

## KAPITTEL 2

# «Skal jeg hjelpe deg opp?»

En filmmanusanalyse av Eskil Vogt og Joachim Triers *Oslo-trilogien* (2022) med vekt på pårørendeperspektivet

---

Linda Nesby, UiT – Norges arktiske universitet

Pårørendeperspektivet er ikke bare til stede i litteraturen, men også i en rekke andre kulturelle og populærkulturelle uttrykk som musikk, tv-serier og dokumentarer, og ikke minst, film. De siste årene har det kommet en rekke norske filmer som direkte berører pårørendetematikken: *Blindsonne* (2018) av Tuva Novotny, *Håp* (2019) av Maria Sødahl og *Føniks* (2021) av Camilla Steen Henriksen er noen av de mest fremtredende. Pårørendetematikken berøres også i produksjonen til Joachim Trier, som for tiden er Norges mest kjente og fremgangsrrike filmregissør (Gjelsvik, 2019). I *Louder Than Bombs* (2015) tematiserer han pårørende- og etterlatte-tematikken i skildringen av hvordan en far og hans to sønner møter sorgen etter at moren i familien omkommer.

Pårørendematikken er også til stede i *Verdens verste menneske*. Manuset til filmen er skrevet av Eskil Vogt og Joachim Trier og ble i 2021 nominert til Oscar for beste filmmanus.

*Verdens verste menneske* (2021) utgjør sammen med *Reprise* (2006) og *Oslo, 31. august* (2011) den såkalte *Oslo-trilogien*, der samtlige manus er skrevet av Vogt og Trier, mens Joachim Trier alene er produsent. Manusene til *Oslo-trilogien* ble i 2022 utgitt i ett bind på Tiden Norsk Forlag. *Oslo-trilogien* handler om unge voksne som gjennomgår eksistensielle kriser i form av psykisk sykdom (*Reprise*), rusproblematikk og selvmord (*Oslo, 31. august*) og kreft (*Verdens verste menneske*). De tre filmene minimerer tilstedeværelsen og betydningen av sykes foreldre og slektninger. I stedet skildres en moderne, urban pårørenderolle som er tuftet på vennskap, kjærlighet, nærhet og felles interesser. Filmene har vakt stor oppmerksomhet blant publikum og anmeldere, men forskningsinteressen har vært begrenset (Gjelsvik, 2019a, s. 193). De få akademiske bidragene om Triers filmer dreier seg om tid (Engelstad, 2019), psykisk helse (Birkvad, 2019; Gjelsvik, 2019b) og kjønn (Myrstad, 2019; Tiller-Brattbø, 2023). *Oslo-trilogien* har vært kritisert for å ha et reduktivt syn på kvinner. Anmeldelsen av *Verdens verste menneske* i *The New York Times* er representativ: «Reinsve's performance is vivid, inventive and grounded [...] but to some extent, Julie remains a middle-aged man's idea of a younger woman» (Scott, 2023).

Manusene som utgjør *Oslo-trilogien*, har så langt, symptomatisk nok for filmmanuset som genre, ikke blitt gjort til gjenstand for vitenskapelig analyse eller debatt. Utgangspunktet for dette kapittelet er å nettopp studere filmmanusene med vekt på pårørendeperspektivet. Jeg vil innledningsvis greie ut om filmmanuset som analyseobjekt og peke på verdien av å behandle disse tekstene som autonome estetiske produkter – ikke bare som redskap eller verktøy for å produsere en film. Men først og

fremst dreier dette kapittelet seg om å vise hvordan manusene til *Reprise, Oslo, 31. august* og *Verdens verste menneske* skildrer en utvikling og en nyansering av pårønderollen. Måten pårørende fremstilles på, sier noe om tiden vi lever i: «The caregiver emerges as a representative of our changing conceptions of health and illness» (Morris, 2017, s. 29). Jeg ønsker å vise hvordan Vogt og Triers *Oslo-trilogi* tilbyr en kompleks fremstilling av den moderne pårønderollen, er mer nyansert med hensyn til kjønnsroller enn hva man kunne tro, samt sier noe om hvordan pårønderollen har utviklet seg i takt med de tre ungdomsgenerasjonene som filmene omhandler.

## Film og manus

Da Alfred Hitchcock ble spurt om de tre viktigste egenskapene ved en god film, svarte han: «The script, the script, and the script» (Curtis et al., 1997, s. 7). Filmmanuset omtales gjerne som en «mellomtekst» som i likhet med dramaet befinner seg mellom litteratur og fremføring (Senje, 2022, s. 6). En forskjell ligger imidlertid i at filmmanuset tradisjonelt er svært detaljert gjennom å skildre både bilde, lyd og karakterer, mens dramaet begrenser seg til noen få sceneanvisninger. En annen vesentlig forskjell mellom filmmanuset og dramaet er at manuset i større grad er et utkast som bearbeides (man lager et storyboard), scener fjernes eller flyttes, og skuespillerne improviserer. Dramaet, derimot, er en mer fiksert form, der replikkene og handlingsgangen for det meste ligger fast. Sist, men ikke minst har filmmanuset i motsetning til dramaet lav status.

Mangelen på status kan være én årsak til at filmmanuset er lite teoretisk og metodisk drøftet (Moreno, 2016, s. 28). En annen pragmatisk årsak kan være at langt fra alle filmmanus publiseres,

slik at manusene er vanskelig tilgjengelig som studieobjekter (Senje, 2023). I hovedsak er det grunn til å tro at den lave akademiske interessen skyldes det prosessuelle synet på filmmanus. Som en følge av dette oppleves regissøren gjerne som den kreative kraften i en filmproduksjon, mens manusforfatteren er mer av en håndverker for det ferdige kunstneriske produktet:

Unfortunately, the focus on the director was at the expense of the writer, despite the fact that the notion of the auteur gave film artistic credibility and did encourage the acceptance of film as an art form and worthy of serious study. The screenplay was thus assigned the function of a 'blueprint' for the film, reducing the role of the screenwriter to 'craftsperson' rather than the creator of a written form. (Nelmes, 2016, s. 39)

Forskningen på filmmanus er ofte knyttet til de håndverksmessige virkemidlene som beskrives. Man har i større grad forholdt seg til det ferdige produktet (filmen) heller enn til manuset, som gjerne blir til gjennom innspill fra en rekke aktører, og der flerfoldige omskrivninger er «nærmest rutine» (Senje, 2022, s. 7).

Innenfor studiet av filmmanus som litterær tekst utmerker den britiske forskeren Jill Nelmes seg som den viktigste bidragsyteren (Nelmes, 2010, 2014). Nelmes sammenligner filmmanuset med poesi: «[I]t is a sparse, minimal form, where dialogue is kept to a minimum, where visual metaphors are often as important as dialogue in communicating an idea, where what is not said carries great emotional weight» (Nelmes, 2007, s. 208). Gjennom en rekke samtaler og intervjuer viser Eskil Vogt og Joachim Trier at de er opptatt av filmmanus som en særegen genre med litterære kvaliteter. De ser at det er likheter, men også forskjeller som når filmer som er laget med håndholdt kamera, eller «strengt subjektivt kamera» (Vogt & Trier, 2022, s. 236), slett ikke ligner på

prosaens førstepersonsfortellinger slik man kunne tro. I prosa er bruk av fortelleren en effektiv måte å skape konsistens på i et mangefasettert plot. Vogt trekker frem hvordan de i manuset til *Reprise* bygget inn en «narrativ funksjon» (Vogt & Trier, 2022, s. 696) nettopp for å få de ulike delene til å passe sammen. I manuset til *Verdens verste menneske* er strukturen mer åpen og ukommentert siden Vogt og Trier bevisst ga rom for bearbejding av skuespillere og i klipp. Dette understreker forskjellen mellom manus og film – og legger til rette for interessante sammenligninger: «Det gjør kanskje manuset interessant å lese opp mot den ferdige filmen» (Vogt & Trier, 2022, s. 696).

Som filmproduksjoner ble filmene i *Oslo-trilogien* først omtalt som et filmatisk nybrottsarbeid. Ingenting oppstår imidlertid i et vakuum, og etter hvert ble det påpekt hvordan filmene stod i slektskap med den franske nybølgen, representert ved regissører som Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais og Agnes Varda. Marius Lyngar drøfter Triers bruk av realistiske opptakssteder, vanlig dagslys, lange tagninger og tidssprang. Filmene utmerkes også av en fragmentert fortellerstil og samtlige er flettverksfilmer (Engelstad, 2015, s. 128), der kronologien mellom scener er stokket om og flettet sammen på en ny måte. Alt dette er karakteristika ved de såkalte franske bølgefilmene. Også i valg av tema følger Trier den franske nybølgens opptatthet av eksistensielle valg og utfordringer:

Filmene hadde ofte tvetydige, modernistiske, åpne avslutninger, og var gjennomsyret av en stemning av rastløshet. Dette forekommer selvfølgelig i *Reprise*, og delvis også i *Oslo, 31. august*. Handlingen i bølgefilmene var gjerne lagt til storbyen Paris, akkurat som Trier velger å legge handlingen i spillefilmene sine til Norges hovedstad. (Lyngar, 2011)

Lyngar skriver også om filmenes «narrative innretninger» som nok et filmatisk grep de deler med den franske nybølgen. Det narrative kommer ikke minst til syne gjennom bruken av fortellerstemme, eller polyfone lydklipp – et virkemiddel i *Reprise* som senere raffineres ytterligere i *Verdens verste menneske*. Vogt og Trier omtaler selv fortellerstemmen som en effektiv måte «å røpe personene» på (Vogt & Trier, 2022, s. 234). Lyrikkens subjektive forankring i et lyrisk jeg ivaretas i enkelte filmmanus gjennom bruken av fortellerstemme. Bruken av fortellerstemme bidrar til å gjøre karakterene tydeligere, i tillegg til å være talende når den ikke er der, slik tilfellet er med *Oslo*, 31. august.

Et annet særegent litterært trekk i *Oslo-trilogien* er bruken av lange dialogpartier. Vogt og Trier sier selv at dette kan oppleves som «antifilmisk» (Vogt & Trier, 2022, s. 406), ettersom film ofte er fortettet og handlingspreget. Selv ønsker de å ha virkelighetsnære dialoger med gjentakelser, pauser og inkonsistens: «Vi ville motsette oss den tvangsmessige fortetningen [sic] som er så vanlig i film og heller ta oss tid til å vise noen av de gjentakelsene vi hører i dagligtalen, de ekstra rundene folk tar før de kommer til poenget» (Vogt & Trier, 2022, s. 406). Uttalelsen røper et syn på språk som viktig for utarbeidelsen av karakterer, og et ønske om å skape virkelighetsnære karakterer. Dette synet korresponderer med moderne litteraturvitenskapelige tanker om litterære karakterer slik vi finner dem i Amanda Anderson, Rita Felski og Toril Moi's *Characters. Three Inquiries in Literary Studies* (2019). I kapittelet «Rethinking characters» tar Moi avstand fra det som har utviklet seg til et dogme innen litteraturvitenskapen, nemlig å skape et skille mellom virkelige personer og litterære karakterer. Moi skisserer en overgang fra å se på karakterer som utelukkende tekstlige størrelser som krever en formell analyse, til å betrakte dem som objekter som kan si oss noe om deler av virkeligheten: «Here is after all an obvious

difference between arguing that the end of *Jane Eyre* expresses Jane's love for Rochester and arguing that it expresses the requirements of a certain Victorian narrative structure» (Moi, 2021, 63). Gjennom situasjoner de plasseres i og språklige handlinger de tar del i, representerer og formidler karakterene i *Oslo-trilogien* erfaringer i tilknytning til kjærlighet og vennskap, men i hovedsak omsorg og pårørendearbeid. De har form av litterære konstruksjoner og kan si oss noe om hvordan figurer på film skapes, om hvordan lange dialogpartier utforsker filmatiske konvensjoner. Men karakterer åpner også for å gi gjenkjennelse og identifikasjon: «And here identifying does not simply entrench a prior self but may enrich, expand, or amend it. Perhaps we glimpse aspects of ourselves in a character, but in a way that causes us to revise our sense of who we are» (Felski, 2021, 81). Mennesker opplever mange komplekse og utfordrende situasjoner som gjerne følges av forventinger om en gitt respons. Pårørenderollen følges av kulturelle forventninger. Karakterene i *Oslo-trilogien* tilbyr et sett av ulike måter å respondere på i pårørenderollen – noen vi umiddelbart kjenner igjen, og andre som utvider vår forståelse for rollens mulighetsrom.

## Generasjoner, likhetsfellesskap og supradydiske nettverk

Karakterene i *Oslo-trilogien* tilhører ulike generasjoner. Anders og Aksel fra henholdsvis *Oslo, 31. august* og *Verdens verste menneske* tilhører generasjon X, Erik og Phillip fra *Reprise* er representanter for generasjon Y, mens Julie fra *Verdens verste menneske*, som den yngste, befinner seg i overgangen mellom generasjonene Y og Z. Generasjon X (født mellom 1967 og 1979) er den første generasjonen som har hatt en fri oppdragelse, som

opplevde begynnelsen av kvinnefrigjøringen, som har blitt sett og hørt av voksne, de har selv måttet finne veien til utdanning og arbeid og har blitt selvstendige og innehar dagens maktposisjoner. Generasjon X karakteriseres gjerne som digitale, og ny teknologi preger deres tilværelse selv om de ble født inn i en analog verden. Generasjon Y (født mellom 1980 og 1989) kalles også «millennials» eller noe pejorativt «the me-me-me generation». De har vokst opp i et velferdssamfunn og kjennetegnes som ambisiøse, bekymringsløse unge voksne uten grenser, men likevel usikre på hva fremtiden kan bringe (Hope, 2016). Generasjon Z (født mellom 1990 og 2001) er heldigital og født inn i en digital verden. De kan neglisjere personlige forhold, samtidig som de uttrykker sosialt engasjement på internett. De multitasker mye, men kan ha utfordringer med å holde oppmerksomheten samlet over tid, de er rastløse og ønsker tilgang til materielle goder raskt og har en livsstil som er preget av influensere og youtubere. De ulike pasient- og pårønderelasjonene i *Oslo-trilogien* viser nyanser og utvikling i unge menneskers møte med denne rollen. Likheten mellom generasjoner kan skape harmoni og bidra til at det blir enklere å støtte den syke, eller det kan etablere en kløft mellom pasient og pårørende slik tilfellet er med Aksel og Julie.

Å være pårørende innebærer å gi omsorg til andre mennesker: «Når omsorg er til stede, har det å gjøre med å bekymre seg for, sørge for, ta hånd om, ivareta, pleie, å være bevegelig berørt til stede i situasjonen. Omsorg er med andre ord relasjonell, den har en etisk ladning, og den uttrykker seg praktisk i konkrete situasjoner som må skjønnes» (Alvsvåg & Martinsen, 2018, s. 216). I moderne tid har mye forskning vært gjort på dyadiske omsorgsrelasjoner, først og fremst av den mellom lege og pasient, men etter hvert utvidet til å inkludere særlig ektefelle eller partnere, eller andre tosomme relasjoner som, pragmatisk sagt, er det enkleste å forske på. Supradyadiske effekter er et resultat av hvordan

større nettverk enn det dyadiske påvirker helsen til individer. Studier som er utført på overvekt, viser at venners relasjon til mat påvirker langt mer enn måten den overvektiges ektefelle eller partner forholder seg til mat på (Smith & Christakis, 2008, s. 412). Årsaken kan ligge i at individer danner fellesskap med andre som er lik dem – det man kaller «homophily» (Smith & Christakis, 2008), og som vi på norsk kunne kalle likhetsfellesskap. Det kan være romantiske forhold, nære vennskapsforhold eller dype intellektuelle forhold, det vesentlige er at de er tuftet på en rekke like preferanser:

Patterns of homophily are remarkable robust across these different relationship types, and homophily has been found to be critical to the formation of interpersonal bonds, especially in friendships and romantic relationships. Consequently, homophily is important to any consideration of the effects of social networks on health, as it can result in networks being endogenous with health. (Smith & Christakis, 2008, s. 416)

Disse nære vennskapsforholdene med individer som deler mange av de samme egenskapene og interessene, bærer mye godt i seg. Forskning viser også at rådgivning og mental hjelp fra nære venner er sentralt for å ta avgjørelser i tilknytning til egen helse, det dreier seg om å oppsøke lege eller vurdere behandlingstilbud ved sykdom. Mens tidligere forskning i større grad *målte* sosial hjelp, er nyere medisinsk sosiologi opptatt av å *analysere og drøfte* de sosiale nettverkene rundt individet, hvem som utgjør nettverket, og hvilken type bånd som er mellom dem. Dette er relevant for en verden som sosialt fremstår som mer mobil, heterogen og elastisk enn tidligere.

Vennegjengen og kjærlighetsforholdene som skildres i *Oslo-trilogien*, er sentrale for sykdoms- og pårørendetematikken. Det

er nære, stabile kameratgjenger og kjærester, likhetsfellesskap, der karakterene også er rekruttert fra samme sosioøkonomisk privilegerte miljø. Penger er ikke noe problem i noen av manusene, og til og med den store narkotikagjelden til Anders i *Oslo, 31. august* blir diskret tatt hånd om av foreldrene. Når penger er til stede, er det mer som en symbolsk verdi. At likhetsfellesskap av det slaget vi ser i *Oslo-trilogien*, ikke er en selvfølge, er viktig å ta med seg inn i forståelsen av det fiktive universet. Sosioøkonomiske utfordringer, som for mange nok er en ekstra påkjenning i en pasient- eller pårørendesituasjon, er valgt bort av Vogt og Trier. I stedet utforsker manusene hvordan kamerater og kjærester trer inn i en pårørende- og omsorgsfunksjon. Hva gjør du når noen nær deg trenger omsorg og du er den de vender seg til? Er det tilstrekkelig å være tilgjengelig, være sammen, snakke sammen – og hva skjer når den syke motsetter seg positiv påvirkning? I *Oslo-trilogien* glimrer biologisk familie som foreldre og søsken med sitt fravær. I stedet lar Vogt og Trier venner, kjærester eller ekskjærester ikles pårørenderollen. Slik viser *Oslo-trilogien* hvordan ulike supradyadiske nettverk fungerer i møte med store, eksistensielle utfordringer.

### *Reprise*

Hovedpersonene i *Reprise* er bestekompisene Erik Høiaas og Phillip Reines. De er begge 22 år, bor i Oslo, er opptatt av pønk, litteratur og jenter og deler en felles drøm om å slå gjennom som forfattere. Phillip får et gjennombrudd med debutboken *Fantom-bilder*, men håndterer suksessen dårlig og får psykiske problemer. Erik og noen andre kamerater forsøker å ta vare på ham. Samtidig får Erik et gjennombrudd med sin roman *Prosopopeia*, en bok som handler om galskap. Da Erik reiser til utlandet for å skrive, er det Kari, Phillips kjæreste, som overtar som Phillips nærmeste.

*Reprise* var Joachim Trier og Eskil Vogts debutfilm og fikk svært positiv omtale da den utkom i 2006. Den ble kalt «modig» og vant Amanda for beste film, beste manus og beste regi. Sykdomstematikken er sentral. Phillip blir psykisk syk åtte måneder etter at han har slått gjennom med debutromanen sin, og Erik går raskt inn i en omsorgsrolle:

INT. PHILLIPS LEILIGHET (I FJOR) – DAG

Eriks armer holder rundt Phillips overkropp. Erik støtter Phillip på vei ut av leiligheten hans. (Vogt & Trier, 2022, s. 26)

Erik og Phillips ønske om å bli forfattere, bekymringsløsheten omkring de praktiske utfordringene ved dette og svermeriet for den eldre forfatteren Sven Erik Dahl vitner om trygghet og selvsikkerhet. Phillips sykdom utfordrer denne harmonien. Etter hvert som de to vennene blir henholdsvis pasient og pårørende, endres relasjonen mellom dem. Roland Barthes, som selv hadde vært alvorlig syk av tuberkulose, skrev i 1977 *Comment vivre ensemble* der han omtaler utfordringen til den sterke med å tilpasse seg rytmen til den svake. Barthes bruker bildet av en mor og hennes lille sønn, der morens takt ikke er tilpasset sønnens:

She walks at her own pace, imperturbably; the child, meanwhile, is being pulled, dragged along, is forced to keep running, like an animal, or one of Sade's victims being whipped. She walks at her own pace, unaware of the fact that her son's rhythm is different. And she's his mother! (Barthes, 2013, s. 9)

Barthes kommenterer makten som ligger i dette omsorgsforholdet. Erik forsøker å «tilpasse seg Phillips tempo» (Vogt & Trier, 2022, s. 42), men det å leve sammen med en som er syk, er ikke lett. Også Erik og Phillip opplever utfordringer i maktbalansen da

Erik blir både kamerat og pårørende for Phillip etter at sistnevnte er tilbake fra sykehuset:

ERIK Men du tar medisinen din nå? (Phillip hører ikke) DET GÅR BRA NÅ!?: Erik gir opp å skrike. Han ser på TV sammen med Phillip. Det kommer en pause i bråket. Erik benytter sjansen til å si noe i normalt toneleie. ERIK Men ... Er det på grunn av Kari? Skjedde det noe i Paris? Phillip ser irritert på Erik. Erik ser ned. Bråket fra skjermen er i full gang igjen. De sitter i sofaen og ser på TV med høyt volum. Plutselig skrur Phillip av TV-en. Erik skvetter. PHILLIP (irritert) Du trenger ikke passe på meg. Jeg har bare lyst å være litt alene. ERIK (såret) Ja, selvfølgelig ... Du trenger jo bare å si det. (Vogt & Trier, 2022, s. 145)

Til tross for sykdommen er Eriks respekt for Phillip som forfatter stor og vedvarende. Det er fra Phillip Erik ønsker respons når han har skrevet noe nytt, det er de som diskuterer romantitler og nye prosjekter. Tilliten og respekten de har for hverandre, skaper en jevnbyrdighet i det som ellers kunne vært en asymmetrisk pårønderelasjon.

I en samtale med moren Inger antyder legen at Phillip er schizoaffektiv, eller psykotisk, en blanding av schizofreni og bipolar lidelse. Ofte opplever den psykisk syke at venner forsvinner (Viljugrein, 1998, s. 200). I *Reprise* er vennegjengen intakt, og også kjæresten Kari kommer tilbake til Phillip. Da Erik treffer dem igjen i bryllupet til kameraten Henning, fleiper Phillip med Karis omsorgsoppgaver overfor ham:

Nei, Kari er rå, men hun er liksom sykepleieren min, ikke noe mer enn det. Passer på at jeg tar medisinen min, tar på meg riktig tøy og vasker meg med en svamp sånn hver tredje dag ... Ja, så hender det hun ... Ja, du vet, sånn som sykepleiere gjør en gang iblant.

(Erik skjønner ikke helt)

Du vet, hjelper til litt med hånden og sånn.

Erik ler. Phillip slutter å tulle. (Vogt & Trier, 2022, s. 200)

At Erik ikke umiddelbart ler av Eriks beskrivelse av Kari som omsorgsgiver for ham, kan tyde på at tanken ikke er så fjern. Da Erik bestemmer seg for på ny å reise til utlandet for å skrive, har Kari og Phillip igjen blitt et par. Phillips svar da Erik humoristisk påpeker at alle i kameratgjengen, bortsett fra han, har fått seg kjæreste, er interessant: «Du gir oss jo ikke noe valg når du stikker av på den måten, ikke sant» (Vogt & Trier, 2022, s. 201). Det kan forstås som at Phillip forstår hva Erik har bidratt med av omsorg og hjelp, og at han – og de andre – trenger noen som kan fortsette å yte bistand i Eriks fravær.

Til sist er det Kari som overtar pårørendefunksjonen overfor Phillip. Karis omsorgsevner understrekes ved at hun like etterpå forteller Erik at hun har begynt å studere psykologi – et valg Erik umiddelbart knytter an til hennes forhold til Phillip. Fortellerstemmen røper hva han tenker: «*Erik ville vært redd for at Kari skulle tro han var ironisk, for oppriktig talt så var dette det vakreste uttrykk for kjærlighet han hadde hørt*» (Vogt & Trier, 2022, s. 203). I *Reprises* siste scene skildres det hvordan Kari, sittende sammen med Phillip, vinker til Erik. Det er som en hilsen mellom to forbundne som er glade i Phillip der den ene nå gir ansvaret fra seg og forlater stedet, mens den andre blir igjen.

At en ung kvinne slik innsettes i en potensiell omsorgsrolle, bør kommenteres i analysen av et filmmanus som utmerker seg med en rekke sexistiske og kvinnefiendtlige kommentarer. De fleste av disse er lagt i munnen på Henning, broren til Geir i kameratgjengen og vokalist i pønkbandet Kommune, som kameratgjengen deler en felles begeistring for. Henning har en

provoserende stil, ikke minst i måten han omtaler og behandler jenter på. Men også andre i gjengen uttrykker et stereotyp, ofte nedsettende syn på kvinner, blant andre den ellers forsiktige og korrekte Lars:

Jeg mener det: Har du noen gang møtt en jente som er skikkelig kul? Jeg mener, en jente som kan spille noe musikk for deg som du aldri har hørt før ... eller anbefale noe bra litteratur vi ikke leste allerede på videregående? Noe som bare går *litt* utover mainstreamen?

(noen skal si noe, han kommer dem i forkjøpet)

Nei, nei. Da er det bare noe de har fått av ekskjæresten, eller storebroren. De har ikke noe *ekte* forhold til det. (Vogt & Trier, 2022, s. 69)

Da Kari avslutningsvis skrives inn i tradisjonell omsorgsrolle, er dette i tråd med *Reprises* generelle konservative kjønnsoppfatning. Karis omsorgsrolle er symptomatisk for en del av det usynlige pårørendearbeidet som kvinner utfører. I en artikkel fra 1978 skriver Kari Wærness: «When we say that the family cares for its sick, we generally mean that the women of the family perform most of the work entailed» (Wærness, 1978, s. 203). Nyere forskning viser at kvinner fortsatt yter mer omsorgsarbeid enn menn, og tar tyngre omsorgsoppgaver (Helse- og omsorgsdepartementet, 2020, s. 7).

Fortellerstemmen i *Reprise*, som har som funksjon å effektivisere handlingen gjennom oppsummering, men også å tilgjengeliggjøre karakterenes tanker og følelser, er verken viet Kari eller noen av de andre mer perifere kvinnelige karakterene. Det er et i alt overveiende heteronormativt maskulint univers som skildres. Eriks omsorgsrolle overfor Phillip skiller seg positivt ut som en måte å nyansere tradisjonelle verdier på innenfor et moderne norsk middelklassemiljø. Skildringen av Erik og forholdet

mellom ham og hans liberale og pedagogiske mor forklarer noe av årsaken til at Erik har egenskaper som er velegnet i en omsorgssammenheng. Da Erik skrives ut av manus, mens Kari blir igjen sammen med Phillip, er det derfor en overraskende stereotyp avslutning av en utforskning av en normbrytende og, for både Erik og Phillip, produktiv pårørenderelasjon som inneholder både kreativitet, humor og konkurranse. Hvordan det går med Phillip og Kari som nærmeste pårørende og omsorgsgiver, forblir ubesvart. Men det er overraskende defensivt at Erik, som har vist et stort pårørendepotensial, suser av gårde mens Kari, noe forutsigbart, blir værende igjen med Phillip. Tittelen *Reprise* kan vise til hvordan hendelser, også omsorgsgjerninger, gjentas, og hvordan den kvinnelige omsorgsgiveren typisk nok er den som får omsorgsoppgavene, som definerer henne og livet hennes.

### *Oslo, 31. august*

Handlingen tar til idet Anders, som er innlagt på en rusinstitusjon, har en frikveld der han treffer kjæresten, og like etterpå forsøker å ta sitt eget liv. Han mislykkes, og dagen etterpå får han permisjon for å dra på et jobbintervju i Oslo. Anders oppsøker gamle venner og steder, går på fest før han om morgenen 31. august vender tilbake til det tomme barndomshjemmet på hovedstadens vestkant der han begår selvmord.

Anders beskrives i manus som kjekk og populær med flere tidligere kjæresten. Han har en svært nær venn, Thomas. Forholdet mellom Anders og Thomas står sentralt i manuset. *Oslo, 31. august* inneholder en usedvanlig lang dialogscene mellom disse to. Da Thomas spør hvordan Anders har det, svarer han ærlig: «Nei ... ikke så bra. Anders legger ikke lenger skjul på hvor langt nede han føler seg. I det påfølgende ser han mye ned og mumler» (Vogt

& Trier, 2022, s. 280). Anders forteller at han planlegger å ta en overdose. Mens samtalen innledningsvis preges av mye stillhet og flere pauser, blir Thomas etter hvert mer delaktig: Han forsøker å oppmuntre Anders, komme med konkrete råd om jobb, men han blir også såret, og han viser sinne og frustrasjon over Anders' selvmordsplaner, som han ikke vet hvordan han skal håndtere. Den 36 sider lange dialogen mellom Anders og Thomas illustrerer et av Mikhail Bakhtins begrep, «heteroglossia», nemlig at et språk inneholder et utall ulike livsverdener: ««Each word tastes of the context and contexts in which it has lived its socially charged life» (Bakhtin, 1981, s. 293). Anders forsøker å fortelle Thomas hvordan han har det. I omtalen av det erotiske møtet med Malin nevner han tomheten: «Jeg følte liksom ingenting» (Vogt & Trier, 2022, s. 276), og Thomas kommenterer med et anekdotisk Proust-sitat. Da Rebekka, Thomas' samboer, hører det, påpeker hun hvordan de snakker forbi hverandre: «There you go again. Han sier noe personlig, og du svarer med littvit» (Vogt & Trier, 2022, s. 277). Anders og Thomas deler den samme sosiale og kulturelle referanserammen (Thomas jobber som litteraturviter, og Anders søker jobb som redaksjonssekretær i et litterært tidskrift), men Anders' tidligere avhengighet, tiden han har vært på institusjon og ikke minst, mørket som depresjonen har påført ham, gir ikke resonans i Thomas' hektiske tilværelse, preget som den er av jobb, småbarn og et noe haltende parforhold. Som litteraturviter har Thomas det rette verktøyet for å forstå Anders gjennom oppøvelsen av å tolke historier, men kommer likevel til kort fordi han ikke forstår at Anders' livserfaring har endret ham og historien hans radikalt.

I *Oslo, 31. august* er hovedpersonen Anders en representant for generasjon X og betegnende nok den som i størst grad opplever sin psykiske sykdom alene. Det mest karakteristiske med denne filmen fra et pårørendeperspektiv er nemlig fraværet av

nære omsorgspersoner. Vi hører om foreldre og et søsken, men i det kritiske siste døgnet av Anders' liv er de på reise, eller unnlater å møte ham og sender stråmenn som søsterens kjæreste. Fra et pårørendeperspektiv er det verdt å merke seg at Anders slett ikke er helt alene. Han har en velstående familie, han har venner og flere tidligere kjærester og venninner som fortsatt bryr seg om ham, og rett før han tar en overdose, har han snakket med venninnen Mirjam på telefon og avtalt å møtes neste dag. I manus finnes det likevel flere prolepser til selvmordet. Rommet på institusjonen ryddes før han drar, han ser på det som om han ikke skal tilbake og slukker lyset da han drar. Da han kjøper mobiltelefon, avslår han bestemt selgerens ønske om å selge ham et abonnement som han «vil tjene inn om et par måneder». Anders vet at han ikke trenger telefonen til mer enn et par samtaler, og noe senere lar han laderen ligge igjen på en kafe – et signal om at han bare vil trenge mobilen en begrenset tid. Anders' død, som på mange vis er et varslet selvdrap, kommer likevel overraskende. Manus' samlede fremstilling av ham som ressurssterk og med et stort nettverk skaper forventninger om overlevelse. Og den lyse, vakre natten til 31. august preges av hektisk aktivitet og tilsynelatende livsglede som skaper forventninger om et mindre tragisk utfall.

Tilbake alene i barndomshjemmet fremstår Anders som mer alene enn noensinne. Han spiller et par minutter på pianoet, konsentrert, vandrer litt rundt, ringer sin tidligere kjæreste Iselin, snakker med venninnen Mirjam og avtaler å treffe henne neste dag. Men det er en distanse i alt – Sjostakovitsj preludium nr. 12 spilles bare bruddstykker av, Iselin tar ikke telefonen, han avbryter samtalen med Mirjam ... Og da han legger på og er helt alene, brukes et virkemiddel som understreker at også vi som lesere befinner oss på avstand, at vi ikke rekker helt frem, vi er først nær ham idet overdosen er satt:

Vi beveger oss ned gangen mot ham, sikten vår er delvis blokkert av dørkarmen, men det er tydelig at han gjør klart et skudd for å skyte opp. Tar frem en sprøyte, varmer opp en skje med lighteren, strammer et belte rundt armen ...

Vi nærmer oss døren: Den står halvåpen. Noen barnslige klistremerker som har prydet den en gang i tiden, er bare delvis revet av. *Kanskje dette en gang var Anders' rom?*

Vi er nesten fremme ved døren idet Anders trekker ut nålen av armen og legger sprøyten ned på gulvet. Han lener seg forsiktig tilbake. Skifter stilling. Så legger han seg ned.

Vi ender på et tett nærbilde av Anders.

Han forsvinner inn i rusen som vil ta livet av ham. (Vogt & Trier, 2022, s. 391 ff.)

Denne narrative teknikken med en tredjepersonsforteller manifesterer seg som et vi, som kun observerer Anders og som heller ikke er allvitende, men uforstående og undrende, understreker Anders' ensomhet. Dialogene Anders inngår i, er, tross mulighet for misforståelser og feilkommunikasjon, også alltid et mulighetsrom. Men på slutten av *Oslo, 31. august* er Anders taus og alene. Dialogen har stilnet og etterlater en rent scenisk, oppsummerende stil der også fortellerstemmen har blitt borte. Som lesere er vi tett på Anders uten verken å forstå eller kunne redde ham.

*Oslo, 31. august* viser fraværet av nære pårørende; verken foreldrene, søsteren, kjæresten eller ekskjæresten vil møte Anders. Det er tydelig at han har såret mange rundt seg: «Du er bare en egoist, det har ikke noe med narkomisbruk å gjøre det» (Vogt & Trier, 2022, s. 375). *Oslo, 31. august* er det mørkeste manuset i *Oslo-trilogien* fordi Anders er så alene. Det er også det eneste som ikke bruker fortellerstemme. I stedet innsettes hyppig det som kalles «off-screen», en form for lyd der lydkilden ikke er

synlig (Paulsen, 2021, s. 6). Bruken av off-screen i *Oslo, 31. august* opptrer i forbindelse med en rekke karakterer, men mest påfallende er hvordan Anders' egen stemme formidler hans tanker og meninger:

ANDERS STEMME, *frts (off)*

De brydde seg ikke om aldersgrenser da jeg leide video, men var ganske strenge på kino. Hun sa jeg var fri til å gjøre hva jeg ville med livet mitt, bestemme selv hva jeg skulle bli, hvem jeg skulle elske, hvor jeg ville bo ... Hun lot meg aldri være hjemme fra skolen hvis jeg ikke hadde skikkelige feber... Det viste seg etter hvert at hun elsket å male... Hvis jeg trengte hjelp, ville de slippe alt de hadde i hendene... De var strengere mot min søster enn meg ... (Vogt & Trier, 2022, s. 339)

Bruken av Anders' stemme off-screen gir oss tilgang til hans verden på en unik og effektiv måte. Den skaper en nærhet til ham, samtidig som det viser hvordan tankene hans er av ytre, referensiell heller enn følelsesmessig art. Men bruken av off-screen og fraværet av fortellerstemme understreker den ensomheten som råder i *Oslo 31. august*: Fortellerstemmen som finnes i *Reprise*, og som vi skal se, i stor grad i *Verdens verste menneske*, rydder og sorterer i det fiktive universet. At en slik ordnende instans ikke er tilgjengelig i Anders' univers, understreker hvor alene han er, og hvordan han selv er overlatt til å finne mening.

### *Verdens verste menneske*

Vi følger Julie fra hun er i begynnelsen av 20-årene og til hun har passert 30. Julie bor i Oslo, hun er en vakker, sosial og energisk ung kvinne, på søken etter hvem hun er, og hva hun vil med livet. Julie er sammen med den 10–15 år eldre

tegneserieskaperen Aksel, som hun etter hvert forlater til fordel for den snille, men lite ambisiøse baristaen Eyvind. Da Aksel får uheldelig kreft, går Julie inn i en pårørenderolle den siste tiden han lever. Etter at Aksel dør, lever Julie alene og begynner å jobbe som fotograf.

Dette er det mest litterære av de tre manusene, ikke bare fordi det er brutt opp i kapitler med egne titler, men også fordi tidssprangene og fortellerstemmen er så hyppige og sentrale. *Verdens verste menneske* har også en rekke analepser, der blant annet deler av Julies barndom skildres. Manuset til *Verdens verste menneske* har en utpreget realistisk form, og hendelsene som skildres, er virkelighetsnære og gjenkjennbare for oss som lesere. Men manuset introduserer én scene som bryter med realismen. En formiddag i Aksel og Julies leilighet lager Aksel seg kaffe mens Julie ser på. Idet hun skrur på lysbryteren, fryses plutselig tiden:

Alt blir stille. Det er dagslys, så lyset forandrer seg ikke stort, men tiden stopper på magisk vis.

Aksel står og heller seg en kopp kaffe, men som frosset, ubevegelig. Kaffestrålen henger urørlig i luften, stoppet på vei ned i koppen.

Men Julie beveger seg. MUSIKK BEGYNNER, lett og romantisk. Hun tar på seg jakken og løper ut. Aksel står urørlig.

[...]

Hun kommet ut på en større vei. Det er mennesker på fortauet, noen biler i gaten, men ingenting beveger seg. Eksosen henger som frosne skyer i luften bak bilene.

[...]

Med ett ser hun at solen er på vei opp over horisonten. Hun reiser seg og løper – som Askepott på slaget tolv.

[...]

Hun passerer et par som er frosset midt i et kyss. Kamera holder bildet av dem mens Julie løper videre. Med ett kommer hun tilbake inn i bildet. Hun ser på det romantiske paret, flytter hånden til jenta fra ryggen til gutten og ned på rumpa hans. Hun ser rett i kamera og smiler før hun beiner videre hjemover. (Vogt & Trier, 2022, s. 542)

Det er en storartet scene. De litterære markørene (metaforbruken, henvisningen til Askepott) kombinert med den filmatiske meta-kommentaren der Julie regisserer det romantiske paret, viser hvordan manus utforsker fiktive forestillinger om verden. «Film kan sette tid på pause», skriver filmviteren Anne Gjelsvik om denne scenen (Gjelsvik, 2021). Ved at den realistiske rammen sprenses, og ved at den litterære og filmatiske konstruksjonen understrekes i manuset, skapes et stort mulighetsrom for tolkning og gjenkjennelse i *Verdens verste menneske*.

Alders- og generasjonsmotsetningen mellom Julie og Aksel er sentral. Første replikk i *Verdens verste menneske* dreier seg om alder: «Jeg skjønner hvis du er skuffet over i kveld ... at jeg ikke var han spennende eldre fyren du hadde håpet» (Vogt & Trier, 2022, s. 429). Symptomatisk nok er Julie taus, og Aksel fortsetter å snakke om aldersforskjellen:

Dette er bare bad timing ... Hadde vi møttes på et annet tidspunkt i livet, kunne vi vært utrolig bra sammen. Men nå ... med aldersforskjellen og sånn ... Jeg blir bare en overgangsfigur, en du til slutt må gjøre deg ferdig med for å bli alt det fantastiske du kommer til å bli, for du blir jo det ... det er jeg hundre prosent overbevist om. (Vogt & Trier, 2022, s. 431)

Da de krangler om barn, sier Julie: «Du er sammen med en som er mye yngre enn deg, da ligger du etter dem på sånt, sånn er

det bare. AKSEL Du har jo blitt 30, da» (Vogt & Trier, 2022, s. 503). Og da Julie gjør det slutt, kommer Aksel igjen inn på aldersforskjellen: «Du tror du er så ung, du er faen ikke så ung lenger ... du bare sliter lenger enn oss andre med å vokse fra deg de der narsissistiske finne deg sjøl-greiene dine» (Vogt & Trier, 2022, s. 552).

Noen av Julies utfordringer med pårørenderollen kan skyldes generasjonsforskjellen mellom henne og Aksel.<sup>1</sup> Aksel har i utgangspunktet en litt patroniserende helperfunksjon overfor Julie; han roser skrivningen hennes, støtter og oppmuntrer henne til å ta et oppgjør med den svake, fraværende faren sin og får henne til å reflektere over hva hun vil. Men da Aksel blir syk, blir rollefordelingen mer kompleks. Parallelt med at han gjennom sykdommen mister styrke og energi, tiltar Julies virkelyst og målrettethet. Det er hun som tar bildene av Aksel som viser ham slik han er på det siste. Og siste gang de møtes, er det Aksel som fremstår som retningsløs, og Julie som har styringen:

JULIE

Vil du hjem?

Han nikker svakt. Hun starter bilen og kjører ut.

AKSEL

(mildere)

Kjør meg litt rundt først bare.

JULIE

Hvor da?

AKSEL

Hvor som helst. (Vogt & Trier, 2022, s. 676)

Julie har vist en affinitet til omsorgsoppgaver gjennom de studiene hun har utforsket. Hennes planer om å bli lege og deretter psykolog vitner om et ønske om å ta vare på og vise

omsorg for andre mennesker. Da hun får vite at Aksel er syk, oppsøker hun ham umiddelbart. Samtalene mellom dem er preget av at Aksel bruker Julie for å få klarhet i egne tanker. I møtene deres ventilerer Aksel sorgen over og frykten for å dø. I en av disse samtalene bekrefter han også at Julie var hans livs kjærlighet.

I det siste møtet mellom dem kjører Julie ham til steder som har hatt betydning for ham i Oslo. Hun tar bilder av ham, og Aksel fremstår som tillitsfull og sårbar i disse møtene. Umiddelbart kan man kanskje tro at en representant for generasjon X er bedre utrustet for å fylle en pårønderrolle enn noen fra generasjon Z, som Julie – rastløs og digitalisert – jo er et godt portrett av. Men portrettet av Julie viser at slik er det ikke nødvendigvis. Forholdet Aksel og henne imellom virker mer likeverdig, aldersforskjellen er uviktig, og gradvis fremstår Julie som mer selvstendig og mer ansvarlig:

AKSEL

Det er finere derfra.

JULIE

Det er mer interessant med deg i bildet. (Vogt & Trier, 2022, s. 673)

Denne korte dialogen er viktig for å forstå relasjonen mellom de to, som ikke lenger er en kjærlighets-, men en pårønderrelasjon. Julie er nå den som leder an, men fortsatt preger Aksel det hun skaper. Aksels historie er uløselig knyttet til hennes. Det illustrerer noe som curografier, fortellinger om omsorg, har til felles, nemlig at den pårønderes historie er betinget av pasientens historie (Nesby, 2023):

Jeg vil ikke være en stemme inni deg, jeg vil ikke at du skal gå og huske meg ... jeg vil ikke leve videre i kunsten min. Jeg vil leve

videre i leiligheten min for faen, jeg vil leve i leiligheten sammen med deg, og at vi har det fint. Jeg vil ikke dette her. Faen. (Vogt & Trier, 2022, s. 676)

Julies rolle som pårørende overfor Anders gir henne de motivene hun trenger for å skape sine bilder, og etter hvert skaper hun også foto der han ikke er med. Siste skildring av Julie er idet hun sitter foran skjermen og redigerer bilder hun har tatt. Mens leiligheten hennes i filmen viser et bilde av Aksels signaturfigur, gaupen, nevnes ikke denne i manuset. Og avslutningsreplikken som er lagt til fortellerstemmen, markerer frigjøringen: «For første gang på lenge tenkte hun på Aksel» (Vogt & Trier, 2022, s. 691). Replikken er ikke med i filmen. Utsagnet vitner om at hun har kommet seg videre, at hun har tatt med seg minner om Aksel, men at hun har greid å etablere et liv alene, uten ham. Slik blir narrativet om Julie en fortelling om en pårønderelasjon som bidrar til å forløse et talent og skape selvstendighet og mening. *Verdens verste menneske* viser hvordan det å være pårørende ikke bare innebærer å gi, det kan også være vesentlig for konstitueringen av et selv: «Det å yte omsorg er en av de mest fundamentale menneskene verdiene, og kan knyttes til den måten mennesket er i verden på» (Simonhjell, 2023, s. 5). Tittelen *Verdens verste menneske* kan forstås som en ironisk kommentar til den formålsløse, egoistiske tilværelsen Julie lenge lever. Julies omsorgsrolle endrer imidlertid den hun er overfor andre. De siste bildene hun tar av Aksel på steder som har hatt betydning for ham, blir et testamente for ham og et fremtidsdokument for henne. Vogt & Trier skriver i siste del av *Oslo-trilogien* frem en kvinne som ikke bare gir omsorg, men som utvikles og frigjøres og blir en ny representasjon av en kvinnelig pårørende.

## Avslutning

Betegnelsen «trilogi» ble opprinnelig brukt i gresk teater på 400–300-tallet f.Kr. der trilogien bestod av tre tragedier som i følge med et avsluttende satyrspill utgjorde en tetralogi. Aiskylos' *Orestien* er den eneste bevarte tragedietrilogien fra antikken. De greske tragediene var i hovedsak frittstående drama i både motiv og tematikk. I moderne tid brukes «trilogi» helst om romaner, der tre selvstendige verk omhandler samme hovedperson, slekt eller emne. Et aktuelt eksempel er Jon Fosses *Trilogi*, som består av *Andvake* (2007), *Olavs draumar* (2012) og *Kveldsvævd* (2014).

Hvorvidt *Oslo-trilogien* skal forstås som en antikk eller en moderne trilogi, kan diskuteres. De tre manusene fungerer godt som selvstendige verk, og bortsett fra at samtlige er lagt til Oslo, er det ingen av karakterene som opptrer i mer enn én tekst. Motivene er også tilsynelatende ulike der de beveger seg fra psykisk sykdom til rusavhengighet og kreft. Vogt og Trier hadde ingen plan om å skrive en trilogi:

Det var ikke sånn at vi satte oss fore å lage en ny vri på den samme historien. Det var først da vi hadde skrevet ut en tidlig versjon av manuset, at vi så de tematiske likhetene med både *Reprise* og *Oslo*, 31. august. Først fikk vi jo litt angst, og lurte på om vi bare gjentok oss selv, men samtidig forsto vi at det tydeligvis er noe vi er opptatt av, noe som kommer igjen og igjen, og det uten at vi bestemmer oss for å gå til den brønnen. Vi var ikke fra begynnelsen av ute etter å lage en tredje film i en trilogi. (Vogt & Trier, 2022, s. 714)

Det har vært pekt på hvordan filmene skildrer relasjoner mellom mennesker: «En tilbakevendende tematikk i Triers filmer er hvordan vi hele tiden ser oss selv i forhold til andre: kjærester, mulige kjærester, foreldre, venner og tilfeldige personer vi

møter på en fest» (Gjelsvik, 2021). Om vi supplerer listen over relasjoner med «pårørende», blir det enda tydeligere hvordan *Oslo-trilogien* danner en moderne trilogi. Manusene viser ikke bare en likhet, men også en utvikling i et historieuivers både ved at personene blir eldre, og ved at de oppnår større grad av selvstendighet og evne til å treffe egne valg. Subtelt nok skjer denne løsrivelsen i tilknytning til rollen som pårørende.

Å lese manusene gjør det tydeligere hvordan de utgjør en trilogi som er forankret i samme miljø og beslektede karakterer, men som samtidig gjennomgår en utvikling – ikke minst med hensyn til hvordan karakterene viser omsorg for hverandre når krisen rammer. Vogt og Trier har valgt å la mannlige karakterer være dem som utsettes for krisen, hvoretter de har utforsket hvordan andre karakterer møter den som trenger omsorg. I dette har de av og til skapt stereotype kvinnelige omsorgspersoner som Kari. De har også skildret ukyndige pårørende som Erik og Thomas, eller karakterer som Miriam og Iselin, som, bevisst eller ubevisst, ender opp med å beskytte seg selv. Dét er også et valg i møtet med noen som er syke eller rusavhengige. Og sist, men ikke minst har de skapt Julie.

«Skal jeg hjelpe deg opp?» spør Julie Aksel siste gang de møtes. Aksel avslår, og hun slipper taket og slik settes på subtelt vis både Aksel og Julie fri. Det er en slutt som går lenger enn de fleste litterære curografier der den pårørende sliter med å skrive seg fri fra den syke eller dødes historie. Da jeg leste *Oslo-trilogien*, ble jeg (og jeg skriver dette noe motvillig) overrasket over den høye litterære kvaliteten: det metaforrike språket, de intertekstuelle referansene, metakommentarene, den finslepne utviklingen av karakterer og forholdet mellom dem gjorden manusene til rike leseopplevelser. Kvaliteten på manusene er ikke det eneste som har overrasket meg. Analysen av *Oslo-trilogien* har vist hvordan filmmanuset utvider den litterære curografien. Det forteller om

betydningen av å studere filmmanus som en egen genre. Vogt og Triers utmeisling av Julie som et moderne pårørendeportrett viser hvordan filmmanus i sin utforskning av pårørenderollens potensial kan transcendere ikke bare filmen den er opphav til, men også skjønnlitteraturen den slekter på.

## Litteratur

- Alvsvåg, H. & Martinsen, K.M. (2018). Omsorg og skjønn. *Tidsskrift for omsorgsforskning*, 4(3), 215–222. <https://doi.org/10.18261/issn.2387-5984-2018-03-0>
- Bakhtin, M.M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press (Oversatt av Caryl Emerson og Micheal Holquist)
- Barthes, R., Coste, C. & Briggs, K. (2013.) *How to Live Together: Novelistic Simulations of Some Everyday Spaces. Notes for a lecture course and seminar at Collège de France, 1976-1977*. Columbia University Press. (Oversatt av Kate Briggs)
- Berman, J. (2020). *The Art of Caregiving in Fiction, Film, and Memoir*. Bloomsbury Publishing.
- Curtis, R., Driscoll, R., Smith, M., Moseley, M., Hanover, S. & Daniel, L. (1997). *Bean: The Script Book*. Boxtree.
- Engelstad, A. (2015). *Film og fortelling*. Landslaget for norskundervisning.
- Felski, R. (2019). Identifying with Characters. I A. Anderson, R. Felski & T. Moi (Red.), *Character. Three Inquiries in Literary Studies* (s. 77–127). University of Chicago Press
- Gjelsvik, A. (2019a). In Focus: Joachim Trier. *Journal of Scandinavian cinema*, 9(2), 191–196. [https://doi-org.mime.uit.no/10.1386/jzca.9.2.191\\_1](https://doi-org.mime.uit.no/10.1386/jzca.9.2.191_1)
- Gjelsvik, A. (2019b). Openings and closures: Mental health in Joachim Trier's cinematic universe. *Journal of Scandinavian Cinema*, 9(1), 75–88. [https://doiorg.mime.uit.no/10.1386/jzca.9.1.75\\_1](https://doiorg.mime.uit.no/10.1386/jzca.9.1.75_1)
- Gjelsvik, A. (2021). Analysen: Verdens verste menneske. *Montages. Vi som elsker film*. <https://montages.no/2021/10/analysen-verdens-verste-menneske-2021/>
- Helse- og omsorgsdepartementet. (2020). *Vi – de pårørende. Regjeringens pårørendestrategi og handlingsplan*. Departementenes

sikkerhets- og serviceorganisasjon. <https://www.regjeringen.no/contentassets/08948819b8244ec893d90a66debr1aa4a/vi-de-parorende.pdf>

- Lyngar, A. (2011). Fra revolt til Reprise? – Joachim Trier og den franske nybølgen. *Filmtidsskrift*. <https://znett.com/2011/10/fra-revolt-til-reprise-joachim-trier-og-denfranske-nybolgen/>
- Mitchell, D.A. (2008). Generation Z: striking the balance: healthy doctors for a healthy community. *Australian Family Physician*, 37(8), 665–667.
- Moi, T. (2019). Rethinking Character. I A. Anderson, R. Felski & T. Moi (Red.), *Character. Three Inquiries in Literary Studies* (s. 27–77). University of Chicago Press
- Moreno, D. (2016). *Cannes' Best Screenplay Award: A Study on the Social Construction of Meaning and Value*. University of East Anglia.
- Morris, D.B. (2017). *Eros and Illness*. Harvard University Press. <https://doiorg.mime.uit.no/10.4159/9780674977914>
- Myrstad, A.M. (2019). Soft strength, mild mystery: Female characters in the films of Joachim Trier. *Journal of Scandinavian Cinema*, 9(2), 211–218. [https://doiorg.mime.uit.no/10.1386/jzca.9.2.211\\_1](https://doiorg.mime.uit.no/10.1386/jzca.9.2.211_1)
- Nesby, L. (2023). Curografi. Innflytelse og løsrivelse i pårørende fortellingen som genre og Hanne Ørstaviks *ti amo* (2020). I N. Simonhjell & B. Jager (Red.), *Norsk litterær årbok 2023* (s. 219–239). Samlaget.
- Nelmes, J. (2007). Some thoughts on analyzing the screenplay, the process of screenplay writing and the balance between craft and creativity. *Journal of Media Practice*, 8(2), 107–113. [https://doi-org.mime.uit.no/10.1386/jmpr.8.2.107\\_1](https://doi-org.mime.uit.no/10.1386/jmpr.8.2.107_1)
- Nelmes, J. (2010). *Analysing the Screenplay*. Routledge.
- Nelmes, J. (2014). Screenwriting Research: No longer a lost cause. *Journal of Screenwriting*, 5(3), 301–311.

- Nelmes, J. (2016). *The Screenplay and the Screenwriter*. ProQuest Dissertations Publishing.
- Scott, A.O. (2022, 3. februar). The worst person in the world. Review: Oslo, her way. *The New York Times*.
- Senje, S. (2022). Den intrikate dansen. Et blikk på tilbakemeldingskultur i film- og seriefeltet. *Norsk Medietidsskrift*, 29(4), 1–18. <https://doi.org/10.18261/nmt.29.4.3>
- Senje, S. (2023). Filmmanuskriptet er vår tids mest mangefasetterte tekstsjanger. Forskersonen.no <https://www.forskersonen.no/film-meninger-populaervitenskap/filmmanuskriptet-er-var-tids-mest-mangefasetterte-tekstsjanger/2168933>
- Simönhjell, N. (2023). Men nåken må nå gjer det. *Nordic Journal of Arts, Culture and Health*, 5(1). <https://doi.org/10.18261/njach.5.1.2>
- Smith, K.P. & Christakis, N.A. (2008). Social Networks and Health. *Annual Review of Sociology*, 34(1), 405–429. <https://doi.org/mime.uit.no/10.1146/annurev.soc.34.040507.134601>
- Tiller-Brattebø, O. (2023). *Verdens verste menneske, og kritikk i likestillingens navn* [Bacheloroppgave]. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Viljugrein, T. (1998). *Pårørende til psykisk syke* [Hovedfagsoppgave]. Universitetet i Oslo.
- Wærner, T. (2014). Filmmanus – eller kunsten å fatte seg i korthet. <https://blogg.deichman.no/litteratur/2014/10/27/filmmanus-eller-kunsten-a-fatte-seg-i-korthet/> Hentet 26. september 2023.
- Wærness, K. (1978). The Invisible Welfare State: Women's Work at Home. *Acta Sociologica*, 21, 193–207. <https://doi-org.mime.uit.no/10.1177/000169937802101512>

## Noter

- <sup>1</sup> A.O. Scott i *The New York Times*: «His Gen X friends, struggling with parenthood and the specter of middle age, look corny and compromised in her millennial eyes». <https://www.nytimes.com/2022/02/03/movies/the-worst-person-in-the-world-review.html>