivende for de mannlige rollefigurene i Joachim Triers filmer. En slik passivitet er mest tydelig hos Walter, hovedpersonen i *Still*, som er såpass handlingslammet at

han knapt nok snakker eller beveger seg i løpet av filmen, men også Charles Procter og Anders i *Oslo 31. august* er gode eksempler på den tilbaketrukne maskuliniteten som Iversen trekker frem som et gjennomgående element i norsk samtidsfilm. Julian i *Pietà* og Erik og Phillip i *Reprise* er en smule mer aktive som rollefigurer, men heller ikke de er spesielt handlekraftige. Også i reklamefilmen *Mannen som levde i en film* er hovedpersonen preget av det Iversen refererer til som en “tilbaketrukket maskulinitet”. I alle de bisarre filminspirerte situasjonene som hovedpersonen havner i reagerer hovedpersonen med vantro, og han ønsker mest av alt å bare kunne unnsnippe de truende situasjonene.

Selv om Triers filmer i hovedsak handler om menn og mannlige relasjoner, inneholder de også kvinnelige rollefigurer, som ofte er sterkere og mer handlekraftige enn mennene. I *Still* er det Laura som er den aktive parten i forholdet. Det er hun som innleder forholdet, og som til slutt også avslutter det, mens Walter forblir taus og passiv. Også i *Reprise* er det Phillips kjæreste Kari og Eriks kjæreste Lillian som tar styringen. Kari er den som til slutt er i stand til å hjelpe Phillip ut av psykosen, og selv om Lillian ikke blir ordentlig introdusert før mot slutten av filmen, er det til slutt hun som slår opp med Erik fordi han ikke har tatt forholdet deres på alvor. Thomas’ kone Rebekka i *Oslo 31. august* virker også mer forståelsesfull enn sin ektemann når Anders begynner å snakke om problemene sine, selv om hun forlater leiligheten ganske tidlig i den lange dialogsekvensen.

Triers passive hovedpersoner sliter også når det gjelder mellommenneskelige relasjoner, og flere av filmene handler om vennskaps- og kjæresteforhold som går i oppløsning. Både *Pietà* og *Reprise* handler om to gode venner som driver fra hverandre, selv om årsakene til dette er forskjellige. I *Pietà* er det sannsynligvis Julians usunne forhold til Jacobs mor som skaper bruddet som til slutt ender med Jacobs selvmord, mens det i *Reprise* er Phillips suksess og psykose som skaper friksjon i venneforholdet. På slutten av filmen, når Phillip får et nytt psykotisk anfall, forlater Erik landet uten å ta farvel. De forsones riktignok på slutten av filmen, men som nevnt tidligere er det usikkert om dette siste møte faktisk finner sted. I *Oslo 31. august* har Anders en lang og meningsfull samtale med, men det blir også tydelig at de ikke lenger har noe til felles, og at det forholdet de en gang hadde hører fortiden til. I monologen der Anders beskriver foreldrene sine sier han noe som er svært beskrivende både når det gjelder hans forhold til Thomas, og når det gjelder mange av de forholdene som skildres i Triers øvrige filmer: “De sa ingenting om at de fleste vennskap bare oppløses umerkelig helt til man en dag er blitt fremmede, selv om man fortsatt kaller hverandre venner”.

Hovedpersonenes forhold til sine foreldre er også ofte problematiske i Triers filmer. Selv om barnas forhold til sine foreldre er et gjennomgående tema i filmene, er det mest tydelig i *Pietà* og *Still*. Julian i *Pietà* mistet sin mor i ung alder, og faren hans blir ikke nevnt, og har trolig enten også dødd eller forlatt ham. Han finner en slags surrogatmor i Rebecca, men dette forholdet tar en ødipal vending når de to har sex på slutten av filmen. I *Still* blir Walter revet mellom faren og bestefaren, som har to vidt forskjellige syn på hvordan han skal oppdras. Etter at Walter bevitner bestefarens død forsvinner også faren ut av fortellingen, og Walter blir tvunget til å stå på egne ben, noe han ikke helt er i stand til å gjøre.

Selv om foreldreforhold ikke er en like viktig del av handlingen i Triers andre filmer som i *Pietà* og *Still*, blir denne tematikken også tatt opp i både *Reprise* og *Oslo 31. august*. I *Oslo 31. august* får Anders aldri besøkt foreldrene sine, siden de er på ferie i Nice, men vi får vite at de er blitt tvunget til å selge huset sitt som konsekvens av valgene han har tatt i livet.

Triers rollefigurer er på mange måter fanger av sine omgivelser. Dette er mest tydelig i *Oslo 31. august*, hvor omgivelsene, altså byen, spiller en sentral rolle i filmens handling og i skildringen av Anders. Også Erik og Phillip føler seg begrenset av å bo i Oslo, og drømmer om å flytte til Paris.

Hovedpersonene i Triers filmer har også til felles at de alle gjennomgår en alvorlig hendelse som får dem til å revurdere sine liv og de valgene de har gjort. Julian i *Pietà* opplever at hans bestevenn tar sitt eget liv. Walter i *Still* får hjertestans i en alder av sytti år, og tenker gjennom det livet han har levd mens han ligger døende. Charles i *Procter* er vitne til at en ukjent mann begår selvmord. Phillip i *Reprise* blir mentalt syk, noe som også påvirker hans bestevenn Erik. Anders i *Oslo 31. august* er på rehabilitering for heroinavhengighet, og forsøker å plukke opp trådene fra sitt tidligere liv når han kommer ut fra klinikken.

I møte med disse skjellsettende opplevelsene kommer imidlertid den tidligere nevnte passiviteten inn i bildet igjen. Ingen av rollefigurene er fullstendig i stand til å håndtere de endrede livssituasjonene som de nå blir stilt overfor, og selv om de kanskje får en slags oppvåkning, er de ikke i stand til å handle for å tilpasse seg sine forandrede omstendigheter. Dette medfører at alle Triers filmer til en viss grad har en melankolsk tone. Triers rollefigurer har blikket rettet bakover, til en tid da alt var bedre og livet var verdt å leve. Til tross for deres tilbakeskuende og melankolske holdninger, er ikke Triers rollefigurer ute av stand til å verdsette livene sine, selv om de nok skulle ønske at ting var annerledes. Trier selv sier at “melankolien er jo også erkjennelsen av tings flyktighet, i møter og i livet, i det skjønne” (Trier 2013), og denne holdningen til fortiden og til melankolien finner man også igjen i hans

rollefigurer. Tematikken om livets flyktighet er også tydelig i reklamefilmen *Reversed Life*, som skildrer de ulike stadiene i et liv hele veien fra fødsel til død.

Uklassisk fortellende film

Triers hovedpersoner kjennetegnes ved at de er passive og lite handlekraftige, og de har derfor sjelden noen tydelige mål som de ønsker å oppnå og som driver filmenes handling fremover. Narrativt sett skiller Triers filmer seg fra klassisk fortellende film, som gir hovedpersonen ett eller flere klare mål som skal bli oppnådd i løpet av fortellingens gang. Den klassiske treaktsstrukturen som man finner i så å si alle “mainstream”-filmer blir heller ikke fulgt i Triers filmer, i hvert fall ikke konsekvent.

Hendelsesforløpene i Triers filmer er også ofte ulineære. Dette er spesielt tydelig i *Still* og *Reprise*, hvor det stadig vekk hoppes frem og tilbake i tid og rom. *Pietà* er også ulineær i bruken av tilbakeblikk, hvor man stadig vender tilbake til den samme dagen i hagen, men ser scenen fra ulike perspektiver. *Procter* og *Oslo 31. august* er mer lineære i den forstand at filmene blir fortalt i kronologisk rekkefølge og uten bruk av tilbakeblikk, men samtidig er det ikke alltid noen logiske forbindelser mellom scenene, og man kan ikke alltid trekke en rød handlingstråd fra punkt A til punkt B til punkt C.

Triers filmer befinner seg riktignok ikke helt utenfor sfæren av klassisk fortellende film. I både *Procter* og *Reprise* spiller Trier også på etablerte sjangerkonvensjoner fra Hollywood-filmen. *Procter* utspiller seg på mange måter som en typisk thrillerfilm, der hovedpersonen er nærmest besatt av å løse mysteriet bak Charles Fergusons død. Med de forventningene som er knyttet til sjangeren som *Procter* baserer seg på, blir slutten desto mer overraskende når ingenting egentlig blir løst ved filmens slutt. *Procter* finner aldri ut av hvorfor Ferguson tok livet av seg selv, og både han og tilskueren blir sittende igjen med de samme spørsmålene man hadde i utgangspunktet. *Reprise* på sin side følger sjangeroppskriften til ungdomsfilmen mer konsekvent, selv om det ikke avklares fullstendig hvorvidt den sjangertypiske avslutningen der alle vennene møtes igjen faktisk finner sted, eller om det bare er Eriks fantasi som vises.

Selv om Triers filmer ikke passer helt inn i den tradisjonelle treaktsstrukturen, har de ofte visse likhetstrekk med denne modellen. De fleste filmene har for eksempel et svært tydelig anslag, med det mest åpenbare eksempelet i *Oslo 31. august*, som begynner med en montasje av dokumentariske bilder av Oslo mens ukjente stemmer forteller om sine minner av byen. *Reprise* kan sies å ha flere anslag, noe som passer godt overens med filmens tittel og

temaet om gjentakelser. Først ser vi Erik og Phillip postlegge manuskriptene sine, før vi hopper inn i den nybølgeinspirerte montasjen av en mulig fremtid. Til slutt klippes det tilbake til scenen ved postkassen, og filmens tittelsekvens utspiller seg mens Erik og Phillip navigerer seg gjennom 17.-maitoget til lyden av Joy Divisions *A New Dawn Fades*. Først etter disse tre anslagene begynner fortellingen for alvor.

Flere av Triers filmer inneholder også et tydelig vendepunkt halvveis ut i fortellingen, noe som også stemmer overens med Hollywoodfilmens treaktsstruktur. I *Oslo 31. august* finner dette vendepunktet sted når Anders går fra jobbintervjuet, en handling som også markerer filmens brudd med treaktsmodellen, som filmen til en viss grad har fulgt frem til dette tidspunktet. Et enda tydeligere vendepunkt finner man i *Pietà*, hvor det halvveis ut i filmen virker som at fortellingen er over, og Julians fortellerstemme sier: "I guess this is where the story ends." Til tross for Julians påstand er imidlertid fortellingen ikke over, og det er først etter dette vendepunktet at filmen virkelig går i dybden på forholdet mellom de to guttene og Jacobs mor. Denne typen narrativt vendepunkt finner man også i en del av Triers reklamefilmer.

I klassisk fortellende film er målet som oftest at filmspråket skal være mest mulig usynlig for at tilskueren skal leve seg mest mulig inn i filmens diegese. Dette er ikke tilfelle i Triers filmer, hvor filmens konstruksjon ofte blir synliggjort gjennom små kontinuitetsbrudd og uklarheter når det gjelder hvor man befinner seg i tid og rom. På én måte kan disse bruddene virke brechtiansk fremmedgjørende ved at de trekker oppmerksomhet mot at filmen er kunstig. Samtidig blir disse virkemidlene brukt for å skape en bestemt effekt, selv om de på en side kan virke fremmedgjørende, kan de også være tolkningsmessig inkluderende for tilskueren.

Et subjektivt filmspråk

Et kjennetegn på Triers filmer er måten han bruker filmmediet til å vise rollefigurenes tankeprosesser. I mange av filmene vises det en spesifikk handling, før det brått klippes tilbake til øyeblikket før handlingen ble utført, på en måte som antyder at handlingen ikke har funnet sted annet enn i en av rollefigurenes tanker. I *Still* brukes for eksempel dette virkemiddelet i scenen der Laura forlater Walter, og Walter går for å omfavne henne, før det klippes tilbake til at han står passivt og ser på henne gå ut døren. Man finner også svært lignende scener i *Procter*, der Charles strekker seg etter den unge jentens hånd, og i *Reprise*, der Phillip spøkefullt dytter Geir uti vannet ved Bygdøy. I begge disse scenene klippes det

brått tilbake til Charles og jenten sittende med hendene i fanget og Phillip og de andre guttene stående passivt på bryggen, og det avsløres dermed at disse handlingene bare er tanker og ønsker som aldri blir fullendt.

Rollefigurenes tankeprosesser blir også skildret på mer tydelige måter, og da spesielt i *Still* og *Reprise*. I *Still* etableres det tidlig at mesteparten av filmens handling består av Walters siste tanker idet han er i ferd med å dø. I *Reprise* finner man flere scener der rollefigurenes tanker blir tydelig kommunisert, med det beste eksempelet i scenen der Erik skal slå opp med Lillian. I den scenen brukes som tidligere nevnt en kombinasjon av tilbakeblikk og fortellerstemme for å kommunisere til tilskueren alle de tankene som svirrer i Eriks hode mens han er på vei til Lillians leilighet.

I tillegg til å skildre generelle tankeprosesser er hukommelse og minner også sentrale elementer i flere av Triers filmer. I *Pietà* klippes det flere ganger til en scene fra Julian og Jacobs barndom, der de tilbringer en solskinnsdag i hagen med Jacobs mor Rebecca. *Oslo 31. august* innledes også med ulike minner om Oslo – forskjellige fortellerstemmer beskriver hva de husker best av sin tid i byen mens vi blir vist en rekke dokumentariske klipp av kjente landemerker. I *Reprise* forsøker Phillip å gjenskape minnet om turen han tok til Paris med Kari året før hans psykose, og han insisterer på å gjøre nøyaktig de samme tingene når de drar til Paris for andre gang. I denne sekvensen er det også til å begynne med uklart om bildene av Phillip og Kari i Paris utspiller seg i nåtid, eller om det er tilbakeblikk til deres forrige reise. Phillip ønsker at denne nye turen skal utspille seg som et tilbakeblikk til en lykkeligere tid, og denne uklarheten er dermed med på å gi tilskueren et innblikk i hans tanker.

I tillegg til disse visuelle virkemidlene brukes også lydsporet til å skape en subjektiv virkelighet i Triers filmer. Både i *Still* og *Reprise* finner man for eksempel scener der lyden i et kort øyeblikk forsvinner fullstendig, et virkemiddel som understreker hvor viktig den hendelsen som blir vist er for hovedpersonen. I *Still* skjer dette når Laura forlater Walter, og i *Reprise* når Erik møter sitt idol Sten Egil Dahl for første gang. Dette er hendelser som i stor grad forandrer rollefigurenes liv, og dette gjenspeiles også på lydsporet. Et annet eksempel finner man i *Procter*, i scenen der Charles oppdager den brennende bilen. Her brukes tre ulike lydelementer – flammene, vannet fra sprinkleranlegget og pipingen fra garasjens brannalarm – men de tre lydene blir først introdusert hver for seg. Mens Charles står lamslått og ser på flammeinfernoet, hører man først lyden fra flammene, som så gradvis erstattes av vanndråpene, og til slutt av brannalarmens piping. Først når situasjonen for alvor går opp for Procter, og han har kommet seg fra det første sjokket, kombineres de tre lydene til en høylytt kakofoni. Også i *Oslo 31. august* brukes lydsporet for å skape subjektivitet i scenen der

Anders er på Åpent bakeri og overhører samtalene til de andre som sitter der. Til å begynne med hører man bare summingen av folkemengden rundt ham, men etter hvert som Anders retter sin oppmerksomhet mot ulike samtaler, forsvinner bakgrunnsstøyen og man får høre hva de andre menneskene i rommet snakker om.

Alle disse virkemidlene er med på å skape et særegent og subjektivt filmspråk. Triers filmer handler i stor grad om rollefigurenes psyker, og Trier bruker både lyd og bilde for å skildre dem. Selv om de filmatiske virkemidlene som Trier bruker i sine filmer ofte bryter med tradisjonell kontinuitet og filmfortelling, brukes de med en spesifikk hensikt: “De bruddene er bare en del av mitt språk, det er helt naturlig, det er jo ikke for å vise meg frem, men hvis det betyr noe, tematisk eller emosjonelt, så er det legitimt” (Trier 2013).

Fra spøk til alvor

Gunnar Iversen beskriver i sin analyse av *Reprise* hvordan filmens stemning stadig veksler mellom ironi og alvor: “I filmen veksler stemningene raskt, og én stemning får sjeden stå lenge alene. De aller fleste scener og sekvenser blander melankolsk svartsinn med lett og ironisk humor” (Iversen 2010: 286). Denne beskrivelsen passer også svært godt til Triers øvrige filmer, som alle tar for seg alvorlige temaer, men også blander inn store doser av letthet og humor. Scenen i *Pietà* der Julian begår selvmord begynner for eksempel med en nokså humoristisk tone når han putter en blyant i hvert nesebor, en handling som fikk anmelderen i *Z* til å tenke på en “Mr. Bean”-sketsj (Brinch 2000: 62). Tonen tar en mørk og brå vending når Julian plutselig dunker hodet i pulten og faller død om. Denne typen stemningsskifter finner man også igjen i Triers reklamefilmer, og da spesielt *Stopp og sov* og *Life*. Begge disse reklamene preges i starten av en lystig og lett tone, og det vises en rekke humoristiske konsekvenser av henholdsvis overtrøtthet og alkoholkonsum. Også *Procter* og *Oslo 31. august*, som på mange måter er mer alvorlige og mindre lekne enn Triers andre filmer, finner man innslag av den samme ironiske humoren. Charles Procter er på mange måter en patetisk gammel mann, noe som kan få frem en nesten ufrivillig latter hos tilskueren når han forsøker å interagere med ukjente mennesker. Anders i *Oslo 31. august* er ikke i stand til å le av sin egen situasjon, men det forhindrer ham ikke i å spøke og le av andre menneskers utspill og handlinger.

Trier selv har sagt at han synes det er enormt viktig å inneha en viss selvironi for å kunne lykkes som menneske (Trier 2013). Selv om Triers filmer omhandler en rekke alvorlige

temaer, kombineres disse med en stor dose humor og letthet, noe som vitner om at Triers selvironiske holdning gjenspeiles i hans filmer.

Middelkulturelle referanser

Triers filmer kjennetegnes også av deres flittige bruk av tydelige kulturelle referanser. Det er spesielt henvisningene til den franske nybølgen som oftest blir trukket frem, og da særlig når det gjelder *Reprise*, hvor disse henvisningene er mest fremtredende. I tillegg til de filmatiske virkemidlene som kan minne om filmene til nybølgereregissører som Truffaut, Godard og Resnais, har filmen også flere direkte henvisninger til nybølgen, blant annet i scenen der Erik og Phillip ser på en kortfilm av Marguerite Duras.

Triers filmer har en del tematiske likheter med den franske forfatteren Marcel Prousts syvbindsverk *À la recherche du temps perdu* (*På sporet av den tapte tid* på norsk), som, i likhet med Triers filmer, i stor grad handler om hukommelse og minner. Prousts romansyklus blir også referert til direkte i to av Triers filmer, men begge gangene på en ganske humoristisk og lettsindig måte. I *Oslo 31. august*, når Anders begynner å legge ut om sine problemer, svarer hans bestevenn Thomas med et sitat av Proust. Thomas' kone påpeker at sitatet er fullstendig irrelevant til det Anders prøver å formidle, hvorpå Thomas svarer at "Proust er Proust". I en scene i manuset til *Reprise*, som ikke er med i den ferdige filmen, gjøres det et poeng ut av at Phillip eier alle bindene av Prousts *À la recherche du temps perdu*, men aldri har lest dem (Trier & Vogt 2007: 29). Fortellerstemmen sier også at Lars har lest alt av Proust, "men – som Phillip ofte sa til Erik – så hadde han da også lest alle bøkene om Hardyguttene" (ibid.).

Mange av de kulturelle berøringspunktene i Triers filmer går under det man kan kalle "høykultur", men Trier benytter seg vel så mye av populærkulturelle referanser. Som i sitatet fra *Reprise*-manuset ovenfor, kan Triers rollefigurer like gjerne lese Proust som Hardyguttene, og det tradisjonelle skillet mellom "høy" og "lav" kultur synes å være uviktig for både dem og for Trier selv. Det beste eksempelet på denne sammensmeltingen av høy- og lavkultur finner man muligens i reklamefilmen *Mannen som levde i en film*, hvor de humoristiske filmreferansene spenner fra Ingmar Bergman til Michael Bay. I *Oslo 31. august* gjøres det også et poeng ut av at litteraturviteren Thomas, til tross for hans forkjærlighet for Proust, bruker mesteparten av fritiden sin på å spille TV-spillet *Battlefield* med sin kone Rebekka.

Blanding av ulike typer kulturelle referanser er også tydelig i Triers bruk av musikk. Den nybølgeinspirerte montasjen i starten av *Reprise* innledes for eksempel med George

Delerues musikkstykke *Camille* fra Jean-Luc Godards *Le mépris* (1963), men musikken glir etter hvert over til *City of Satan*, en låt av det norske hardrockbandet Turboneger. Anders' døgn i Oslo i *Oslo 31. august* blir både innledet og avsluttet med musikk: Han ankommer byen til lyden av A-ha, og rett før han setter sin siste sprøyte setter han seg ved foreldrenes flygel og spiller en suite av Händel. Lydsporet i *Still* alternerer også mellom klassisk musikk og jazz, noe som er med på å understreke stemningsskiftene mellom spøk og alvor på samme måte som kombinasjonen av *Camille* og *City of Satan* i *Reprise*.

I *Den norske filmbølgen* (Iversen & Solum 2010) hevder Ove Solum at norsk samtidsfilm i stor grad er preget av det han kaller “middelkulturelle” uttrykk. “Middelkultur” er en oversettelse av det engelske “middlebrow”, og defineres av Solum som en kulturell midtposisjon mellom høy- og lavkultur: “Det er snakk om en kultur som er inkluderende, kommuniserende og moderat utfordrende” (Solum 2010: 325). I de to endene av det kulturelle spekteret finner man utfordrende filmer som *Stella Polaris* (Knut Erik Jensen 1993) på den ene siden, og folkelig populære sjangerfilmer som *Fritt vilt* (Roar Uthaug 2006). Mesteparten av norsk samtidsfilm befinner seg midt mellom disse to ytterpunktene. Det samme kan sies om Triers filmer, både med tanke på deres kulturelle referanser og som selvstendige kulturelle uttrykk, men i motsetning til mer typiske samtidsfilmer beveger de seg fritt mellom de to kulturelle ytterpunktene uten å slå seg til ro. Triers filmer kan gjøre elegante sprang fra filosofiske diskusjoner om Proust til den barnslige humoren i *Fingerpult av Gerhardsen*, uten at det bryter med filmens indre logikk.

“Her er jeg, her er det jeg digger,” sier Trier om de kulturelle referansene i *Pietà* (Trier 2013), og en slik mentalitet gjør seg også synlig i hans øvrige filmer. Dette gjelder heller ikke bare de kulturelle referansene, men er også en svært dekkende beskrivelse for de temaene og virkemidlene som brukes i Triers filmer. Trier er blitt kritisert for å bare lage pastisjer av den franske nybølgen, en kritikk han personlig er uenig i: “Det er jo like relevant med Antonioni, det er like relevant med Tarkovsky, det er like relevant med Nicolas Roeg. Det er mange folk man kunne trukket opp. Woody Allen er ekstremt viktig for det jeg driver med. Det er ikke helt fransk nybølge, det” (Trier 2013).

Konklusjon

Jeg har i løpet av denne masteroppgaven forsøkt å belyse sentrale trekk ved Joachim Triers filmografi, både når det gjelder tematikk og virkemidler. Alle Triers filmer har sitt eget, særegne preg, men det er samtidig mye som er felles. Triers filmspråk er ulikt det man

vanligvis finner i klassisk fortellende film, men han leker seg samtidig med en rekke “mainstream”-konvensjoner. Joachim Trier befinner seg i et grenseland mellom “mainstream”- og “kunst”film, på samme måte som de kulturelle referansene han benytter seg av er hentet fra både “høy”- og “lav”kultur.

Det finnes også noen tematiske røde tråder som strekker seg gjennom hele Triers filmografi. Alle hans filmer, med unntak av *Procter*, handler på ulike måter om minner, hukommelse og hendelser fra rollefigurenes fortid. Denne tematikken skildres også gjennom Triers filmspråk, som ofte brukes for å vise rollefigurenes minner og subjektive oppfatninger av hendelser.

Selv om Triers auteurkjennetegn er mest synlige i hans spillefilmer, finner man noen av dem også i de reklamefilmene han har regissert. I et auteurperspektiv er det svært interessant å merke at Trier er i stand til å tilføre sitt personlige preg til en såpass kommersiell sjanger som reklame, selv når han ikke har skrevet manus. I tillegg til noen av de samme filmatiske virkemidlene som man finner i hans andre filmer, er det også noen tematiske koblinger i de reklamene Trier har valgt å regissere, best eksemplifisert i *Reversed Life*, som omhandler livets flyktighet, en tematikk som også tas opp i flere av Triers filmer.

De sterke tematiske koblingene mellom Triers filmer får ham til å skille seg ut fra de “klassiske” autorene som har inspirert ham. Da Truffaut først introduserte auteurkritikken på 1950-tallet, ønsket han å fokusere på filmenes form og stil, heller enn på innholdet. 1950- og 60-tallets autorene blir også kjennetegnet ved at de tilfører sin personlige stil til sine filmer, selv om deres handling og tematikk kan variere kraftig. Truffaut selv regisserte for eksempel alt fra romantiske dramaer til gangsterkomedier, og det vil være vanskelig å se en overhengende tematikk i hans filmografi med mindre man vet nøyaktig hva man skal lete etter. Når man snakker om “Truffaut-filmer” eller “Hitchcock-filmer” er det først og fremst på grunn av deres særegne form og stil, og ikke fordi de har en felles tematisk klangbunn på samme måte som man finner i Joachim Triers filmografi.

Med bare to langfilmer bak seg får man håpe at Joachim Triers karriere bare er i oppstartsfasen, og at vi får se opptil flere nye Trier-filmer i løpet av de kommende årene og tiårene. “Hele den ideen om et mytisk univers som jeg egentlig alltid har drømt om å være en del av ved å innlemme meg i filmhistorien, det har alltid vært noe jeg ønsker. Min drøm er å få bite hold i den tradisjonen, som jo er noe mye større enn meg” (Trier 2013). Med *Pietà*, *Still*, *Procter*, *Reprise*, *Oslo 31. august* og en rekke kunstnerisk interessante reklamefilmer er Joachim Trier godt på vei til å oppnå dette målet.

Kildeliste

Utrykte kilder

Trier, Joachim (2013), intervju i Oslo 3.4.2013

Trier, Joachim og Vogt, Eskil, kommentarspor på DVD-utgivelsen av *Reprise*

Bibliografi

Bordwell, David (2006), *The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Brinch, Sara (2000), *Pietà*. *Z filmtidsskrift* nr. 2 2000, s. 62-63.

Drieu la Rochelle, Pierre (1931), *Will o' the Wisp*. London & New York: Marion Boyars.

Driscoll, Catherine (2011), *Teen Film: A Critical Introduction*, Oxford & New York: Berg Publishers.

Gaut, Berys (1997), *Film Authorship and Collaboration*, i Richard Allen & Murray Smith (Red.), *Film Theory and Philosophy*, s. 149-172. Oxford: Clarendon Press.

Haugros, Sigrid (2008), *Det filmatiske stedet: Framstillingen av Oslo i nyere norsk film*. Masteroppgave, Trondheim: Institutt for kunst- og medievitenskap, NTNU.

Haugros, Sigrid (2012), *Triers Oslo*. *Z filmtidsskrift* nr. 2 2012, s. 64-75.

Helleve, Kjartan (2001), *Still*. *Z filmtidsskrift* nr. 3 2001, s. 23.

Iversen, Gunnar (2011), *Norsk filmhistorie: Spillefilmen 1911-2011*, Oslo: Universitetsforlaget.

Iversen, Gunnar og Ove Solum (2010), *Den norske filmbølgen: Fra Orions belte til Max Manus*, Oslo: Universitetsforlaget.

Johansen, Guro (2012), *Sted og selvrefleksivitet: En adaptasjonsanalyse av Oslo*, 31. august og Le Feu Follet. Masteroppgave, Oslo: Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo.

- Livingston, Paisley (1997), *Cinematic Authorship*, i Richard Allen & Murray Smith (Red.), *Film Theory and Philosophy*, s. 149-172. Oxford: Clarendon Press.
- Moseng, Jo Sondre (2011), *Mainstream forvirring? Norsk ungdomsfilm*, i Eva Bakøy & Tore Helseth (Red.), *Den andre norske filmhistorien*, s. 152-167. Oslo: Universitetsforlaget.
- Neupert, Richard (2002), *A History of the French New Wave Cinema*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Ova, Julie (2002) *Procter*. *Z filmtidsskrift* nr. 4 2002, s. 39.
- Sarris, Andrew (1962), *Notes on the Auteur Theory in 1962*, Leo Braudy og Marshall Cohen (Red.), *Film Theory and Criticism: Introductory Reading* (2004), s. 561-564. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Sellors, C. Paul (2010), *Film authorship: Auteurs and other myths*, London: Wallflower Press.
- Skretting, Kathrine (2004), *Gode reklamefilmer? Ethiske og estetiske perspektiver på reklamefilmkvalitet* Kristiansand: IJ-forlaget.
- Skretting, Kathrine (1995), *Reklamefilm: Norsk reklame i levende bilder 1920-1990*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Smith, Murray (1995), *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. New York: Oxford University Press Inc.
- Stam, Robert (2000), *Film Theory: An Introduction*, Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.
- Sødtholdt, Dag (2003), *Tre enigmaer av Joachim Trier*. *Z filmtidsskrift* nr. 3 2003, s. 50-57.
- Trier, Joachim og Vogt, Espen (2007) *Reprise: Filmmanuskript*, Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Trier, Joachim og Vogt, Espen (2011) *Reprise: Filmmanus*, Oslo: Tiden Norsk Forlag.

Internettkilder

- Bentzrud, Inger (2006), *Gode, gale gutter*. Tilgjengelig fra:
<http://www.dagbladet.no/kultur/2006/09/07/476026.html> (Lastet ned 4. mai 2013).

- Blomqvist, Oliver (2011), *Joachim Trier – Norges første auteur*. Tilgjengelig fra:
<http://www.nytid.fi/2011/09/joachim-trier-norges-forsta-auteur/> (Lastet ned 4. mai 2013).
- Dargis, Manohla (2007), *Two Friends, Two Novels, One Mailbox: Lives at the Speed of Ambition*. Tilgjengelig fra:
http://movies.nytimes.com/2008/05/16/movies/16repr.html?_r=0 (Lastet ned 4. mai 2013).
- Ebert, Roger (2008), *Reprise*. Tilgjengelig fra: <http://www.rogerebert.com/reviews/reprise-2008> (Lastet ned 4. mai 2013).
- Eidsvåg, Terje (2011), *Glødende om fortvilelse*. Tilgjengelig fra:
<http://www.adressa.no/kultur/film/filmanmeldelser/article1687010.ece> (Lastet ned 4. mai 2013).
- Hobbelstad, Inger Merete (2011), *Bevegende bysommer*. Tilgjengelig fra:
<http://www.dagbladet.no/2011/05/18/kultur/film/filmanmeldelser/anmeldelser/16577897/> (Lastet ned 4. mai 2013).
- Kemp, Anders (2008), *Skateadelen – Joachim Trier*. Tilgjengelig fra:
<http://www.dn.no/d2/article1472212.ece> (Lastet ned 4. mai 2013).
- Lismoen, Kjetil (2011), *Et svært sterkt skuespillerløft*. Tilgjengelig fra:
http://www.osloby.no/article545839_2.ece#.UXaVCsqcF8s (Lastet ned 4. mai 2013).
- Lyngar, Marius (2011), *Fra revolt til reprise? – Joachim Trier og den franske nye bølgen*. Tilgjengelig fra: <http://znett.com/2011/10/fra-revolt-til-reprise-joachim-trier-og-den-franske-nybolgen/> (Lastet ned 4. mai 2013).
- Nasrin, Mohsen (2010), *Reprise*. Tilgjengelig fra:
http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=5744 (Lastet ned 4. mai 2013).
- Nordvik, Martin (2006), *Treffsikker Reprise*. Tilgjengelig fra:
<http://www.adressa.no/kultur/film/filmanmeldelser/article715671.ece> (Lastet ned 4. mai 2013).

Scott, A.O. (2012), *Temptation Dominates the Road to Recovery*. Tilgjengelig fra:
<http://movies.nytimes.com/2012/05/25/movies/oslo-august-31st-directed-by-joachim-trier.html> (Lastet ned 4. mai 2013).

Sødtholdt, Dag (2004), *Stilmysteriet – en diskusjon med Joachim Trier*. Tilgjengelig fra:
<http://znett.com/2004/03/stilmysteriet-en-diskusjon-med-joachim-trier/> (Lastet ned 4. mai 2013).

Sødtholdt, Dag (2011), *Alt skal glemmes, men ikke Oslo 31. august*. Tilgjengelig fra:
<http://montages.no/2011/09/alt-skal-glemmes-men-ikke-oslo-31-august/> (Lastet ned 4. mai 2013).

Tinkham, Chris (2008), *Joachim Trier*. Tilgjengelig fra:
http://www.undertheradarmag.com/interviews/joachim_trier_interview_052008/
(Lastet ned 4. mai 2013).

Vestmo, Birger (2006), *Reprise*. Tilgjengelig fra: <http://p3.no/filmpolitiet/2006/09/reprise/>
(Lastet ned 4. mai 2013).

Filmografi

À bout de souffle (Jean-Luc Godard 1960)

American Graffiti (George Lucas 1973)

American Pie (Paul Weitz 1999)

Barry Lyndon (Stanley Kubrick 1975)

Blowup (Michelangelo Antonioni 1966)

Breakfast Club, The (John Hughes 1985)

Bronenosets Potjomkin (Sergei Eisenstein 1925)

Citizen Kane (Orson Welles 1941)

Conversation, The (Francis Ford Coppola 1974)

Don't Look Now (Nicolas Roeg 1973)

Fatal Strategies (Joachim Trier 1995)

Flåklypa Grand Prix (Ivo Caprino 1975)

Fritt vilt (Roar Uthaug 2006)

Godfather, The (Francis Ford Coppola 1972)

Godzilla (Roland Emmerich, 1998)

Gærralong Gæng (Joachim Trier 1992)

Hiroshima, mon amour (Alain Resnais 1959)

Jakten (Erik Løchen 1959)

Jaws (Steven Spielberg 1975)

Jetée, La (Chris Marker 1962)

Jules et Jim (François Truffaut 1962)

L'année dernière à Marienbad (Alain Resnais 1961)

Le signe du lion (Éric Rohmer 1959)

Lasse og Geir (Svend Wam 1976)

Life (Joachim Trier, 2007). Tilgjengelig fra <http://www.rsafilms.com/company/rusa-usa/director/joachim-trier/iq-life-132> (Lastet ned 4. mai 2013)

Mannen som levde i en film (Joachim Trier, 2011). Tilgjengelig fra <http://creativity-online.com/work/canal-digital-the-man-who-lived-in-a-film/25280> (Lastet ned 4. mai 2013)

Motforestilling (Erik Løchen 1972)

Movie This (Joachim Trier 1991)

Oslo 31. august (Joachim Trier 2011)

Pietà (Joachim Trier 1999)

Procter (Joachim Trier 2002)

Quatre cents coups, Les (François Truffaut 1959)

Reprise (Joachim Trier 2006)

Reversed Life (Joachim Trier, 2004). Tilgjengelig fra

<http://www.youtube.com/watch?v=s0MgM3SxHFo> (Lastet ned 4. mai 2013)

Shining, The (Stanley Kubrick 1980)

Silence of the Lambs, The (Jonathan Demme 1991)

Sjunde inseglet, Det (Ingmar Bergman 1957)

Sopranos, The (David Chase 1999)

Star Wars (George Lucas 1977)

Stella Polaris (Knut Erik Jensen 1993)

Still (Joachim Trier 2001)

Stopp og sov (Joachim Trier, 2006). Tilgjengelig fra

<http://www.vegvesen.no/Fag/Trafikk/Trafikksikkerhetskampanjer/Stopp+og+sov/Film+og+lyd> (Lastet ned 4. mai 2013)

Tirez sur le pianiste (François Truffaut 1960)

Transformers (Michael Bay 2007)

Vertigo (Alfred Hitchcock 1957)

Villmark (Pål Øie 2003)

Window (Joachim Trier, 2003). Tilgjengelig fra [http://www.rsafilms.com/company/rsa-](http://www.rsafilms.com/company/rsa-uk/director/joachim-trier/hafslund-window-704)

[uk/director/joachim-trier/hafslund-window-704](http://www.rsafilms.com/company/rsa-uk/director/joachim-trier/hafslund-window-704) (Lastet ned 4. mai 2013)