



OSLO, 31. AVGUSTA

Petra Gajžler

Joachim Trier, mladi norveški režiser rojen na Danskem v filmski družini, je že s filmom *Repriza* (Reprise, 2006) nakazal, da njegov sodobni tematski fokus leži v eksistencialnih in z identiteto povezanih problemih mlade generacije višjega srednjega razreda, iz katere izhaja tudi on sam. Tej temi sledi tudi v svojem drugem, v Cannesu nagrajenem filmu *Oslo, 31. avgusta* (Oslo, 31. august, 2011), kjer na realističen in čustven način prikaže enodneveni izhod narkomanskega odvisnika Andersa (Anders Danielsen Lie¹), ki sicer preživlja zadnje tedne zdravljenja na

podeželju v komuni. Tekom dneva srečuje stare prijatelje in opravi intervju za službo, ob tem pa se ne more otresti občutka, da je zavozil svoje perspektivno življenje in pri 34. letih ostal brez vsega, zaradi česar ne vidi več poti naprej. 31. avgust tako ne pomeni samo zadnjega dne kopalne sezone v Oslu, za Andersa je to predvsem zadnji dan njegovega življenja.

Anders je inteligenten, talentiran pisec in v zadnji sceni lahko ugotovimo, da tudi glasbenik. Prihaja iz premožne družine, kjer se po njegovem pripovedovanju nikoli niso pogovarjali o osebnih odnosih, prav tako pa mu niso omejevali svobode. Lahko je torej počel, kar je želel, kar je tudi sam skozi no-

tranji monolog izpostavil kot problematično. Kombinacija finančne preskrbljenosti in permisivne vzgoje v kapitalistični družbi potrošnje ter reklamiranja užitka na vsakem koraku, ki nikoli ni potešen, kar povzroča iskanje zmeraj novih zadovoljitev, so verjetno prispevale k padcu Andersa v ekscitiven začaran krog drog, alkohola in promiskuitete, ki za trenutek potešijo vedno znova nastajajoče želje. *Post festum* se Anders tudi vsega tega zaveda, vendar pa mu samorefleksija ne pomaga pri njegovi čustveni otopelosti, ki jo je prej zakrivala otopelost s kemičnimi substancami. Po neprespani noči pred svojim celodnevnim izhodom Anders namreč preživi noč pri ženski, ob kateri ostane

¹ Anders Danielsen Lie je v resničnem življenju doktor medicine in talentiran glasbenik, ki je že drugič zaigral v Trierjevem filmu, čeprav ni poklicen igralec.

prazen, kar ga navda s tesnobo. Zateče se k bližnjemu jezeru, kjer si po vzoru Virginie Woolf v žepe natlači kamne in se poskuša utopiti, vendar neuspešno.

Zadnji dan avgusta v norveški prestolnici doživljamo skozi oči glavnega protagonista. Anders svoj enodnevni izhod najprej izkoristi za obisk prijatelja Thomasa (Hans Olav Brenner), s katerim sta včasih skupaj hodila na zabave. Thomas je v tem času postal družinski človek, vendar pa se na trenutke zdi, da ga to življenje na osrečuje, ampak da sledi družbenim normam in pričakovanjem, ki bi jim naj sledil zaposlen mlad človek. Njun pogovor je globok in intimen, takšno kot je tudi njuno prijateljstvo. Prizor njunega pogovora, v želji čim bolj realistične reprezentacije, deluje spontano in naravno, kar lahko pripišemo pretežni uporabi prenosne kamere, ki jo v takšne namene občasno uporablja tudi režiserjev daljni sorodnik Lars von Trier. Prenosna kamera, ki se je kot slogovno orodje razširila iz dokumentarističnih *direktnih* filmov tudi na igrane filme², omogoča režiserju fleksibilnost in veliko večjo svobodo gibanja, kar je pomembno predvsem pri delu z igralci. Na tak način lahko ujame nepričakovane elemente njihove igre. Z uporabo bližnjih in velikih planov obraza poudari in poveča intenziteto, ekspresijo in avtentičnost Andersovega psihičnega stanja in tesnobo ob srečevanju ljudi iz svoje preteklosti, ki delujejo kot stigma, ki se vleče iz preteklosti v sedanost in ga pod svojo težo bremeni kot težak kamen. S tem, ko režiser ujame čustvene izraze na njegovem obrazu, tudi tiste, ki se morda ne izražajo zavestno in so toliko bolj pristni, poveča identifikacijo gledalcev z njegovim likom, ki sicer ni zlahka dosežena. Andersov lik namreč pri publiku sproža ambivalentna čustva. V nas vzbuja simpatijo in empatijo, hkrati pa mu zamerimo brezvoljno vdanost v usodo in pasivno sprejetje interpelacije v subjekt odvisnika, ki je izvedena do samo-uničevalnega konca. Zdi se namreč, da se Anders pod pritiskom srečanja s prijatelji iz obdobja zasvojenosti, ki obujajo spomine iz njegovega odvisniškega obdobja, počuti izoliran in oddaljen, saj noče več ustrezati vlogi, ki mu je bila dodeljena kot odvisniku in zaradi katere je izgubil družino in dekle. Ker življenje zanj več nima smisla in ne verjame



v nov začetek, se podvrže družbeni stigmati še za en dan in jo pripelje do klišejske skrajnosti – predoziranje.

Režiser v filmu večkrat zamegli Andersovo podobo, v fokus pa postavi mestno okolico, s čimer izpostavi izoliranost in odtujenost glavnega protagonista od sveta in Osla, ki je zaznamoval njegovo mladost in obratno. To naredi tudi v zapomnljivem prizoru v kavarni, kjer z bližnjim posnetkom usmeri pozornost na njegovo uho. Osamljen Anders za mizo posluša in se hrani z zgodbami drugih ljudi, ki so tematsko na nek način povezane z njegovim življenjem.

Tako kot lahko Andersovo življenje spremljamo v določeni časovni enoti – dan, tako je skozi čas oziroma vsaj skozi nostalgичno perspektivo prej-potem predstavljen tudi Oslo. Na začetku smo priča televizijskim arhivskim podobam mesta, ki so pomešane z osebnimi posnetki režiserja in protagonista, kjer je dokumentaristični pristop podkrepljen z izpovedmi naključnih prebivalcev o tem, kakšni so njihovi spomini na Oslo, spomini pa so vizualizirani skozi podobe. Po Andersovi smrti se film konča z aktualnimi, a melanholičnimi reprezentacijami krajev v Oslu, ki so na tisti dan zaznamovale Andersove zadnje trenutke. Forma kolaža je bila tudi tradicija evropskih režiserjev 60. let, še posebej francoskega novega vala, kateremu se je Trier skozi uporabo specifičnih stilskih prijemov poklonil, s tem pa v film vnesel kanček igrivosti, ki smo ji bili sicer v večji meri priča v njegovem prvencu. V prizoru razhoda Andersa in Thomasa se je režiser poigral s kontinuiteto montaže in *jump cut* tehniko. Med kadre je vrnil kopijo enega izmed kadrov in ustvaril skok podobe, ki

prvotno daje nemiren vtis, tukaj pa funkcioniра tudi kot poudarek Thomasove zaskrbljenosti in sproži slutnjo, da je to mogoče res njun zadnji skupni trenutek. Slogovni vrhunec filma je v zaključnem prizoru, ki je posnet v enem kadru, kar je doprineslo k naraščajočemu suspenzu v končnem delu filma. Vendar pa režiser ob tem ni uporabil prenosne kamere, ki bi sicer bila idealna za kader-sekvenco zaradi svoje nerigidnosti. Statična kamera s paralelnimi premiki in vrtenjem okoli osi je namreč veliko bolje ustvarila umirjeno in spokojno vzdušje zadnjih Andersovih trenutkov, ki si s čustvenim igranjem na klavir uprizori lasten pogreb.

Trierjevi slogovni prijemi v filmu zanetijo privlačno iskrico francoskega novega vala, vendar pa se *Oslo, 31. avgusta* za razliko od francoskih filmskih revolucionarjev, za katere je film edina resničnost, sklicuje na realnost zunaj filma, saj skuša skozi film reprezentirati realne probleme neke mlade generacije. Novi Trierjev film tako zaznamuje objektivni realizem, k čemur veliko doprinese nepoklicni glavni igralec, snemanje na vsakdanjih lokacijah (stanovanja, mestne ulice) ter prenosna kamera, ki razburka ritem filma, z nenadnim približevanjem pa ujame pristne iskrice čustev. Vse to je v ravnovesju z velikimi totali mesta, kjer pride pred agonijo in trpljenjem do izraza Andersova osamljenost in izoliranost, ritem filma pa se umiri in se izteče v statičnost podob in (ne)bivanja.

2 Tipičen primer tega so bili filmi francoskega novega vala, kjer so se mladi režiserji posluževali tehnične opreme, ki se je sicer uporabljala za snemanje dokumentarnih filmov.