

# **Family isn't a word, it's a sentence**

- En analyse av det postklassiske familiemelodramaet

Gry Cecilie Rustad  
Masteroppgave i Medievitenskap  
Institutt for Medier og Kommunikasjon  
Humanistisk Fakultet  
Universitet i Oslo  
Våren 2008

I god Oscar-ånd, vil jeg gjøre denne takketalen kort. Takk til Rebecca Scherr og Anders Fagerjord for konstruktiv og oppmuntrende veiledning. Takk til Ove Solum for å god hjelp i en kjedelig situasjon. Til min kollokviegruppe Aleksander Huser og Jon Inge Faldalen, takk for konstruktive kollokvier og ikke fullt så konstruktive men svært hyggelige og morsomme kollokviemiddager. En spesiell takk til Jon Inge for grundig korrekturlesning og ikke minst for å ha vært min egen "skrivekrise-hotline." Takk til Katerina Vik for korrekturlesning og for å ha akseptert at jeg redekorerte stuen vår til mitt personlige kontor. Takk til Taina Bücher for hjelp til å forstå psykoanalysens intrikate mysterier.

## Sammendrag

Familien har vært et gjenvendende motiv i flere nye amerikanske filmer de siste årene. Noen eksempler er *The Royal Tenenbaums*, *Garden State*, *Me and You and Everyone We Know* og *The Squid and the Whale*. Felles for disse filmene er at de tematiserer det man kan kalle den postmoderne familiens hverdag og problemer. I denne oppgaven hevder jeg at disse filmene kan ses som en genreutvikling av familiemelodramaet. Med utgangspunkt i at den samtidige familien opplever nye traumer sammenlignet med familien i det tradisjonelle familiemelodramaet er min hypotese at det har utviklet seg noe man kan kalle et *postklassisk familiemelodrama*. Patriarkatets stabile rammer er i ferd med å eroderes, noe som fører til at familieinstitusjonen kan påstås å befinne seg i en slags overgangsfase. Fra å tematisere kvinnen som offer av patriarkatet er traumet flyttet til problemer med selve patriarkatet. Dette har igjen ført til at det postklassiske familiemelodramaet flyttet fokus fra kvinnen til barnet og kanskje spesielt guttebarnet. Denne oppgaven vil vise hvordan den postmoderne familiens problemer nå blir artikulert i det postklassiske familiemelodramaet ved hjelp av postmoderne estetikk.

## Summary

The family has been a recurring theme in several new American films over the last decade, with examples like *The Royal Tenenbaums*, *Garden State*, *Me and You and Everyone We Know* and *The Squid and the Whale*. These films represent the post-modern families' everyday life and problems. My hypothesis is that these films can be seen as a genre evolution of the classic family melodrama. The contemporary family could be said to experience new traumas compared to the families of the 1950s family melodrama. With this in mind, my thesis will propose the development of a *postclassical family melodrama*. The stability of patriarchy is experiencing erosion, with the result that the family institution is in what might be called a state of limbo. The trauma in the family melodrama has shifted from the perspective of the female victim of patriarchy to the trauma being patriarchy itself. Furthermore I will argue that there has been a change in focus from the female to the child and perhaps particularly the male child. This thesis' agenda is how the problems of the post-modern family are articulated in the postclassical family melodrama in a post-modern aesthetic.

# Innholdsfortegnelse

SAMMENDRAG	3
SUMMARY	3
<b><u>INNHALDSFORTEGNELSE</u></b>	<b>4</b>
<b><u>FAMILIEFORØKELSE – EN INNLEDNING</u></b>	<b>7</b>
<b>FAMILIETREET – OM DET TEORETISKE UTGANGSPUNKT</b>	<b>9</b>
DET ER PÅ FRUKTEN MAN KJENNER TREET – OM <i>GENREUTVIKLING</i>	9
FAMILIEN GÅR TIL PSYKOLOGEN	11
– OM FAMILIEMELODRAMAETS PSYKOANALYTISKE BAKGRUNN	11
METODISKE BETENKNINGER	14
VEIEN VIDERE	16
<b><u>KAPITTEL 1</u></b>	<b>18</b>
<b><u>FAMILIEMELODRAMAETS NYE FØLELSESLIV</u></b>	<b>18</b>
<b>FILMFAMILIER – OM GENREUTVIKLING OG GENRETEORI</b>	<b>19</b>
<b>FORM OG FØLELSER – OM MELODRAMAET</b>	<b>21</b>
MELODRAMAET	22
FAMILIEMELODRAMAET	24
<b>FAMILIENS POST – MOT ET POSTKLASSISK FAMILIEMELODRAMA?</b>	<b>28</b>
INDEPENDENTFILMEN	32
<b><u>SAMMENDRAG AV FILMENE</u></b>	<b>34</b>
<b>THE ROYAL TENENBAUMS</b>	<b>34</b>
<b>GARDEN STATE</b>	<b>36</b>
<b>THE SQUID AND THE WHALE</b>	<b>37</b>
<i>ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW</i>	39
<b><u>KAPITTEL 2</u></b>	<b>41</b>
<b><u>FAMILIEFORANDRINGER</u></b>	<b>41</b>

<b>DEN AMERIKANSKE FAMILIEN I TALL</b>	<b>42</b>
<b>OM KVINNENS REVOLUSJON</b>	<b>43</b>
KARRIERE	44
SEKSUALITET	45
MANNEN	47
<b>PATERNAL MELODRAMA</b>	<b>50</b>
GENERASJONSKONFLIKT	51
SEKSUALISERING	54
DEN MODERNE MOREN	56
DEN FRAVÆRENDE FAREN	57
<b>AVSLUTTENDE BEMERKNINGER</b>	<b>59</b>
<b><u>KAPITTEL 3</u></b>	<b><u>61</u></b>
<b><u>EN OPPUSSING AV FAMILIEHJEMMET</u></b>	<b><u>61</u></b>
<b>EN EKSESSIV OG STUM ESTETIKK</b>	<b>61</b>
EN MELODRAMATISK MISE EN SCÈNE I DET POSTKLASSISKE MELODRAMAET	63
DET ABSURDE	69
<b>DEN BARNLIGE I EN POSTMODERNE VERDEN</b>	<b>71</b>
DET NOSTALGISKE	73
DET NAIVISTISKE – ENKELT, MYKT OG SØTT	76
<b>AVSLUTTENDE BEMERKNINGER</b>	<b>80</b>
<b><u>KAPITTEL 4</u></b>	<b><u>82</u></b>
<b><u>EN NY GENERASJON?</u></b>	<b><u>82</u></b>
<b>ARV OG MILJØ – OM UTVIKLING</b>	<b>83</b>
DEN POSTMODERNE FAMILIEN	83
HISTORISK KONTEKST OG FAMILIENS TRAUMER	85
POSTFEMINISMEN	87
<b>EPLET FALLER IKKE LANGT FRA STAMMEN – OM FAMILIELIKHET</b>	<b>90</b>
INNHold/STRUKTUR	91
TILSKUEREN	93
MYTEN OM FAMILIEN	95
<b>AVSLUTTENDE BEMERKNINGER</b>	<b>96</b>

<b><u>ET NYTT FAMILIEMEDLEM? – EN AVSLUTTNING</u></b>	<b>98</b>
DAGENS FAMILIE	98
EKSISTERER DET ET POSTKLASSISK FAMILIEMELODRAMA?	99
<b><u>LITTERATUR:</u></b>	<b>100</b>
<b><u>VEDLEGG 1</u></b>	<b>106</b>
<b>POSTKLASSISKE FAMILIEMELODRAMAER:</b>	<b>106</b>
<b>TV-SERIER SOM TEMATISERER DEN POSTMODERNE FAMILIEN</b>	<b>107</b>

## Familieforøkelse – en innledning

Maybe that's all family really is.  
A group of people who miss the same imaginary place.

– Andrew i *Garden State*

I want this family to love me.

– Royal i *The Royal Tenenbaums*

Hva har filmer som *You Can Count on Me* (Kenneth Lonergan, 2000), *The Royal Tenenbaums* (Wes Anderson, 2001), *Garden State* (Zach Braff, 2004), *The Squid and the Whale* (Noah Baumbach, 2004), *The Life Aquatic with Steve Zissou* (Wes Anderson, 2004), *Me and You and Everyone You Know* (Miranda July, 2005), *Thumbsucker* (Mike Mills, 2005), *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton og Valerie Faris, 2006), *Darjeeling Limited* (Wes Anderson, 2007), *Margot at the Wedding* (Noah Baumbach, 2007) eller tv-serier som *The Sopranos*, *Six Feet Under*, *Big Love* og mange flere til felles?<sup>1</sup>

De tematiserer alle *familien*.

Fellesnevneren er den kontemporære middelklassefamilien, som ikke alltid er like funksjonell. Filmene handler om fedre som setter fyr på sin egen hånd, om tenåringsgutter som fremdeles sutter på tommelen, om fremmedgjorte familiemedlemmer, om skilsmisser, om identitetssøking og om rolleforventninger. De handler om den postmoderne familien.

Mitt mål i denne oppgaven vil være å hevde at denne moderne familiens traumer blir representert gjennom en egen genre. Disse filmene har både flere innholdsmessige og strukturelle likheter. Det som imidlertid fanget min interesse er deres forhold til 50-tallets Hollywood-familie melodramaer. I familie melodramaet som filmgenre inkluderes i hovedsak filmer produsert i Hollywood på 50-tallet.<sup>2</sup> Dette var filmer som ble kjennetegnet av *De Store Følelsene* rammet inn av hjemmets fire vegger. De handlet om *de nære relasjonene* og *familiens traumer*.

Jeg har valgt å fokusere på følgende fire filmer: *The Royal Tenenbaums*, *Garden State*, *The Squid and the Whale* og *Me and You and Everyone We Know* (heretter kun *Me and You*).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Se vedlegg én for en mer fullstendig oversikt over filmer som kan falle inn under postklassisk familie melodrama.

<sup>2</sup> Jeg vil ta nærmere for meg om melodramaet i kapittel én.

<sup>3</sup> Filmene er fremdeles nye og er dermed som ubeskrevne blader å regne i akademisk sammenheng. Jeg har funnet lite eller ingen eksisterende litteratur om de. Det jeg har funnet er *Me and You and Memento and Fargo: How Independent Screenplays Work* (2007) Continuum International Publishing Group av J. J. Murphy. Denne

Disse filmene, mener jeg, handler også om familiens traumer, men har i tillegg også inkludert nye aspekter ved familielivet og de familieproblemene som følger med. Estetisk er det fremdeles flere likheter med 50-tallets familiemelodramaer, men filmene kan også hevdes å ha inkludert flere postmoderne virkemidler som *nostalgi*, *ironi* og *naivisme*<sup>4</sup>. Disse filmene vil fungere som hovedanalyseobjektene i denne oppgaven, selv om jeg også vil trekke inn eksempler fra andre filmer jeg også mener kan bli inkludert i genren.

Det er disse nye filmenes forhold til familiemelodramaet som genre oppgaven vil handle om. Hvordan forholder de seg til familiemelodramagenren innholdsmessig og strukturelt? For å besvare dette, vil oppgaven ha et *bredt* nedslagsfelt, og den kommer til å veksle mellom flere teoretiske perspektiver som *genreteori* – og da spesielt om familiemelodramaet – *feminisme/postfeminisme*, *psykoanalyse* og *postmodernisme*. *Historiske* og *sosiologiske* aspekter kommer også til å spille en vesentlig rolle. Denne bredden kommer nødvendigvis til å gå utover dybden, men dette vil være mest hensiktsmessig for oppgaven, da dens fokus i hovedsak er å peke på denne utviklingen som en mulig tendens. Dermed vil det ikke bli rom for en næranalyse av hvert enkelt verk, men filmene vil heller bli behandlet som en del av en genre. Jeg vil nemlig argumentere for at disse nye filmene kan ses som en utvikling av familiemelodramaet, der denne litt ”glemte” genren har fått en renessanse og at den har fått seg noen nye klær.

Min hypotese er at:

*det har utviklet seg noe man kan kalle et postklassisk familiemelodrama*

Postklassisk film blir gjerne satt i sammenheng med en teknologisk og produksjonsmessig utvikling i Hollywood-filmen som skjedde mellom 1960 og 1980. Denne utviklingen førte så til en endring i den narrative strukturen og i genreformatene (Elsaesser og Buckland 2002:60-63). Hollywood-filmen gikk altså gjennom en utvikling, og filmer fra denne perioden blir ofte betegnet som postklassisk-Hollywood eller New Hollywood. Denne utviklingen knyttes i hovedsak opp mot at filmene ble mer refleksive, og at de etter hvert integrerte flere postmoderne virkemidler. Dette førte også til en fornyelse av de tradisjonelle genrene. Familiemelodramaet som genre er spesiell i det at den ikke har blitt revidert på lik linje med

---

tar i hovedsak opp hvordan *Me and You* manus faller inn i som independentfilm på grunn av sitt bruk av ensemble. James Mottram inkluderer *The Royal Tenenbaums* i sitt kapittel om familiefokus i independentfilmen i *The Sundance Kids. How the Mavericks Took Back Hollywood*. Jeg vil komme tilbake til Mottram senere.

<sup>4</sup> Naivisme er ikke et vanlig begrep innen postmoderne filmteori, men jeg vil hevde at også dette kan inkluderes og gjenfinnes (i likhet med litteraturen og kunsten) i filmen, noe jeg vil argumentere for i kapittel tre.



for eksempel westernfilmen og film noir. Dette er to aspekter jeg ønsker å ta tak i. Hvorfor skulle ikke også denne genren utvikle seg i takt med sosial og estetisk utvikling?

For å argumentere for utviklingen av det postklassiske familiemelodramaet er det to forutsetninger som må være til stede. For det første må filmer ses som *representasjoner av samfunnet* de blir produsert i, og at *filmen blir påvirket av samfunnsutviklingen*. Film må slik ses som en representasjon av samfunnet de blir skapt i. For det andre er det en forutsetning at *genrebegrepet er dynamisk*. Dette er begge forutsetninger som man kan sette i sammenheng med den postklassiske filmen.

Postklassisk film er på ingen måte et entydig begrep, men det signaliserer, rent pragmatisk sett, en utvikling, og det er derfor jeg har valgt å ta det i bruk. Jeg vil ta nærmere for meg dette begrepet og dets relevans for denne oppgaven i kapittel én.

## **Familietreet – om *det teoretiske utgangspunkt***

Som nevnt vil denne oppgaven ta utgangspunkt i flere forskjellige teorier. Valg og tolkning av disse vil sette visse premisser videre for oppgaven. Jeg vil her ta for meg de to viktigste av disse perspektivene. For det første er denne studien en studie av genre. Genreteori vil dermed spille en viktig rolle. Jeg har i denne oppgaven valgt å tolke genre som *myte* og som *dynamisk begrep*. For det andre vil også psykoanalysen fungere som et bakteppe i analysen av filmene – dette for at min analyse av det postklassiske familiemelodramaet skal kunne beholde størst mulig kontinuitet i forhold til 50-tallets familiemelodrama. Jeg har dermed valgt å forholde meg til den psykoanalytiske teorien som en pragmatisk fortolkningsmetode.

## **Det er på frukten man kjenner treet – om *genreutvikling***

You have to think with the heart  
– Douglas Sirk

Noen spørsmål må stilles før jeg fortsetter: *Hvorfor* har det oppstått et postklassisk familiemelodrama? I denne sammenhengen bør man også spørre: Hva er genrenes funksjon? Man kan selvsagt hevde at det er helt tilfeldig med alle disse nye filmene om familien, og at disse filmene bør ses uavhengig av hverandre. Denne forklaringen ville imidlertid undergrave store deler av filmgenrestudiet, siden alle filmer kun da kan betraktes som individuelle verk.

En vanlig måte å definere genrefilmer er å betrakte de som en gruppe filmer som ligner hverandre i form av strukturelle konvensjoner og tematiske mønstre, rolletyper, oppbygging og det visuelle miljø (Braaten, Kulset og Solum 2002:98). Denne likheten blir ikke betraktet som tilfeldig. En annen forklaring kan dermed være at genrefilmer kan tolkes som en del av, og et resultat av, den kontemporære myten. Thomas Schatz appliserer strukturalistisk teori på Hollywood-genrene, og hevder at: "[...] a film genre transforms certain fundamental cultural contradictions and conflicts into a unique conceptual structure that is familiar and accessible to the mass audience" (1981:97). Genrefilmen utvider, i dette perspektivet, sin funksjon utover betydningen av de individuelle tekstene. De blir både produsert og konsumert kollektivt (11). Schatz fortsetter:

Considering the genre film as a popular folktale assigns to it a mythic function that generates its unique structure, whose function is the ritualization of collective ideals, the celebration of temporarily resolved social and cultural conflicts, and the concealment of disturbing cultural conflicts behind the guise of entertainment (2003:98)

Genrenes funksjon er, i følge dette, en ritualisering av kollektive ideer, en feiring av løste sosiale og kulturelle konflikter, samtidig som at genrene i form av underholdning skjuler andre uløste konflikter. Dette betyr at genre kan leses som en representasjon av sosiale konflikter og i et samspill med samfunnet rundt. Dette betyr at hvis samfunnet er i endring, vil disse reflekteres i genrene. Film som representasjon av samfunnet er en vanlig fortolkningsmetode, spesielt innen feministisk filmteori, og det er innen humaniora ikke uvanlig å lese kulturelle produkter som et symptom på samfunnet rundt. Dette er ikke helt uproblematisk, noe jeg vil komme tilbake til senere.

I denne oppgaven vil det være fruktbart å se film som representasjon som en form for diskurs, hvor man ved hjelp av velkjente generiske ikoner, narrative strukturer og tematiske mønstre kan dra kjensel på og reflektere over konkrete sosiale problemer. Filmene, som i denne oppgaven er i fokus, omhandler den samtidige familiehverdagen. De omhandler rolletyper, forventninger og følelser innen den postmoderne familien. Filmene representerer på denne måten forskjellige familiære strukturer som kan virke gjenkjennende. Det er med andre ord ikke én representasjon, men flere representasjoner over det samme temaet som til sammen danner en diskurs om familien.

Jeg vil i denne oppgaven, som nevnt, lese genre som myte, i tråd med Schatz' forståelse av begrepet. I følge Roland Barthes er myten en ytring, et kommunikasjonssystem og et budskap (1999:165). Myten er en artikulasjon av "den menneskelige historie" og blir

med andre ord sett som noe som medierer virkeligheten (Barthes 1999:166 og Hayward 2006:282). Dette betyr at myter ikke er noe evig fordi de er ”en ytring som historien har valgt” (Barthes 1999:166). Myter er dermed noe som påvirkes av historiske endringer.

Jeg har i likhet med Schatz og Rick Altman valgt å lese genre som noe dynamisk og statisk på samme tid. Som Schatz påpeker:

it [genre] can be identified either by its rules, components and function (by its *static* deep structure) or conversely by the individual members which comprise the species (by its *dynamic* surface structure) (1981:18)

Genre kan altså bli sett som dynamiske ved at de utvikler seg. Dette skjedde som nevnt med westernfilmen. Et eksempel er utviklingen fra *Stagecoach* (John Ford, 1939) til *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969). De er relativt forskjellige både estetisk og tematisk, men de er begge fremdeles westernfilmer. Poenget er at genrebegrepet er dynamisk og at det dermed er mulig å inkludere det postklassiske familiemelodramaet som en utvikling av familiemelodramagenren. Jeg vil hevde at disse nye filmene er en fortsettelse av 50-tallets familiemelodrama ved at *funksjon*, *setting* og *tema* (familiens traumer) er det samme. Det som imidlertid har utviklet seg, er både hvor traumet i familien er plassert, og enkelte av de estetiske kodene. Jeg vil komme nærmere tilbake til genreteorien generelt og familiemelodramateorien spesielt i neste kapittel.

## Familien går til psykologen

### – om familiemelodramaets psykoanalytiske bakgrunn

Fra oraklet i Delfi ble det han forkynt at han skulle få en sønn  
som skulle drepe sin egen far og ekte sin mor  
fra *Kong Ødipus* av Sofokles, s. 6

Tony Soprano går til sin psykolog, Dr Melfi, mer eller mindre pliktskyldig i seks sesonger. Hovedpersonen i *Garden State* og i *The Squid and the Whale* tar også turen innom psykologkontoret, mens hovedpersonen i *Thumbsucker* blir hobbypsykoanalyisert av tannlegen sin. En av karakterene i *Little Miss Sunshine* må flytte hjem til søsteren på grunn av et mislykket selvmordsforsøk, Lars i *Lars and the Real Girl* (Craig Gillespie, 2007) får hjelp av sin oppblåsbare dukke og psykologen sin for å løse sine opplagte og ikke fullt så opplagte

psykiske problemer. Det er med andre ord flere psykologiske traumer i disse familiemelodramane, og psykologen er en viktig karakter i flere av disse filmene.

Psykologiens og samtaleterapiens utgangspunkt er på mange måter familien. Det er dermed ikke så rart at man tok utgangspunkt i nettopp denne teorien da 70-tallets filmteoretikere begynte å fokusere på familiemelodramaet – eller at jeg velger å gjøre det samme nå.

For å beholde en teoretisk og historisk kontinuitet i min analyse av det postklassiske familiemelodramaet, har jeg valgt å ta i bruk den samme teorien – psykoanalysen – som på mange måter danner hovedfundamentet for forskningen på 50-tallets familiemelodramaer. Jeg vil nå ta for meg de viktigste trekkene ved denne teorien og dens forhold til filmen.<sup>5</sup> Dette kommer kun til å være en gjennomgang av de delene av psykoanalytisk teori som er relevant for denne oppgaven.

Sigmund Freud tok utgangspunkt i sin behandling av nevrotiske og hysteriske borgerklassekvinner i Wien på slutten av 1800-tallet og utviklet psykoanalysen. Han delte psyken hovedsaklig i to<sup>6</sup>: det *bevisste* og det *underbevisste* (1968:13-15). Han deler deretter opp i tre mentale prosesser som han kaller *id*, *ego*, og *superego*. Egoet er den bevisste, mentale prosessen som sensurer *id*-et, ved hjelp av skyldfølelse og samvittighet, den underbevisste prosessen. *Id*-et er nemlig styrt av ”*pleasure*”-prinsippet, men blir undertrykt av egoet. *Superego*et derimot prøver å kontrollere *ego*-et og *id*-et. Freud beskriver forholdet mellom egoet og superegoet slik:

It [superegoet] is a memorial of the former weakness and dependence of the ego, and the mature ego remains subject to its domination. As child was once under a compulsion to obey its parents, so the ego submits to the categorical imperative of its super-ego.

Utviklingen av identitet skjer ved hjelp av ødipuskomplekset: Barnet som begjærer sin mor, forkaster henne for å bli som sin far i den patriarkalske orden. Da barnet oppdager morens manglende penis, oppstår barnets kastrasjonsangst og det vil undertrykke sitt begjær etter moren. Det er i dette øyeblikket – av Freud betegnet som ”*primal repression*” – underbevisstheten blir utviklet (Hayward 2006:314-315).

---

<sup>5</sup> Jeg vil utover oppgaven, i kapittel to og tre, komme nærmere inn på forskjellige temaer innen psykoanalysen, der dette er relevant for analysen av filmene.

<sup>6</sup> Freud operer også med begrepet *førbevissthet*, men det *underbevisste* og *førbevisste* er begge *underbevisst* (Freud ”*The Ego and the Id*” s 15 i bind 19) i enkelhetens navn vil jeg kun dele opp i det *bevisste* og det *underbevisste*.

Jacques Lacan utviklet og utvidet Freuds teorier gjennom å kombinere psykoanalysen med semiotikk og lingvistikk<sup>7</sup>. I følge hans teorier utvikles språket ved hjelp av subjektivitet. Dette skjer ved hjelp av to kastrasjonsprosesser. Den første skjer i det Lacan kaller speilfasen<sup>8</sup>, hvor barnet tar steget fra det imaginære og inn i den symbolske orden og inn i språket. I speilfasen blir det klart at det aldri kan være ett fullstendig selv fordi følelsen av mangel oppstår. Dette er da mellomfasen hvor barnet er i ferd med å inntre i språket. Det kan kun være et delt subjekt, for barnet vil deretter bare eksistere – i den symbolske orden – ved hjelp av ”the Other”. Som Hayward skriver: ”The subject represents itself in the field of the Other (language), that is, it represents itself through that which is outside the self” (2006:320).

Den andre kastrasjonsprosessen skjer idet faren entrer speilet – i tråd med Freuds bruk av ødipuskomplekset – og implementerer den patriarkalske orden: Farens Lov. Dette skjer idet faren nekter barnet å tilfredstille sitt begjær etter moren med sitt patriarkalske ”No”. Barnet frykter at faren vil kastrere han og slik entrer barnet den symbolske ordenen og blir uavhengig av moren. Utvikling av identitet og hvordan den patriarkalske ordenen blir videreført, og morens stilling i denne prosessen, kommer til å være viktig videre i oppgaven.

Psykoanalysen og filmen brukte, noe overraskende, lang tid på å finne hverandre. De er omtrent like gamle og selv om noe kurtisering fant sted tidligere, var det imidlertid først på 1970-tallet dette forholdet ble seriøst (Stam 2000:159); noe merkelig med tanke på hvordan illusjonen og fantasien – drømmene, behaget og begjæret – spiller en så stor rolle hos dem begge. Som Lacan skriver:

The important part begins with the translation of the text, the important part which Freud tells us is given in the [verbal] elaboration of the dream – in other words in its rhetoric. [...] We know that he laid it down as a rule that the expression of a desire must always be sought in the dream. (Lacan 1974)

Psykoanalytiske filmteoretikere tok utgangspunkt i psykoanalysens syn på symboler – drømmer som artikulering av det underbevisste. Filmen kan også hevdes å bli en artikulering av drømmer og fantasier. Filmer kan slik representere menneskets psyke. Filmens

---

<sup>7</sup> Lacans inspirasjon fra Lévi-Strauss’ strukturalistiske og lingvistiske teorier for sin utvikling av psykoanalytisk teori er tydelig.

<sup>8</sup> Dette er fasen, i alderen seks til atten måneder, hvor barnet oppdager at det ikke er en del av moren, men eksisterer uavhengig av henne. Dette er øyeblikket når barnet opplever *jouissance* i sin narsissistiske identifikasjon. Dette fører også til fremmedgjøring fordi barnet ser i speilet det ideelle bildet av seg selv. Men fordi moren er del av dette bildet, vil barnet fra nå av bare kunne eksistere i forhold til ”the [m]other” (Hayward 2006:317-318)

illusjonistiske apparatur ble dermed et sett som en legemliggjøring av ”psychic desire” (Hayward 2006:325).

Psykoanalytisk filmteori har blitt benyttet på tre områder: de konkrete *filmtekstene*, *apperatur-tilskuer*-forbindelsen og i forbindelse med begrepet *fantasi/pleasure* (Hayward 2006:312). De mest fremtredende teoretikerne på feltet er Louis Baudry<sup>9</sup> og Christian Metz, som i hovedsak konsentrerte seg henholdsvis om *screen-* og *pleasure-teori*<sup>10</sup>.

Psykoanalysen fordrer en viss universalitet uavhengig av tid og sted. Individet blir, ifølge Lacan, alltid konstruert på samme måte noe som setter begrensninger for historiske og ideologiske forandringer (Byars 1991:140-141). Derfor ble psykoanalysen i filmteorien etter hvert kritisert, av feminister og marxister, som noe deterministisk, og at mulighetene for kritikk innen dette deterministiske rammeverket forsvant. Også fra postmodernistene/poststrukturalistene opplevde teorien kritikk. Fra denne retningen ble det hevdet at ”in the contemporary world, multiple and split subjectivity was everyone’s lot” (Bordwell 1996:10).

I denne oppgaven vil den psykoanalytiske teorien hovedsaklig brukes pragmatisk og analytisk på filmtekstene for å få mest mulig kontinuitet i forhold til forskningen på 50-tallets familiemelodramaer. Å ta i bruk den samme teoretiske bakgrunnen som tidligere forskning, vil også øke nøyaktigheten i det komparative aspektet mellom det nye og det gamle familiemelodramaet. Jeg vil benytte meg av psykoanalysen som teoretisk utgangspunkt, også på grunn av dens nærhet til familien som tema. Psykoanalysen satt i en postmoderne sammenheng vil også kunne være behjelpelig til å kunne forklare flere av utviklingstrekkene i familieinstitusjonen.

## Metodiske betenkninger

Denne oppgaven vil ha bakgrunn i psykoanalytisk teori. Men jeg vil, som nevnt, også benytte meg av postmodernistisk teori, feministisk teori og genreteori i min analyse av *The Royal Tenenbaums*, *Garden State*, *The Squid and the Whale* og *Me and You*. Dette kommer til å

---

<sup>9</sup> Baudry oppfattet tilskueropplevelsen som en regresjon til et infantilt stadium. Inspirert av Lacan hevder Baudry at tilskueren i en kinosal gjenopplever speilfasen gjennom identifikasjon med det som skjer på lerretet uten muligheten for selv å være i bevegelse. Dette fører så til at man skaper en ”fantasering av subjektet, [og slik] bidrar filmen på en utpreget effektiv måte til å opprettholde idealismen” (1999:128) og ideologien. Filmens apparatur fører slik til at tilskueren henfaller til regresjon, til et infantilt stadium som i seg selv virker undertrykkende.

<sup>10</sup> Christian Metz tok for seg muligheten for identifikasjon, innlevelse og ”pleasure/displeasure” for tilskueren, og ikke minst opplevelsen av skopofili. For han er selve mulighetene i filmen som historiefortellende medium like viktig som tilskuerens plassering i tilskuer situasjonen (Stam 2000).

være til dels en symptomatisk lesning av de nevnte filmer, noe som ikke er uproblematisk. Spesielt psykoanalysen, men også den symptomatiske lesningen generelt, er problematisk ved at den tar utgangspunkt i overordnede teorier som så ”presses ned” på den enkelte film. Denne *ovenfra og ned*-lesningen betyr at en bakenforliggende mening annekteres til filmen. I denne oppgaven vil jeg likevel hevde at teorien blir vel så mye brukt i et nedenfra og opp perspektiv. Mitt utgangspunkt var at flere nye filmer hadde flere likhetstrekk med en rekke gamle filmer – derfor ble det naturlig å analysere de nye i filmene ved hjelp av de samme teoriene som de gamle ble tolket i.

Jeg vil nå ta for meg hovedpunktene i denne kritikken med utgangspunkt i David Bordwells *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory* (1996)<sup>11</sup>.

Psykoanalytisk teori sammen med strukturalistisk teori er nettopp kun et teoretisk utgangspunkt som på mange måter hever seg over empirien. For eksempel vil man aldri kunne verifisere et barns opplevelse av ødipuskomplekset. Dette er også det største ankepunktet mot strukturalistiske teorier, og blir dermed også en svakhet ved denne oppgaves teoretiske utgangspunkt.

Bordwell lister opp de største problemene med ”Grand Theory”-inspirerte filmteorien som metode (1996:18-26).<sup>12</sup> Jeg vil her konsentrere meg om de største ”metodiske” problemene i forhold til denne oppgaven. Det første problemet han peker på er hvordan man baserer en slutning på én forekomst som representativt for flere. Dette kan også hevdes å være et metodisk problem i min oppgave, hvor jeg i hovedsak har basert meg på fire filmer. Selv om jeg også benytter meg av eksempler fra flere filmer, kan jeg ikke hevde å ha analysert dem grundig nok. Jeg vil likevel påstå at mange av de tematiske strukturene og de estetiske mønstrene jeg finner også er talende for langt flere filmer.<sup>13</sup> Så da blir egentlig spørsmålet, i dette tilfellet: Hvor mange filmer er nødvendig for å hevde at noe er en genre?

---

<sup>11</sup> David Bordwell, sammen med Noël Carroll, er en av de fremste kritikerne av denne retningen innen filmteorien. For en mer utdypende kritikk, se blant annet *Post-Theory* (1996) og David Bordwells *Making Meaning. Inference and Rhetoric in Interpretation of Cinema* (1989). De regnes begge som kognitivist.

<sup>12</sup> Bordwell (1996:13-18) peker også på problemer med enkelte doktriner innen denne filmteoretiske retningen. For det første påpeker Bordwell at hvis alt er sosialt konstruert er også teorien om sosial konstruksjon konstruert. Dette betyr at denne teorien aldri kan bli universell. Bordwell fortsetter med å kritisere hvordan disse filmteoretikerne også satte likhetstegn mellom subjektet og individet. Subjektet er en filosofisk størrelse og ikke en handlende agent. For det tredje kritiserer Bordwell synet på tilskueren. Han mener det er vanskelig å bevise at tilskueren faktisk ser og identifiserer seg med filmen slik disse teoretikerne hevder. Det siste ankepunktet Bordwell har mot denne teorien er analogien mellom språk og filmspråk. Disse ankepunktene er selvsagt relevante. Det betyr imidlertid ikke at disse teoriene ikke kan bidra til å belyse og fortolke filmer, og gi et interessant resultat.

<sup>13</sup> Se vedlegg 1

Bordwell kritiserer også hvordan det er en tendens å ta i bruk en teori for så å finne akkurat det svaret man ønsker å få. Han kritiserer hvordan teoriene kan ta ”lettere” på empirien. Psykoanalysen var, som Bordwell påpeker, i sin begynnelse beregnet på faktiske pasienter og ikke film. Dette er legitim kritikk. Å applisere en del av en teori kan veldig lett føre til at man sitter igjen med det riktige svaret. I mitt tilfelle vil jeg hevde at sannsynligheten for dette minsker for hver film man inkluderer i utvalget. Dermed blir det igjen et spørsmål om antall.

Et siste punkt som Bordwell tar opp er hvordan det er en tendens å benytte seg av utvalgte deler av en større teori. Dette er også tilfellet i denne oppgaven, men her vil jeg hevde at så lenge det ikke er direkte motsetninger innen teorien som benyttes, vil det være et mindre problem. Jeg vil også hevde at det å trekke en parallell mellom film og samfunn kan være vanskelig, men film er skapt av samfunnet – og spesielt Hollywood-filmen kan hevdes å være et kollektivt produkt.

Jeg vil slutte meg til Elsaesser og Buckland sitt forenende syn i forhold til filmanalyse og teori. De peker på at et godt utgangspunkt for en filmanalytiker kan være å ”learn several theories, so that they can apply specific theories in appropriate contexts, rather than use the same theory in all contexts” (2002:6). Det er dette utgangspunktet jeg vil benytte meg av i min analyse ved å ta i bruk flere teoretiske perspektiver som for eksempel genreteori og psykoanalytisk teori.

Til slutt bør det påpekes at jeg i denne oppgaven kun peker på tendenser i filmene og ved hjelp av disse tendensene kan man kanskje også trekke en parallell til samfunnet. Det må ikke alltid være et mål å kunne sette to streker under svaret (noe som i seg selv, mener jeg, er vanskelig med alle aspekter som har med følelser, kultur og moral å gjøre).

## **Veien videre**

Jeg har altså valgt å begrense utvalget til fire filmer. De er, som nevnt, *The Royal Tenenbaums*, *Garden State*, *The Squid and the Whale* og *Me and You*. Disse filmene er ”tilfeldig” valgt innenfor genren jeg mener kan anses som postklassisk familiemelodrama. Dette fordi jeg mener at de trekkene og tendensene jeg finner i disse filmene også burde være representative for alle filmene i genren. Utgangspunktet for analysen av disse filmene er å sammenligne de med 50-tallets familiemelodrama. Fortolkningen av filmene vil derfor



belyses av de samme teoriene som 50-tallets familiemelodrama. Jeg vil imidlertid også benytte meg av postmoderne teori for å understreke utvikling.

I kapittel én vil jeg ta for meg familiemelodramaet som genre og begrep, og det vil virke som et teoretisk og historisk utgangspunkt for resten av oppgaven. I dette kapittelet vil jeg også ta for meg postklassisk film som begrep. Deretter vil det følge korte sammendrag av filmene. I kapittel to vil jeg gjøre en innholdsmessig analyse av filmene i forhold til kjønn og generasjonskonflikt. Det vil med andre ord handle om hvordan familiene i filmene fungerer og hvilke traumer de møter i det man kan kalle det postmoderne samfunn. Kapittel tre er en estetisk analyse. Stil har, som jeg kommer til å vise, alltid vært en viktig del av familiemelodramagenren. I dette kapittelet ønsker jeg både å trekke paralleller til 50-tallets familiemelodramaer stilistisk, men også vise hvordan filmene integrerer postmoderne estetikk i sin skildring av familien. I det siste kapittelet vil jeg ved hjelp av diverse overordnede perspektiver prøve å besvare hvorfor vi trenger et postklassisk familiemelodrama.

# Kapittel 1

## Familiemelodramaets nye følelsesliv

In the absence of filmmakers continuing to produce the same, recognisable and established form of melodrama, film scholars have, in a sense, taken the lead in keeping melodrama alive as a genre by continually revising its corpus and its history.  
– Mercer og Shingler (2004:37)

Se for deg slutten av *Tatt av vinden* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939). Scarlett O'Hara har akkurat innsett at det viktigste i livet hennes er ektemannen (familien), men han har nå forlatt henne. Gråtende i en overdimensjonert trapp hører hun sin fars stemme som maner henne tilbake til barndomshjemmet: "Tara is where you get your strength." I siste bilde ser vi henne stå foran Tara, og til pompøs orkestralmusikk gå inn i en rød soloppgang, mens vinden rasler i bladene på et gammelt tre. Disse scenene inneholder dramatiske følelser, moral om familiens og røtters viktighet og håp om en ny start fortalt gjennom sterk symbolikk. De fleste vil enes om at dette er melodramatisk. Årsaken til at vi kan enes om dette er det dette kapittelet kommer til å handle om. *Hva er melodrama?* – med utgangspunkt i klassiske Hollywood-filmer fra 1940- og 50-tallet – er et spørsmål som har blitt diskutert innen filmteorien i drøye tretti år. Jeg vil nå utvide dette spørsmålet. Min hypotese er, som sagt, at denne genren lever videre også i nyere filmer, som i den samtidige independentfilmen<sup>14</sup>, og at det nå produseres filmer som kan kalles et *postklassisk familiemelodrama*.

Kapittelet vil i hovedsak gi et riss over de teoriene som vil fungere som et bakteppe for oppgaven. Kapittelet vil også danne en historisk bakgrunn for oppgaven. Jeg vil først ta for meg noen av hovedtrekkene i genreteorien og genrehistorien, før jeg zoomer meg inn på familiemelodramagenren, og avslutter med å ta for meg den postklassiske filmen. Spørsmål jeg ønsker å finne svar på er: Hvordan oppstår og utvikler genresystemer seg, hvordan forandrer formale koder seg, og hvilke utslag kan dette gi for familiemelodramaet? Hovedspørsmålet kan lyde: Er det mulig at det kan ha oppstått noe man kan kalle et *postklassisk familiemelodrama*? Helt til slutt vil jeg ta for meg independentfilmen som begrep i forhold til genrebegrepet.

---

<sup>14</sup> Jeg vil komme tilbake til dette begrepet mot slutten av dette kapittelet.

## Filmfamilier – om *genreutvikling* og *genreteori*

I denne delen vil jeg ta utgangspunkt i to prinsipper innen genreteorien: a) *genre utvikler seg*, og b) *genre kan ses som en refleksjon over sosiale tendenser*.<sup>15</sup> Dette har jeg allerede nevnt i innledningen. Nå vil jeg imidlertid fokusere på hvordan denne utviklingen foregår – det vil si: genreutviklingsprosessen. Begge disse prinsippene vil, som nevnt, være sentrale for argumentasjonen senere i oppgaven og må nødvendigvis være en teoretisk forutsetning for hypotesen om at det har utviklet seg et postklassisk familiemelodrama. Det første vi dermed må finne ut er: Hvordan ”skapes” en genre?

Filmgenrebegrepet sprang ut av et behov for å kategorisere filmer for at de slik kunne bli lettere å selge, og var i utgangspunktet en kommersiell kategori. Genrefilmen består, som nevnt, av en gruppe filmer som ligner hverandre i form av strukturelle konvensjoner og tematiske mønstre, rolletyper, oppbygging og det visuelle miljø (Braaten m. fl 2002:98)<sup>16</sup>. Man knytter ofte spesielt studier av Hollywood-genrene opp mot fremveksten av auteurkritikken på 50-tallet da de franske kritikerne i *Cahiers du Cinema* ”gjenoppdaget” regissører som John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock og Douglas Sirk. De ble betraktet som genreauteurer. I lys av denne revurderingen begynte man å studere Hollywood-genrene (Schatz 1981:9 og Stam 2000:92).

Filmgenre er et komplekst begrep og blir som oftest sett på som en prosess hvor *produsent/filmskaper, tilskuer* og ofte (som i tilfellet film noir) *kritikere* inngår. På den måten kan man betrakte genreopprinnelse som en type diskurs mellom produsent/filmskaper, tilskuer og kritiker. Slik kan man også påstå at genrene i bunn og grunn er noe som befinner seg mentalt hos tilskuer, produsent og kritiker. Genre er for eksempel noe vi ”skaper” når vi ser en Bruce Willis-film – med en dramatisk spenningskurve, masse eksplosjoner og høyt tempo – for så å plassere og senere huske filmen som en actionfilm. Dette betyr at genrene er ustabile og som Audun Engelstad påpeker: ”Each film added to the generic corpus changes to some degree how that genre is identified” (2006:46). Genrene er på denne måten i stadig forandring i forhold til inkludering av nye filmer.

---

<sup>15</sup> Genreteori og genrehistorie er et veldig komplekst tema som har blitt diskutert siden antikken, og jeg har ikke tid eller plass til en utfyllende diskusjon av den. Jeg vil her kun ta for meg det som er mest relevant for denne oppgaven

<sup>16</sup> Vektingen av disse aspektene kan variere fra genre til genre. I noen kan tema være det viktigste, mens i andre kan det visuelle miljøet være den viktigste faktoren.

Det er vanlig å skille mellom *praktiske* genre og *teoretiske* genre (Altman 1999). Praktiske genre er for eksempel hvordan videobutikken plasserer filmene, mens teoretiske genre knyttes opp mot filmstudier, og det er den siste typen jeg nå vil konsentrere meg om. Både Schatz og Altman har et dynamisk syn på genre og genreutvikling. Schatz (1981) ser Hollywood-genrene og deres utvikling som et resultat av studioenes ”samtale” med publikum. Han har et evolusjonistisk syn på genrenes utvikling, og viser hvordan genre går gjennom det han kaller en aldri-prosessen. Altman (1999) ser filmgenre som et dynamisk begrep som forandrer innhold i tråd med akademiske trender, forandrede produksjonsforhold og forandringer i samfunnet generelt sett. Han baserer seg, som Todorov, på et syntaktisk og semantisk utgangspunkt for forståelsen av genre. Jeg vil nå konsentrere meg om hvordan genre kan bli redefinert. Altman setter opp syv punkter for hvordan genre kan bli eller blir redefinert av kritikere:

1. The genre constitution process is not limited to a cycle's or genre's first appearance [...].
2. Taking one version of the genre as representative of the genre as a whole is not only a common practice, it is a normal step in the regeneration process [...].
3. Rewriting film history is one of the fundamental rhetorical strategies accompanying regeneration [...].
4. Most generic labels carry sufficient prestige that they are retained for the designation of newly formed genres, even when they are only partially appropriate [...].
5. Any group of films may at any time be generically redefined by contemporary critics [...].
6. In the regeneration process, critics regularly take on the cycle-formation function previously associated only with film production [...].
7. Like studio-initiated cycles, critically inspired cycles become genres only through industry-wide imitation and adoption of their basic characteristics (Altman 1999:69-82).

Med andre ord betyr dette at genresykluser kan redefineres av kritikerne. Dette kan skje blant annet ved hjelp av generalisering eller at man skriver om filmhistorien. Man kan også ta i bruk en kjent genre og applisere den på nye eller andre filmer eller revurdere genren med utgangspunkt i filmhistorien. Det er imidlertid først når flere kritikere følger etter man kan si at genren er etablert. I følge Altman er dette noen prinsipper for hvordan kritikere kan være med å danne grunnlaget for, eller redefinere en teoretisk genre. Et spørsmål man så bør stille seg er: Hvorfor er dette interessant for kritikeren? Svaret på det finnes delvis i hvordan man tolker genrenes funksjon.

Hva er så funksjonen til genrene? Altman deler, som nevnt, genre inn i to grupper etter hvilken funksjon man mener genre har. De kan ha en rituell funksjon eller en ideologisk

funksjon. De som mener genre har en *ideologisk funksjon* støtter seg på Marx og Althusser. De betrakter genrefilmen som noe som leder publikumet til å tro på dårlige løsninger, mens de skjuler den styrende samfunnsklassens egentlige agenda<sup>17</sup>. I dette perspektivet kan studier av genre være en måte å avdekke maktforhold.

Inspirert av sosialantropologen Claude Lévi-Strauss og hans studier av primitive narrativer, ser de *ritualistisk inspirerte teoretikerne*<sup>18</sup> genre som noe som blir ”skapt” av publikumet. De ”[...] interpret narrative situations and structural relations as offering imaginative solutions to a society’s real problems” (1999:27). I dette perspektivet vil da studiet av genre være en måte å kunne si noe om mer generelle sosiale forhold. Disse funksjonene er ikke gjensidig utelukkende, og, som Altman påpeker, kanskje nettopp *det* er nøkkelen til interessen for Hollywood-genrene – at man gjennom genrestudier kan si som Ole Brumm: ”Ja takk, begge deler.” Fellesnevneren for disse perspektivene er uansett at genre påvirkes av samfunnet om det så er ideologisk eller mytologisk, som Altman skriver: ”The narrative patterns of generic texts grow out of existing societal practice” (1999:27).

Genre er, i følge dette synet, en gruppe kulturelle produkter som kan si noe om samfunnet de ble skapt i. Det må jo være en grunn til at man igjen og igjen velger å se genrefilmer, men hva er det genrene gjennom sine gjenvendende narrative strukturer, ikonografi og rollefigurer kan si om oss? La oss nå bevege oss inn på en spesifikk genre – familiemelodramagenren, og se hva slags funksjon den kan ha i forhold til samfunnet.

## Form og følelser – om *melodramaet*

In this century, personal continuity is thus available to serve as a model for generic continuity. To be sure, melodrama changes, but so does each of us; like individual humans, it is claimed, melodrama maintains a core of continuity in spite of its evolving corpus.  
– Rick Altman (1999:70-71)

Jeg vil i denne delen ta for meg hovedtrekkene i den historiske fremstillingen av melodramaet, og plassere det i henhold til stil, ideologi og genre. Til slutt vil jeg ta for meg melodramaets potensiale som en myteskapende genre, og hvordan det i denne funksjon kan avdekke sosiale forhold.

---

<sup>17</sup> Se for eksempel Jean-Luc Comolli og Jean Narbonis (2004 [1969]) ”Cinema/Ideology/Criticism”, i Leo Braudy og Marshall Cohen (red.) *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Oxford University Press, s. 812-819, som skisserer opp diverse rangeringskriterier for film i forhold til ideologi og estetikk, i forhold til hva slags film som best avdekker ideologiske forhold.

<sup>18</sup> Se for eksempel Schatz (1981) og Altman (1999)

## Melodramaet

Melodramaets enkleste definisjon er *drama med musikk* (melos) (Elsaesser [1973] 2003, Hayward 2006, Gledhill 1987). Røttene til genren finnes i middelalderens moralspill og folkefortellinger (Gledhill 1987). I melodramaet blandes elementer fra tragedien og komedien, og det lånes stilistisk fra vaudeville og pantomimen. Det at genren har sine røtter i teateret ses i genrens fokus på mise en scène. Franskmannen Guilbert de Pixierécourt regnes som det klassiske melodramaets grunnlegger og satte opp det første melodramatiske stykket i 1802 (Kolbjørnsen 1999:178). Melodramaet kan ses både som genre, stil og bevissthet (Mercer og Shingler 2004 og Gledhill 1987).

Forskningen på melodramaet er relativt ny på grunn av melodramaets tidligere lave status i forhold til den realistiske litteraturen, og tidlige litteraturteori behandler melodramaet med en viss overbærenhet, kanskje spesielt satt opp mot den realistiske litteraturtradisjonen (Gledhill 1987:29). Dette må ses i sammenheng med melodramaets appell som ”folkelig” og ikke minst dets appell til kvinnen. Jeg vil komme tilbake til det sentimentale og feminine ved genren senere. På grunn av den lave statusen er det ganske naturlig at det populærkulturelle mediet filmen adopterte genren.

Peter Brooks svært innflytelsesrike *The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode Of Excess* (1976), sammen med Thomas Elsaesser (1973) og Geoffrey Nowell-Smith (1977), var noen av de første som tok melodramaet seriøst og blir regnet som pionerer innenfor feltet (Hayward 2006:237). Det er i hovedsak disse jeg vil støtte meg til når jeg nå vil ta for meg melodramaets ”form og følelser”.

Melodramaet i moderne utgave kan vanskelig forstås uten at man tar i betraktning de store sosiale omveltningene på 1700- og 1800-tallet. Revolusjoner, urbanisering og modernisering førte til et behov for en ny type genre til nye sosiale problemer. Melodramaet blir ofte betraktet som borgerklassens og kapitalismens form. Dette fordi fremveksten av melodramaet innen litteratur og teater korrelerte med borgerklassens fremvekst som den styrende samfunnsklassen (Brooks 1995, Elsaesser 2003, Hayward 2006 og Gledhill 1987). Både Brooks, Gledhill og Elsaesser tar for seg utviklingen av melodramaet som genre i franske, tyske og engelske teatre og litteratur på 1700- og 1800-tallet. Alle tre peker på at melodramaets funksjon uløselig er knyttet opp mot å skape *moral* og *myter*. Gjennom melodramaet og melodramaets virkemidler skrev forfattere ”historien” om *rett* og *galt*. Melodramaet kan slik bli sett som en oppdrager, hvor moralen skulle læres av kampen mellom det gode og det onde, som regel innenfor familiens struktur. Man kan på en måte si at

det *sosiale* blir tematisert gjennom det *personlige*. Raseproblemer kunne for eksempel bli legemliggjort gjennom virkelige mennesker som i Douglas Sirks *Imitation of Life*. Her ser man hvordan den ene karakteren som er en ”hvit” farget person gjør opprør mot sin egen rase og de fordommene som hører med. Hennes skjebne blir slik et uttrykk for overordnede sosiale problemer.

Den melodramatiske formen er uløselig knyttet til følelseslivet – spesielt de dramatiske og sentimentale følelsene. Å definere melodramaet som en form og genre må slik ses opp mot psykoanalysen og semiotikken hvor melodramaets ”følelser og moral” kan konkretiseres gjennom tegn og symboler. Melodramaet har blitt analysert både *formalt*, *psykoanalytisk* og *sosiologisk* (Brooks 1995:ix).<sup>19</sup> La oss nå se hvordan det har blitt gjort.

Melodramaets estetikk blir knyttet opp mot *stumhet* og *eksess*. Brooks peker på hvordan det er gjennom gestene og tablåene at den moralske konflikten får betydning i motsetning til i tragedien og komedien, hvor det verbale og diksjonen spiller en avgjørende rolle. I melodramaet derimot utspilles det meningsbærende i den moralske kampen ved hjelp av metaforer og symbolikk. Brooks skriver: ”[...] melodrama exteriorizes conflict and psychic structure, producing instead what we might call the ‘melodrama of psychology.’ What we have is a drama of pure *psychic signs*“ (1995:35). Budskapet og meningen blir formidlet gjennom symbolene, men det betyr ikke at melodramaet er vanskelig å forstå. Gjennom overdrivelsen i estetikken blir det moralske budskapet enda klarere. Melodramaet har slik et eget ”mythical primal language, a language of presence, purity, immediacy” (1995:66). Dette er et språk som Brooks kaller: ”the moral occult [et språk som] often lies below consciousness and surfaces in muteness” (1995:80). Slik blir melodramaets ”følelser og moral” utspilt i en estetikk kjennetegnet av symboler, gester og eksess – en ”stum” stil. I *Written on the Wind*, for eksempel, ser man Marylees dødsdans. Hun danser i en blodrød kjole med svært dramatiske bevegelser kryssklippet med at faren hennes dør av hjerteinfarkt. Scenen blir slik fylt av overdreven symbolikk og dramatik.

Denne symboladede estetikken og dets tegnsystem i melodramaet har, i følge blant annet Brooks, paralleller til psykoanalysen. Han skriver: ”Psychoanalysis can be read as a systematic realization of the melodramatic aesthetic, applied to structure and dynamics of the mind” (1995:201). Brooks fortsetter ved å peke på forskjellige sammenhenger mellom melodramaet og psykoanalysen, strukturer og analogier som at livet selv er melodramatisk og

---

<sup>19</sup> Dette også fordi den første seriøse forskningen på melodramaet falt samtidig som at den strukturalistiske retningen dominerte på universitetene.

avslutter med: ”If psychoanalysis has become the nearest modern equivalent of religion in that it is a cure of souls, melodrama is a way station toward this status, a first indication of how conflict, enactment, and cure must be conceived in a secularized world” (1995:202). Denne tiltroen til psykoanalysen er, som nevnt, lett å kritisere. På den andre siden tematiserer melodramaet faktisk det mest psykologisk formative miljøet, nemlig familien. Som Laura Mulvey påpeker er melodramaet, spesielt familiemelodramaet, som vi kommer til, interessant i den forstand at det beskriver de nære og personlige relasjonene.<sup>20</sup> Jeg vil komme tilbake til denne koblingen mellom melodramaet og psykoanalysen i kapittel to.

En analyse av melodramaets sosiale kontekst blir, på bakgrunn av dette, vel så interessant. De sosiologiske implikasjonene ved melodramaet kan bidra til å kunne si noe om samfunnsutviklingen. Flere feministiske filmteoretikere, som vi skal se, valgte blant annet å tolke melodramaet i et sosialideologisk og psykoanalytisk perspektiv hvor de så melodramaet som en feminin form som kunne benyttes til å kritisere patriarkatet. Dette kommer vi tilbake til når vi nå beveger oss til det filmatiske melodramaet. Et av de viktigste aspektene for min oppgave blir å se hvordan melodramaet gjennom de sosiale implikasjonene som er latent i genren, kan si noe om utviklingen av familien som sosial institusjon.

## **Familiemelodramaet**

Melodramaet kjennetegnes altså av det ekspresjonistiske og eksessive. Når Béla Balázs ([1924]1999)<sup>21</sup> skriver om filmen som gestenes og detaljenes medium kan filmen kanskje mer enn litteraturen og teatret, ved hjelp av nærbildet og muligheten til å bestemme utsnitt, påstås å være det perfekte mediet for melodramaet. Hollywood-filmen kan i denne forstand være den perfekte arena for denne genren hvis fremste kjennetegn er nettopp en eksessiv estetikk og vektlegging av mise en scène (Bordwell 1985). Man kan faktisk diskutere om all amerikansk mainstreamfilm er melodramatisk, konflikten mellom det gode og onde og en oppbygging til et følelsemessig klimaks kan gjenfinnes i andre mer ”maskuline” genre (Braaten m. fl 2002:101 og Kolbjørnsen 1999).

---

<sup>20</sup> Det var spesielt innen filmteorien koblingen mellom det melodramatiske og det psykoanalytiske ble gjort i arbeidene til nettopp Elseasser, Mulvey, Nowell-Smith og Brooks. Dette kan ikke ses uavhengig fra psykoanalysens store påvirkning på filmteorien generelt.

<sup>21</sup> Balázs skrev dette i 1924 om stumfilmen, noe som understreker melodramaets estetikk som en type ”stum” stil.



Som nevnt, passet den melodramatiske formen det nye mediet som det første moderne massemediet. Jeg vil imidlertid ta utgangspunkt i det man kan kalle *familie*melodramaets<sup>22</sup> kjerneperiode, 1940- og spesielt 1950-tallets Hollywood-filmer og dermed den teoretiske genren familiemelodrama. Dette fordi denne perioden regnes som selve gullalderen av Hollywoods familiemelodrama. I forhold til denne oppgaven er filmene fra denne perioden også interessante i sitt fokus på familien, og da spesielt kjernefamiliens struktur og konflikter. Jeg vil her ta for meg noen av hovedtendensene i forskningen på familiemelodrama som *ideologi, genre, "kvinnofilm" og stil*.<sup>23</sup>

På bakgrunn av feministisk og psyko-semiotisk teori ble filmene til regissører som Max Ophüls, Douglas Sirk, Vincente Minnelli og Nicholas Ray på 70-tallet gjenstander for en ny interesse. Det melodramatiske var en del av filmen fra starten og var en viktig del i de fleste av D. W. Griffiths filmer (Lang 1989 og Mercer og Shingler 2004), og det melodramatiske elementet forble en del av den klassiske filmen. Familiemelodrama som genre nådde imidlertid sitt høydepunkt på 40- og 50-tallet. Det var imidlertid ikke før på 70-tallet filmteoretikerne begynte å interessere seg for filmmelodramaet. Teoretikere som Laura Mulvey, Thomas Elsaesser og Geffory Nowell-Smith så disse filmene som en samfunnskritisk genre. I motsetning til det klassiske litterære melodramaet, fikk det filmatiske melodramaet en klarere sosialkritisk og ironisk dimensjon. De nevnte teoretikerne analyserte filmene med et marxistisk, psykoanalytisk, semiotisk og feministisk perspektiv. Forskningen på melodramaet er, som nevnt, farget av *de store teoriene* som dominerte universitetsmiljøene på 70- og 80-tallet. Dette betyr at mye av forskningen er farget av underliggende ideologiske motiver.

Denne ideologiseringen av familiemelodramaet blir kritisert av Steve Neale (2000) som baserer studiene sine på anmeldelser og promomateriell fra studioene. Neale kritiserer de tidlige *Screen*-teoretikernes<sup>24</sup> perspektiv på melodramagenren og peker på hvordan deres definisjon står i motsetning til industriens og publikumets definisjon av genren, som betraktet melodrama som actionfylte spenningsfilmer, såkalte *melos*, som slett ikke hadde spesielt mye å gjøre med det eksessive følelseslivet (2000:179-181)<sup>25</sup>. Grunnen til disse sprikende oppfatningene av familiemelodramabegrepet er mer et resultat av to forskjellige

---

<sup>22</sup> Fra nå av vil jeg bruke melodrama hovedsaklig i betydningen av familiemelodrama som henspiller på en gruppe filmer av Sirk, Minnelli og Ray.

<sup>23</sup> Jeg vil her kun oppsummere noen av hovedpoengene fra den tidligere forskningen.

<sup>24</sup> Dette betegner strukturalistisk filmteori.

<sup>25</sup> Steve Neale, Russell Merritt og Ben Singer har alle kritisert forståelsen av melodrama som kvinnofilm i forhold til den tradisjonelle betydningen av begrepet. Altman hevder likevel gyldigheten av begrepet ved å argumentere for at denne nye forståelsen av melodramabegrepet er et resultat av en det han kaller en kritikerinspirert genreutvikling (Altman 70-77:1999).

analysemetoder, men viser samtidig at melodramaet som genre er et omdiskutert tema. Jeg vil i denne oppgaven ta utgangspunkt i at det nå er vanlig å betrakte melodramaet som ” [...] film som på et eller annet vis tematiserer forhold som har med de sosiale og emosjonelle sidene ved kjernefamilien å gjøre” (Koldbjørnsen 1999:186).

Generelt kan man påstå at forskningen på filmmelodramaet er nokså koherent uten de aller største uenighetene og kjennetegnes av et ønske om å legitimere melodramaet som form. Spesielt er dette viktig for de feministiske teoretikerne som hevder at melodramaet er en feminin genre. 40- og 50-tallets melodramaer marginaliserte ikke kvinnen eller kvinnens liv i motsetning til for eksempel krigsfilmen eller westernfilmen. Teoretikere som Mulvey, E. Ann Kaplan og Mary Ann Doane brukte filmene til Sirk og Minnelli og melodramaets eksessive form til å tematisere sosiale og ideologiske problemer knyttet opp mot kjønn. Handlingen i familiemelodramaet utspiller seg innenfor hjemmets fire vegger, ”en feminisert sfære” om man vil. Melodramaet vektlegger hjemmets fysiske miljø og spesielt mise en scène for å beskrive hvordan dette miljøet i overført forstand fungerer som et slags ”fengsel” for kvinnen. Konflikten i filmene befinner seg mellom mannen og kvinnen og kan ses som en ideologisk konflikt mellom produksjon og reproduksjon (Mulvey 1989 og Hayward 2006:237-238). Som Mulvey skriver:

Ideological contradiction is the overt mainspring and specific content of melodrama, not a hidden, unconscious thread to be picked up only by special critical processes. No ideology can even pretend to totality: it must provide an outlet for its own inconsistencies. This is the function of 50s melodrama. It works by touching on sensitive areas of sexual repression and frustration; its excitement comes from conflict not between enemies, but between people tied by blood or love (1987:56)

For Mulvey passer den ”stumme stilen” kvinners ”stemmeløse liv”. Denne ”stumme stilen” viser til hvordan melodramaene artikulerer kvinnelige følelser ved hjelp av antydning, spesielt gjennom symbolsk mise en scène. Hun peker også på at melodramaet er en av de få genrene som benytter seg av en kvinnelig synsvinkel. Ved å beskrive et miljø kvinnen kjenner seg igjen i og tar opp hennes daglige problemer, får hun en slags estetisk tilfredsstillende gjennom gjenkjennelsen. Som Mulvey skriver:

There is a dizzy satisfaction in witnessing the way that sexual difference under patriarchy is fraught, explosive and erupts dramatically into violence within its own private stamping ground, the family (1987:75).

Mye av denne forskningen er sentrert rundt kvinnens psyke og ikke minst hennes undertrykte begjær og følelser.

I hvilken grad melodramaet er feministisk vil være farget av det overordnede perspektivet til teoretikeren, og det er for snevert å anse genren kun som en feminin genre. Begrepet ”mannlig melodrama”, noe Mulvey selv bemerker, har blitt lansert om filmer som for eksempel *East of Eden* (Elia Kazan, 1955) eller *Gladiator* (Ridley Scott, 2000), men det er vanskelig å komme bort fra at mye av forskningen på melodramaet har hatt et feministisk perspektiv. I denne oppgaven vil det være mest fruktbart å betrakte genren som en arena hvor *hele familiens* problemer og konflikter blir tematisert, og ikke bare som enten feminine eller maskuline filmer. Vi må også huske at flere av melodramaene på 50-tallet også handlet om andre typer konflikter, som for eksempel generasjonskonflikt i *Rebel Without a Cause* (Nicolas Ray, 1955) eller sosialklassekonflikt i *The Giant* (George Stevens, 1956). Ofte omhandler og tematiserer filmene flere aspekter ved familielivet på en gang, og det blir mer interessant når hele familien blir satt i fokus – det vil si at man tar for seg selve familiedynamikken.

I tillegg til den feministiske forskningen på familiemelodramaet, er den stilistisk orienterte forskningen interessant. Denne forskningen knytter stil til marxistisk ideologi og psykoanalyse. Det var det estetiske aspektet Elsaesser og Nowell-Smith fokuserte på i sin forskning. I filmen blir den melodramatiske formen ofte knyttet opp mot ironi. Nowell-Smith fokuserer i sin artikkel på hysteri. Han skriver:

That is to say, music and mise en scène do not just heighten the emotionality of an element of the action: to some extent they substitute for it. The mechanism here is strikingly similar to that of the psychopathology of hysteria (1987:73)

Mercer og Shingler (2004) bruker et eksempel fra *Rebel Without a Cause*, når Jim Stark i en av de mest dramatiske scenene i filmen sparker hull i et maleri av moren. Det at maleriet tilfeldigvis står på gulvet akkurat der viser hvordan man gjennom en urealistisk, overdreven symbolikk formulerer Jims ønske om å skade, til og med drepe sin egen mor. Elsaesser peker på mye av det samme, hvordan handlingen vises gjennom symbolske og eksessive koder (2003). Begge hevder også at dette må begrunnes i en diskontinuitet mellom faktisk handling og symbolikk – i ironi. Jeg vil utdype forholdet mellom familiemelodramaet og estetikk i kapittel tre.

Disse bidragene, som Mercer og Shingler påpeker, førte til at man på 80-tallet så at melodramaet begynte å feste seg som en filmgenre og vakte interesse innen akademien. Thomas Schatz<sup>26</sup> trekker i sin *Hollywood Genres* (1981) opp konturene til det man han kaller melodramaets basismodell, som i hovedtrekk er en personlig, psykologisk konflikt i en middelklassefamilie som blir skildret ved hjelp av en eksessiv mise en scène. Melodramaet kan kategoriseres på forskjellige måter. Robert Lang skiller for eksempel mellom forskjellige faser i den historiske utviklingen av familiemelodramaet og deler det opp i det *religiøse melodramaet*, det *sosialkritiske melodramaet* og det *psykoanalytiske melodramaet* (1989:3), mens Mulvey deler melodramaet inn i det *feminine melodramaet* og *generasjonsmelodramaet* etter hvor fokuset i filmen ligger.

Som en oppsummering: Det europeiske melodramaets funksjon i litteraturen, og på teatret på 1700- og 1800-tallet, var å artikulere og beskytte borgerskapets og patriarkatets interesser og moral (Hayward 2006:236). I 40- og 50-tallets USA ser man derimot at melodramaet i filmene til for eksempel Douglas Sirk ble brukt til å kritisere nettopp borgerskapet og patriarkatet ved hjelp av de samme virkemidlene. Dette betyr at melodramaets ideologi kan ses som noe dynamisk som forandrer seg etter samtiden, noe jeg senere vil hevde at igjen har skjedd. Dets form, virkemidler og handling, med fokus på det personlige, gjør melodramaet til den perfekte genre for å tematisere det nære og familiære samtidig som genren tar opp overordende ideologiske og sosiale problemer i et samfunn. Melodramaet er en dynamisk genre (som andre genre), og derfor burde man antakeligvis spørre hvorfor forskningen stagnerte i filmene på 50-tallet. Det er ikke utenkelig at melodramaet også har oppstått i en postklassisk form. Jeg begynte denne delen med et Rick Altman sitat og vil avslutte med det samme: "[...] melodrama changes, but so does each of us; like individual humans, it is claimed, melodrama maintains a core of continuity in spite of its evolving corpus."

## **Familiens post – mot et postklassisk familiemelodrama?**

Familiemelodramagenren knyttes, som nevnt, til kjernefamilien og Hollywood-filmer fra 40- og 50-tallet. Det betyr ikke at melodramaet døde som form etter 50-tallet. Mercer og Shingler skriver: "Since the 1980s, some film scholars have been rethinking melodrama beyond

---

<sup>26</sup> Mercer og Shingler (2004) kritiserer Schatz (dette gjelder for så vidt også andre filmteoretikere) for å basere studiet av melodramaet i for høy grad på Douglas Sirk sine filmer, som de og Schatz hevder, regisserte spesielt sofistikerte familiemelodramaer.

generic boundaries, as style, mode, sensibility, aesthetic and rhetoric, crossing a range of genres, media historical periods and cultures” (2004:78). Man finner for eksempel forskning på ”male weepies” som Peter Weirs *Dead Poets Society* (1989) eller det mannlige action melodramaet som, for eksempel, filmer som *Die Hard* (John McTiernan, 1988) og *Gladiator* (Ridley Scott 2000), Bollywood-filmer, og i europeisk film, som hos Pedro Almodovar og Rainer Werner Fassbinder. Det melodramatiske har altså ikke forsvunnet, men har oppstått i nye former på nye arenaer.

Som vi har sett tidligere, er både genre og melodramaet dynamiske begreper, og det vil følge naturlig at familiemelodramaet som genre også vil ha gått gjennom en og annen forandring. Jeg vil nå ta for meg hovedtrekkene i noen av de viktigste forandringene i Hollywood-filmens estetikk, for å finne ut om familiemelodramagenren kan ha gjenoppstått i nye klær.

På 1950- og 60-tallet skjedde en forandring i kunsten, med blant annet Pop Art og beatlitteratur, og man begynte å diskutere om man hadde ankommet et nytt stadium: postmodernismen.<sup>27</sup> Dette er en omfattende diskusjon jeg vil ta opp igjen utover oppgaven. Her holder det å konstatere at det skjedde *noe* med uttrykket og resepsjonen av det kulturelle uttrykket. I følge Umberto Eco er postmodernismens fremste kjennetegn *intertekstualiteten, ironien og omfavnelsen av fortiden* (1993:227). Dag Asbjørnsen peker på hvordan den postmoderne estetikken dyrker *overflaten* i motsetning til modernismens dybdemodeller. Linda Hutcheon peker på hvordan *nostalgien* er et fremtredende trekk. Den postmoderne estetikk er i følge både Fredric Jameson og Andreas Huyssen kjennetegnet av *populisme, parodi og pastisj*<sup>28</sup>. Den postmoderne estetikken i det postklassiske familiemelodramaet vil jeg diskutere mer spesifikt i kapittel tre.

I løpet av denne perioden gikk også Hollywood-filmen gjennom forandringer. Postmoderne virkemidler som refleksivitet, nostalgi og intertekstualitet ble integrert i Hollywood-filmen. Filmene som integrerte disse virkemidlene ble døpt New Hollywood eller postklassisk Hollywood. New Hollywood eller den postklassiske filmen som begrep ble lansert på 70-tallet, av Thomas Elsaesser (Thompson 1999:2). Begrepet oppstod etter studiosystemets fall og viser til en ny stil i Hollywood. Det er ofte brukt om den nye

---

<sup>27</sup> Postmodernismen blir ofte satt opp mot modernismen og er vanskelig å definere. Bruksområdet er eklektisk og det benyttes om alt både en bevissthet, en tid og en stil. Jeg vil imidlertid utype postmodernismen i forhold til familiemelodramaet i de neste kapitlene. For en mer utfyllende generell diskusjon se for eksempel Fredric Jameson (1985) ”Postmodernismen och sen-kapitalismens kulturella logikk” i *Postmoderna tider* eller Andreas Huyssen (1986) *After the Great Divide*. London. The Macmillian Press Ltd

<sup>28</sup> For en redegjørelse av begrepene parodi, pastisj og postmoderne intertekstualitet, se Jensen (2003) eller Asbjørnsen (1999)

generasjons regissører som Francis Ford Coppola, Robert Altman og George Lucas, men postklassisk film som begrep er ikke knyttet geografisk kun til Hollywood. Begrepet henviser like mye til en type narrativitet. I hvilken grad og om man i det hele tatt kan snakke om et brudd på de klassiske normene kan diskuteres, men det kan hevdes at man kan snakke om en ny type estetikk innenfor rammen til det gamle systemet (Thompson 1999). Thompson, sammen med Bordwell, er skeptiske til begrepet postklassisk film og mener den ikke skiller seg vesentlig i struktur fra den klassiske filmen i struktur. Elsaesser og Buckland viser imidlertid at begrepet postklassisk kan være fruktbart i forhold til hvilket teoretisk perspektiv og kontekst man benytter i analysen (2002). I denne oppgaven vil det som nevnt være fruktbart å ta i bruk dette *post*-prefikset for å understreke utvikling.

Filmer som Coppolas *The Conversation* (1974), Dennis Hoppers *Easy Rider* (1969) eller Peter Bogdanovich' *The Last Picture Show* (1971) er eksempler på denne utviklingen. Filmene kan påstås å ha løsere kausale og mer tilfeldige narrative strukturer og være mer refleksive og nostalgiske – spesielt *The Last Picture Show*.

Linda Williams trekker frem forholdet mellom den postklassiske filmen og eksess som et kjennetegn (Williams 2000:356). Dette kan innebære en økt tendens til vold eller overdreven bruk av spesialeffekter. Thompson trekker frem det tilbakeskuende og en resirkulering av gamle filmer (Thompson 1999:8). Den postklassiske filmen kan imidlertid bli sett som en fortsettelse av den klassiske filmen, men at den inkorporerer visse postmoderne trekk. Utviklingen av den postklassiske filmen må også ses i sammenheng med publikum, som etter å ha blitt kjent med Hollywood-konvensjonene, var nå så fortrolige med disse at variasjoner ikke bare ble godtatt men kanskje også forventet (Elsaesser og Buckland 2002).

Dette er kanskje spesielt fremtredende i hvordan filmskapere utviklet og brukte genrekonvensjonene. For eksempel tilfører *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) et større voldselement inn i gangstergenren og fjerner med det samme den moralske pekefingeren. Et annet eksempel er westrenfilmen *Butch Cassidy and The Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969) hvor heltene rømmer isteden for å duellere. I nyere tid ser man hvordan denne leken med genrekonvensjoner blir mer og mer utbredt. Quentin Tarantinos *Reservoir Dogs* (1992) er et godt eksempel på utvikling av heistfilmen. Dette spillet med genrekonvensjoner betyr nødvendigvis ikke at genrene mister sin funksjon, kanskje det snarere er den nødvendige vitamininnsprøytingen for at de kan overleve. Som Mike Hammond påpeker i sin studie av *Dead Poets Society* som en type postklassisk, mannlig melodrama:

The most significant feature of post-classical Hollywood cinema however is the way in which generic formal properties are combined and reworked, often self-consciously, in ways which attempt to deal with the ideological crises and contradictions presented by the Women's movement, the Civil Rights movement and the Vietnam War (55)

Denne nye selvrefleksiviteten og utviklingen av formale koder i genrefilmen er, i følge Hammond, knyttet opp mot utvikling av samfunnet generelt. Ideologiske kriser påvirker med andre ord utviklingen av genrekonvensjoner. For eksempel blir myten om "the frontier" i Westernfilmen mer ambivalent, og volden problematisert. John Waynes rendyrkede helteskikkelse Ringo i *Stagecoach* (John Ford, 1939) og filmens sort/hvitt-maling av indianere blir vesentlig mer nyansert i forhold til en film som *The Searchers* (John Ford, 1959), hvor John Waynes hat til indianere og valg av vold som problemløsning ender med at han på slutten står igjen alene. Mellom 1939 og 1959 er andre verdenskrig, som man kan påstå var en ideologisk og humanistisk krise. Så man kan se denne utviklingen fra *Stagecoach* til *The Searchers* som at westerngenren integrer en problematisering av vold i genrekonvensjonen.

Hvilke konsekvenser kan det tenkes at dette får for melodramaet? Robert Lang, for eksempel, skiller mellom det naive og det ironiske<sup>29</sup> melodramaet. Også Brooks peker på hvordan en postmoderne sofistikkasjon fører til at: "we don't take melodrama "straight" anymore – maybe no one ever did – but always with a certain ironic detachment. Indeed postmodernism has revelled in the revival of nineteenth-century melodramas" (1995:ix). Det har for eksempel blitt produsert neo-melodramaer (Hayward 2006) som Todd Haynes *Far From Heaven* (2002), men denne fungerer kanskje mer som en pastisj: Filmen er mer en litt endret remake av Sirks *All That Heaven Allows* og *Imitation of Life*, enn det er en utvikling av melodramaet. Familiemelodramaet er slik sett en genre som fremdeles ikke har fått en postklassisk form.

Sammenflettet i begrepet postklassisk film er amerikansk independentfilm. Dette begrepet ble først brukt om nettopp den nye generasjonen regissører på 70-tallet (Hayward 2006). Man kan selvsagt hevde at det alltid har eksistert en independentfilm i USA, men det jeg vil legge vekt på er hvordan man utover 70- og 80-tallet så hvordan denne filmen fikk preg av å være en mer helhetlig bevegelse.

---

<sup>29</sup> Ironi er i denne sammenheng knyttet, i hovedsak, opp mot den sirkianske ironien og ikke som postmoderne virkemiddel. Jeg vil utdype Douglas Sirks bruk av ironi som distanseringseffekt i kapittel tre. Lang skiller her mellom de første familiemelodramane og 50-tallets.

## Independentfilmen

Genre film is a great place to hide. You can play on two levels. The audience is there to see a film of a certain type, and take pleasure in the satisfaction specific genres can provide. Meanwhile, you can indulge in some of your personal preoccupations without it becoming too pretentious and boring  
– Steven Soderbergh<sup>30</sup>

Dette sitatet kan fungere som et ekko av Douglas Sirk som arbeidet innenfor familiemelodramagenren for å få frem et personlig uttrykk (Mercer og Shingler 2003), men det sier også noe om independentfilmens status akkurat nå. Independentfilm som begrep er vanskelig å definere. Geoff King går ut i fra tre kriterier: *industri og produksjonsforhold, formale og estetiske strategier* og i forhold til *en bredere sosial, politisk og ideologisk kontekst* (2005:2). For det første blir filmene som regel produsert utenfor studiosystemet.<sup>31</sup> King peker så på visse filmatiske forskjeller mellom independentfilmen og den mer konvensjonelle mainstreamfilmen. For eksempel at den narrative strukturen er ”offbeat”, mer åpen, langsom, mindre psykologisk motivert og at independentfilmene ofte er strukturerte ”to resist the kind of heightend melodramatic dynamics that would be expected in more mainstream, Hollywood equivalents” (2005:80). Estetisk mener King man kan finne to hovedtendenser: en hvor man ønsker å virke mer autentisk og realistisk i uttrykket og en retning som benytter seg av eksess og overstiliserer.

Ut i fra disse kriteriene vil man ikke forvente seg å finne familiemelodramaet innen independentfilmen, men på den andre siden ser man en tendens til at deler av independentfilmen beveger seg nærmere og nærmere den klassiske filmen. Eller kanskje det er omvendt?

Uansett ser man en tendens hvor deler av independentfilmbevegelsen har skapt seg et eget estetisk uttrykk og narrativ struktur samtidig som at den beveger seg nærmere og nærmere mainstreamfilmen (King 2005). Det er i dette skjæringspunktet filmer som *Garden State*, *The Squid and the Whale*, *Me and You* og *The Royal Tenenbaums* befinner seg. Om det eksisterer et klart skille mellom mainstream- og independentfilmen er en for omfattende diskusjon for denne oppgaven, men hvis vi tar utgangspunkt i de filmene som er denne oppgavens utgangspunkt, kan man ikke påstå at noen av de bryter vesentlig med det klassiske

---

<sup>30</sup> Sitat hentet fra *Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film. Down and Dirty Pictures* av Peter Biskind 2004:191

<sup>31</sup> Etter den voldsomme suksessen til filmer som *Sex, Lies and Videotape* (Steven Soderbergh 1989) og *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992) har flere og flere av de store studioene kjøpt opp de uavhengige produksjonsselskapene som Miramax og October eller opprettet sine egne ”independent”-divisjoner. For mer om utviklingen av produksjonsforholdene til independentfilmen og konsekvenser av dette, se Peter Biskind (2004) *Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film. Down and Dirty Pictures* Bloomsbury Publishing. London.



paradigmet. Alle filmene har kausale handlings forløp, og er koherente. De forskjellene, som for eksempel mer ambivalente karakterer og noe mindre klar narrativ struktur og større refleksivitet, kan også ses på som noe som karakteriserer den postklassiske filmen. I forhold til denne oppgaven er det viktigste at det er mulig å se *The Royal Tenenbaums*, *Garden State*, *The Squid and the Whale* og *Me and You* som noe mer enn independent film.

Med denne teoretiske og historiske bakgrunnen som grunnlag, forflytter vi oss nå til vår egen samtid, og det jeg har valgt å kalle det postklassiske familiemelodramaet. Her vil jeg som nevnt analysere de fire filmene, og vil derfor aller først gi en synopsis av disse.

## Sammendrag av filmene

### *The Royal Tenenbaums*

Eli Cash: I always wanted to be a Tenenbaum.

Royal Tenenbaum: Me too, me too.



fra høyre Richie, Margot, Royal, Chas, Etheline, Henry. Foran Ari og Uzi

En gang var Tenenbaumfamilien lykkelige og fremadstormende. Filmen begynner med en prolog som dekker Tenenbaumens tidlige historie. Den gangen pappa Royal var en vellykket skrankeadvokat, da sønnen Richie var en høyst lovende tennisspiller, den andre sønnen Chas var et finansielt geni mens adoptivdatteren Margot var en talentfull dramatiker. Alle ledet frem av patriarken Royal og med mamma Ethelins støtte.

Så falt alt sammen. Etheline og Royal skiller seg. Margot slutter å skrive. Chas sørger for at faren mister bevilgningen. Margot forsvinner en stund før hun gifter seg av med Raleigh en mye eldre forsker. Hun innleder etter hvert et forhold til Richies bestevenn Eli. Richie får i en storkamp et totalt sammenbrudd på tennisbanen. (Disse to hendelsene, skal det vise seg, har en helt klar sammenheng.) Chas mister kona i en flyulykke.

Så da Royal får vite at han er konkurs og må flytte fra hotellet han har bodd på de siste årene og samtidig får vite at Etheline er i ferd med å gifte seg på ny med Henry revisoren, er det på tide å handle. Han lyver til Etheline om at han er dødende og manipulerer seg til å få lov til å flytte hjem igjen. Samtidig som dette skjer innser Chas at han er i ferd med å miste dømmekraften, og ikke klarer å ta vare på sine to sønner, etter å ha latt sine to sønner Ari og Uzi gå gjennom nok en sikkerhetsøvelse. Chas har blitt en noe overbeskyttende far. Han tar dermed begge guttene og hunden og flytter hjem til moren. Da en nokså ulykkelig (gift) Margot får høre dette insisterer også hun på å flytte hjem. Ikke lenge etter returner Richie som har vært ute å reist siden sammenbruddet tilbake, og for første gang på 20 år er alle Tenenbaumene samlet.

Sammen prøver de forsiktig å få orden på sine kaotiske liv, med unntak av Etheline som klarer seg bra, og gleder seg til å gifte seg på ny. Royal prøver gradvis å innynde seg hos barna igjen, og ikke minst barnebarna. Han har et nokså godt forhold til Richie som han alltid har favorisert, men de andre to er ikke fullt medgjørlige og åpne for å farens fremstøt. Da sannheten tilslutt kommer frem, og familien finner ut at Royal har løyet, blir han kastet ut.

Noen nesten tragedier samler imidlertid familien igjen. Richie prøver å ta selvmord da han får høre om forholdt mellom Margot og Eli. Han har vært forelsket i Margot hele tiden. Deretter kjører Eli, som har narkotikaproblemer, på hunden til Uzi og Ari under bryllupet til Etheline og Henry.

Det hele ender nesten lykkelig. Royal innser faktisk at han trenger, og ikke minst ønsker, å være sammen med familien, og de velger til slutt å slippe han tilbake. Richie og Margot bestemmer seg for å være hemmelig forelsket i hverandre og ikke noe mer. Chas klarer endelig å slippe taket i sønnene, og ikke være så overbeskyttende. Filmen slutter med at Royal etter da å ha blitt en del av familien igjen en stund senere dør av et hjerteinfarkt, og vi ser hele familien samle seg sørgende i begravelsen.

## **Garden State**

It's amazing how much of my life has been determined by a quarter inch piece of plastic  
-Andrew Largeman



Andrew går i ett med tapeten

Andrew Largeman er en helt normal fremmedgjort, apatisk, pillepoppende mann i midten av 20 årene som prøver å slå gjennom som skuespiller i Hollywood. Allerede i filmens anslag etableres filmens hovedtemaer: Andrew Largemans totale apati og "reise". Mens livet hans bokstavlig talt krasjer (han drømmer at han er i et flykrasj) ser man hans totale mangel på reaksjon. Andrew vekkes av telefonen. Det er faren som forteller at moren har druknet i badekaret, og han må returnere hjem til New Jersey – The Garden State, og slik begynner Andrews reise, tilbake til fortiden.

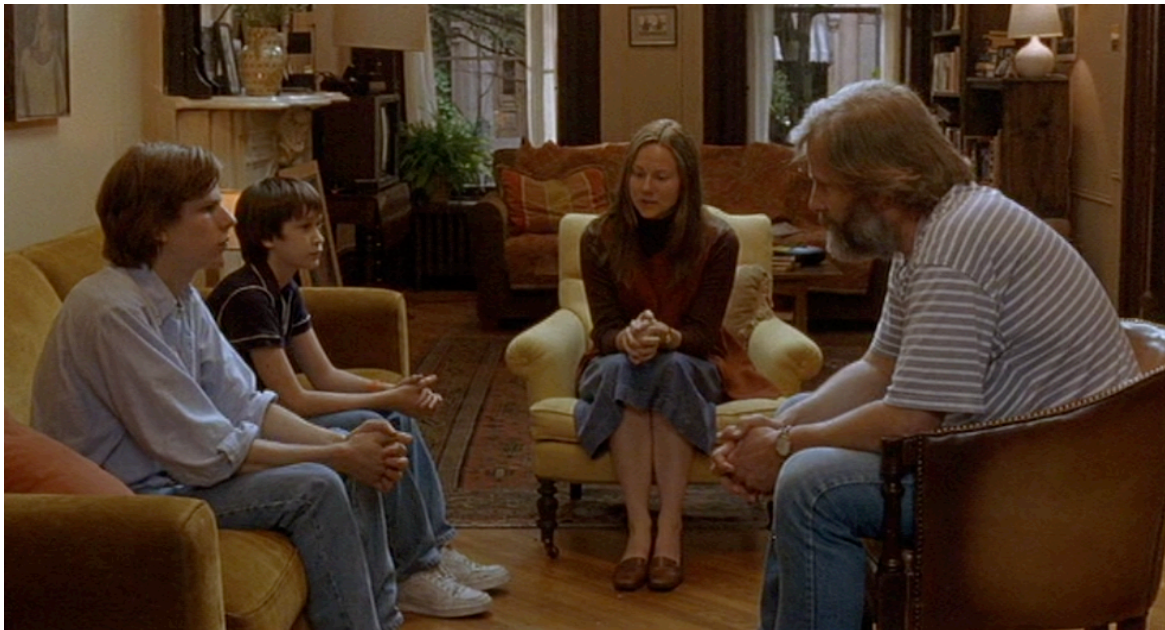
Tilbake i New Jersey tar Andrew opp igjen tråden med de gamle vennene Mark og Dave, han beslutter å slutte på de antiderpressive medisinene han har gått på siden han var 11, og viktigst av alt – han møter Sam. Ved suksessiv eksposisjon fortelles gradvis historien om hvorfor Andrew ikke har vært hjemme på 10 år og det dårlige forholdet til faren blir forklart samtidig som vi ser Andrew åpne seg mer og mer for sine egne følelser og verden og da spesielt Sam. Sam er en epileptisk, sprudlende, lystløgner Andrew møter på legekantoret, og mye av handlingen sentreres om deres uunngåelige forelskelse. Denne forelskelsen er imidlertid egentlig ikke den sentrale plotlinjen, men Sam er svært viktig i den forstand at hun fungerer som en slags terapeut og hjelper Andrew til å ta et oppgjør med sin traumatiske barndom.

Historien rulles opp samtidig som Andrew ved hjelp av venner og Sam blir tatt med på reise hvor han igjen lærer i forholde seg til mennesker. Dette er en gradvis prosess som foregår som lettere sammenhengende dagligdagse episoder. Han er på besøk hos Sam og fester med venner. Den viktigste av disse er da vennen Mark tar med Andrew og Sam og oppsøker abysset. Resultatet av denne turen er at Andrew får tilbake medaljongen til moren.

Denne medaljongen utløser Andrews sorg over morens død, og han feller sin første tåre på 10 år, og viktigst: Han innser at moren elsket han. Det viser seg at han som liten gutt dyttet sin depressive mor slik at hun falt på oppvaskmaskinen som hadde gått opp og ble lam. Dette førte til at hans psykiaterfar dopet han ned og sendte han av gårde på kostskole så fort det var mulig og Andrew har ikke vært hjemme før nå. Først etter dette fullbyrdes forholdet til Sam, og Andrew tar et oppgjør med faren. I en litt påklistrert avslutning følger Sam Andrew til flyplassen for at han skal dra tilbake til Los Angeles for å finne ut av livet, med sin nyvunnede innsikt. Han drar, men i en svært dramatisk scene. Sam gråter, Andrew ombestemmer seg og løper, får de to hverandre til slutt.

## ***The Squid and the Whale***

Mom and me versus you and Dad  
-Frank Berkman



Walt, Frank, Joan og Bernard

Året er 1988, det året Bernard og Joan skilte seg. *The Squid and the Whale* er lettere basert på foreldrene til regissør Noah Baumbachs skilsmisse. Handlingen er satt i et intellektuelt, middelklasse New York miljø. Vi møter en familie på fire Bernard, en tidligere populær forfatter, hans kone Joan og deres to sønner Walt på rundt 16 og Frank på rundt 10.

Filmen begynner med å skildre et ekteskap i ferd med å gå i oppløsning. Fra første scene skisseres de splittede lojalitetsbåndene ved at hele familien spiller en tennis-double. Walt og Bernard mot Frank og Joan. Allerede her skisseres hovedkonflikten i filmen opp. Splittelsen av familien, og sønnenes valg mellom foreldrene og hvem de viser lojalitet. Walt som den eldste sønnen idealiserer faren, for hans intellekt og vurderingsevne og stoler blindt på farens meninger. Frank derimot liker å spille tennis og er fremdeles mer avhengig av den tryggheten moren representerer.

Joan er i ferd med å skape seg en egen karriere, og det er dette som utløser skilsmissen. Filmen fortsetter så med å skildre hvordan de forskjellige familiemedlemmene takler den nye situasjonen. Bernard flytter ut og guttene skal være hos Bernard tirsdag, torsdag, søndag og annen hver lørdag og hos Joan mandag onsdag, fredag samt annen hver lørdag. Dette gjelder også katten.

Joan er den som kommer best ut av det, med unntak av et noe vanskelig forhold til Walt. Hun innleder et forhold til Franks tennistrener Ivan og opplever stor suksess med romanen sin. Walt gjør alt for å tilfredstille faren, inkludert det å jukse for å få det til. Han jukser i en talentkonkurranse, slår opp med sin nye kjæreste Sophie, forelsker seg i farens unge elskerinne, og ikke minst kutter kontakten med moren. Frank er den som har størst problemer med situasjonen han begynner å drikke alkohol, og i en scene onanerer han for så å gni sæd utover bokryggene på skolebiblioteket og skoleskapene. Bernard kommer i en lettere midtlivskrise og tar seg en ung elskerinne, og bruker mesteparten av tiden på å sette opp sønnene, spesielt Walt, mot moren.

Det hele løser seg opp når Joan og Bernard blir kalt inn til skolen angående begge sønnenes merkelige oppførsel. Walt blir sendt til psykolog og begynner å bli usikker i forhold til idoliseringen av faren, og han begynner å innse at han kun husker moren fra barndommen. Da Bernard kommer hjem til familien for å hente Frank, forsvarer Walt Franks rett til å bli igjen hos moren. Mens krangelen foregår oppdager familien at katten har forsvunnet, Bernard går for å lete etter den og ender med å bli påkjørt. Walt blir med han på sykehuset. Bernard er seg selv lik og oppfører seg som den mannssjåvinisten han er. Dette er dråpen for Walt som endelig ser faren for det han er og forlater han på sykehuset. Filmen ender med at Walt drar til

et museum han var sammen med moren som liten og ser installasjonen av blekkspruten som dekker over hvalens øyne.

## ***Me and You and Everyone We Know***

Fuck! Fuck you! Fuck me! Fuck old people! Fuck children! Fuck peace! Fuck peace...  
–Christine Jesperson



fra høyre Michael, Robbie, Peter, Richard, Christine, Heather, Sylvie og Nancy

I *Me and You* sentrerer handlingen om Christine og Richard, i tillegg til menneskene rundt dem, organisert i småhistorier i en ikke navngitt forstad. Christine en ung, eksentrisk og ensom videokunstner i begynnelsen av trettiårene. Hun sper på inntekten sin som ”eldercab” sjåfør. Blant yndlingskundene hennes er det eldre paret Michael og Ellen. Richard er en nyskilt skoselger og far til Peter som er rundt fjorten år og Robbie som er rundt fem år.

Filmen begynner med Christine alene i sin veldig rosa leilighet mens hun jobber med et verk, hvor hun legger på en romantisk dialog på stillbilder. Richard er hos sin ekskone for å hente tingene sine. Han er ikke spesielt fornøyd med situasjonen som får utløp i at han setter fyr på sin egen arm. Christine kjører Michael til kjøpesentret for å kjøpe sko. Slik møter hun Richard for første gang. Hun oppsøker han senere og kjører han til bilen. Hun blir tydelig interessert i Richard og oppsøker han enda en gang og ber han ringe.

Richard på sin side er mest opptatt av sitt heller dårlige forhold til sønnene. De snakker nesten ikke til han, og trives ikke med å være i hans nye hjem. Han passer kanskje heller ikke alltid like godt på sønnene, noe som resulterer i at Robbie går alene hjem fra skolen gjennom et heller dårlig nabolag. Han får heller ikke med seg at Robbie innleder et

cybersex forhold til det vi senere forstår er museumscuratoren Nancy, den samme personen som Christine prøver å få antatt verkene sine hos. Nancy er en karrieremessig vellykket men også en veldig ensom kvinne. Hun og Robbie møtes til slutt i en park og han kysser henne på kinnet.

Peter trekkes mot den tiårige naboenta Sylvie. Hun er nesten besatt av å bli voksen og skape sitt eget hjem. Hun samler på husholdningsartikler til sin "hope chest." Han blir også kjent med to andre jenter på sin egen alder, Heather og Rebecca. De er veldig opptatt og å utforske sin seksualitet og innleder et litt merkelig "titte-" forhold til en eldre nabo, og har en "hvem er best til å utføre oralsex konkurranse" på Peter.

Richard får etter hvert et bedre forhold til sønnene sine igjen, og de ender opp med å gå en kveldstur sammen og synge. Christine blir tilslutt antatt av Nancy. Hun og Michael spiller inn i dialog over et bilde i minne om Ellen som har dødd.

Richard ringer til slutt Christine og inviterer henne til leiligheten. Hun kommer i det han er i ferd med å kaste det eneste bildet han fikk etter skilsmissen, av en kjøttmeis i en hekk. Christine hjelper han å sette opp bildet i hekken. Filmen slutter med at Robbie en morgen står opp og ser på soloppgangen mens han slår en penny mot en lyktestolpe.



## Kapittel 2

### Familieforandringer



Et moderne familieportrett. Fra høyre: *Henry Sherman* (enkemann og ny ektemann av *Etheline*), *Royal Tenenbaum* (eksmann til *Etheline* og far til *Chas* og *Richie*, adoptivfar til *Margot*), *Etheline Tenenbaum* (mor til *Chas*, *Richie* og *Margot*). *Chas Tenenbaum* (enkemann far til *Uzi* og *Ari*). *Margot Tenenbaum* gift for tredje gang med *Raleigh*. *Raleigh St. Clair* Foran: *Eli Cash* (selvutnevnt *Tenenbaum*-sønn), *Ari* og *Uzi Tenenbaum* og *Richie Tenenbaum*. Familieportrettet av *Tenenbaumene* og alle forbindelsene reflekterer på mange måter den moderne familien. Den amerikanske familiens fremtids nøkkelord er som *Anya Jabour* skriver: "[...] *diversity* " (2005:446).

Kvinnefrigjøring, ungdomsopprør og økt antall skilsmisser er realiteten for den postmoderne familien. Kjønnrollene er i forandring og familiens struktur har, for mange, blitt noe annet enn kjernefamilien: den "lykkelige" firerbande med mor, far og to barn. Denne

sosiale utviklingen må nødvendigvis ha hatt konsekvenser for familieinstitusjonen, og det er hvordan denne utviklingen reflekteres i det postklassiske familiemelodramaet dette kapittelet kommer til å handle om. Jeg vil ta utgangspunkt i den største sosiale endringen i forhold til familieinstitusjonen: *kvinnefrigjøringen*, og se hvilke konsekvenser dette har hatt for familiemelodramaet, med spesielt vekt på *barnets status*.

Jeg vil tolke filmene ut fra et psykoanalytisk perspektiv for best å kunne illustrere den historiske utviklingen i forhold til 50-tallets melodrama, og fordi det, som nevnt, egner seg for en analyse av familieforhold. Først vil jeg imidlertid gjøre opp status for den amerikanske familien i tall anno 2000.

## Den amerikanske familien i tall

Siden 70-tallet har den amerikanske familiedemografien vært gjennom markante forandringer. For det første har den tradisjonelle husholdningen, kjernefamilien, sunket i antall, fra 40 prosent i 1970 til 24 i 2000. Samtidig økte enpersonshusholdninger med 11 prosent og husholdninger bestående av diverse familiemedlemmer, men ikke ektepar, økte med 5 prosent. Husholdninger bestående av samboere har også økt. Her er det snakk om en registrert økning på 3,7 prosent, men det reelle tallet er antakeligvis høyere. En annen markant endring er at familiene blir mindre, og familier bestående av enslige foreldre økte fra 1,4 millioner i 1970 til 12 millioner i 2000. Den prosentvise andelen av befolkningen som har vært skilt er henholdsvis 21 for menn og 23 for kvinner.<sup>32</sup> Alderen for inngåelse av ekteskap har også økt. Ekteskap med partnere av forskjellig rase og etnisitet har økt og er nå henholdsvis 4 og 6 prosent (Jarbour 2005:492-500).

Den amerikanske kvinnens statistikk er også i markant endring. 59 prosent av alle kvinner over 15 år jobber. Det relativt lave tallet kan forklares med at det også inkluderer eldre kvinner – hele 70 prosent av kvinner med barn under 18 jobber i forhold til 47 prosent i 1975.<sup>33</sup> Andelen kvinner med høyere utdanning har også økt, og i aldersgruppen 25-44 år er den prosentvise andelen med utdannelsen bachelorgrad eller høyere gjennomsnittlig litt over 30 prosent, mens det for generasjonen med deres (beste)mødre, aldersgruppen 65-75, var ca 15 prosent.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Tallene er hentet fra undersøkelser gjort av US Census Bureau. [www.census.gov/prod/2005pubs/p70-97.pdf](http://www.census.gov/prod/2005pubs/p70-97.pdf)

<sup>33</sup> <http://www.bls.gov/cps/wlf-table4-2006.pdf> og <http://www.bls.gov/cps/wlf-table7-2006.pdf>

<sup>34</sup> <http://www.census.gov/population/www/socdemo/education/cps2006.html> tabell 1a (all races)

Disse tallene reflekterer at relativt store demografiske endringer har preget de siste tiårene. Denne utviklingen må nødvendigvis ha konsekvenser for den amerikanske familien og de utfordringene denne institusjonen nå møter. Den kontemporære familien befinner seg i en virkelighet langt unna familien skildret i 50-tallets familiemelodramaer. Som nevnt tolket Brooks og Gledhill melodramaets fremvekst på bakgrunn av de revolusjonære samfunnsendringene på 1700- og 1800-tallet. Kan man hevde at man nok en gang tar i bruk melodramaets form for å tematisere en ”revolusjon” og en påfølgende konflikt innen hjemmets sfære? Med utgangspunkt i *Squid and the Whale*, *Garden State*, *The Royal Tenenbaums* og *Me and You* vil jeg ta for meg representasjonen av kvinnen, mannen og barnet.

### **Om kvinnens revolusjon**

FRANK: Maybe mom will be famous instead?  
WALT: Dad is better  
FRANK: Maybe mom is better?  
WALT: That is way off base, way off base Frank.

Denne samtalen mellom Frank og Walt i *The Squid and the Whale* om morens mulige suksess kan illustrere kvinnens utfordring mot patriarkatet. Joan er i ferd med å utgi en bok til strålende anmeldelser i *The New Yorker*, mens ektemannen Bernards nye forsøk blir avslått av forlaget. Som tallene over indikerer, har det definitivt foregått en kvinnefrigjøring. Hun har høyere utdanning, jobber og er derfor ofte økonomisk uavhengig. Man kan med disse tallene påstå at disse siste tiårene må ha vært kvinnens. Som Jabour skriver: ”Employment outside the home has been gradually eroding the patriarchal system of values that was a part of our early history, replacing it with a more egalitarian set of values” (2005:451). Det patriarkalske samfunnet kan synes å miste sitt hegemoni. Jeg vil nå ta for meg disse endringene av kvinnens rolle og representasjonen av kvinnen ved hjelp av psykoanalytisk inspirert feministisk teori. I følge den psykoanalytiske teorien er:

kvinnens funksjon i dannelsen av den patriarkalske underbevissthet todelt: For det første symboliserer hun kastrasjonstrusselen ved sin faktiske penismangel, for det andre oppdrar hun derved barnet sitt inn i det symbolske. Med det samme dette er utrettet, er hennes betydning i prosessen over. [...] I den patriarkalske kulturen betegner altså kvinnen den mannlige andre. Hun er bundet av en symbolsk orden hvor mannen gjennom språkbeherskelse kan leve ut fantasiene og besettelsene sine ved å tvinge dem på det tause bildet av kvinnen som fremdeles er bundet til sin plass som bærer og ikke skaper, av mening (Laura Mulvey 1999:170-171)

50-tallets familiemelodrama fokuserte i stor grad på kvinnen (dette er, om ikke annet, den akademiske konsensusen). For de feministiske teoretikerne var familiemelodramane, som tidligere nevnt, unike fordi de tematiserte og estetiserte kvinnen og hennes subjektivitet (Hayward 2006:246). Gjennom den estetiske eksessen i en kvinnelig sfære fikk den kvinnelige tilskuer mulighet til identifikasjon (Mulvey 1999, Doane 2000). Patriarkatets undertrykking av kvinnen gjennom å være bæreren av språket, ble mindre fremtredende i disse filmene ved å benytte seg av en *kvinnelig synsvinkel* og foregå i et *feminisert miljø*. Etter drøye 50 år med kvinnefrigjøring er det naturlig at det vil ha skjedd visse endringer i denne representasjonen av kvinnen. Jeg vil ta for meg kvinnen i forhold til *karriere* og *seksualitet* som er arenaer hvor kvinneundertrykkingen har vært spesielt fremtredende og synlig, og tilslutt i forhold til *mannen*.

Det er mange eksempler på sterke kvinneskikkelser i det jeg har valgt å kalle postklassiske familiemelodramaer, som for eksempel Sheryl i *Little Miss Sunshine*, Audrey i *Thumbsucker* og Sammy i *You Can Count on Me*. De blir fremstilt som selvstendige og som den personen som holder familien sammen og strukturerer hverdagen til de andre familiemedlemmene. Det er også eksempler på kvinner med problemer, som Margot og Pauline i *Margot at the Wedding* (Noah Baumbach, 2007). Dette underbygger mangfoldigheten i representasjonen av kvinnen. Hun er, satt på spissen, ikke lenger et offer og objekt, men et menneske og subjekt. Jeg vil i dette kapitlet bruke Joan (*Squid and the Whale*) og Etheline (*The Royal Tenenbaums*) som utgangspunkt på representasjonen av kvinnen i filmene. De er utvilsomt de mest selvstendige kvinnelige karakterene. De er også mest interessant i det at de også er mødre. Jeg vil derfor ikke legge like stor vekt på kvinneskikkelsene Christine (*Me and you*) og Sam (*Garden State*).

## **Karriere**

I både *The Squid and the Whale* og *The Royal Tenenbaums* fungerer kvinneskikkelsene, henholdsvis Joan og Etheline, som en slags bifigurer uten at dette kan tolkes som et tegn på at hun blir undertrykt. Begge filmene skildrer svært sterke og selvstendige kvinnelige karakterer. For eksempel er både Joan og Etheline tydeligvis suksessrike på hvert sitt felt karrieremessig. De er økonomisk selvstendige i kontrast til sine eksmenn som nærmer seg eller er konkurs. Joans blomstrende forfatterkarriere virker indirekte som en utløsende faktor for skilsmissen

mellom henne og Bernard. Bernard har problemer med å bli forbigått av sin kone. Denne situasjonen kan, bokstavelig talt, illustrere at det er nå Joan som *behersker språket* og ikke Bernard. Hun truer, med andre ord, hans posisjon innen den patriarkalske loven.

Joan Riviere var en av Freuds studenter. Hennes forskning på en intellektuelt og karrieremessig suksessfull kvinne kan belyse dette. Hun fant ut at forskningsobjektets reaksjon, etter å ha holdt et foredrag, var å opptre uskyldig og avvæpnende i forhold til menn. Riviere forklarer dette ved at det kvinnelige forskningsobjektet gjennom å offentlig vise sine intellektuelle fortrinn,

signified an exhibition of herself in possession of the father's penis, having castrated him. The display once over, she was seized by horrible dread of retribution the father would then exact. Obviously it was a step towards propitiating the avenger to endeavour to offer herself to him sexually (Riviere, sitert fra Lebau 104).

Riviere og senere Doanes forskning på temaet i forhold til film, peker på hvordan kvinner tar på seg en maske av "womanliness". Problemet nå er at den moderne kvinnen ikke nødvendigvis tar på seg denne masken. Etheline, for eksempel etter skilsmissen, dedikerer livet sitt til barna og en fremragende karriere som arkeolog. Royal derimot er en impotent yrkesutøver etter at han mistet advokatbevillingen sin. Dette uten at Etheline iscenesetter seg som et seksuelt objekt for å unngå straff fra patriarkatet. Hun indikerer til Henry at hun faktisk ikke har hatt sex med noen siden Royal. Joan derimot har hele tiden hatt seksuelle forhold, og det er vanskelig å se hennes sexliv som en konsekvens av karrieremessig suksess. Kan dette tolkes som om ødipalkomplekset er i ferd med å miste sitt hold over kvinnen, og at hun har funnet en annen plass i den symbolske ordenen? Ut i fra Joan og Ethelines opptreden kan det virke som om hun har det. I forhold til sine eksmenn har de overtatt deres plass på karrierestigen og utfordrer mennene til å gjenkreve sin rett, og dette gjøres helt uten skyldfølelse. Denne nye statusen blir spesielt fremtredende i skildringene av disse kvinnenes seksualitet.

## **Seksualitet**

Kvinnens seksualitet (eller mangelen på den), var et viktig tema i den feministiske teorien om 50-tallets melodrama. "Kvinnens begjær er underkastet bildet av henne som bærer av det blødende såret; hun kan kun eksistere i forhold til kastrasjonen, og hun kan ikke overskride

den” (Mulvey 170:1999). Spesielt fremtredende er dette for Cary i *All That Heaven Allows* og hennes fornektelse av egen seksualitet. Som Mulvey skriver om Cary: ”her world is sexually repressed and obsessed simultaneously [...] (78:1987).” I *Visuell nytelse og narrativ film* peker Mulvey på hvordan kvinnen fungerer som et erotisk objekt både for tilskueren og for den mannlige protagonisten (175:1999).

Kvinnene i det postklassiske melodramaet fremstår som langt mer seksuelt frigjorte enn i den tradisjonelle klassiske filmen. Kvinnen kan nå utøve seksuell makt uten at hun nødvendigvis assosieres med ”det onde” eller manipulerende som en femme fatale i film noir. Uten moralsk å dømme utroskap, er det tydelig at disse kvinnene ikke forneker seg seksuell nytelse på samme måte som for eksempel Cary. Joan finner seg en yngre og mer fysisk potent elsker/kjæreste, Ivan. Han slår eksempelvis Bernard i en tenniskamp. Det viser seg også at hun har hatt flere elskere under ekteskapet. Hun bestemmer selv premissene for sin egen seksuelle tilfredsstillelse. Det samme gjelder Margot som selv bestemmer seg for å bryte forholdet til sin elsker. Det er Margot som setter premissene for forholdet til Eli, og ganske illustrativt ser man at Eli er nødt til å snike seg ut av vinduet hennes. Han nektes slik rollen som Erobreren. Elskerne til både Joan og Margot blir til en viss grad objektivisert av de kvinnelige karakterene. Denne aktiviteten av kvinnelig seksualitet er ikke et fenomen begrenset til den modne kvinnen.

I *Me and You* ser man hvordan tenåringsjentene Heather og Rebecca utnytter Peter for å tilfredstille sin egen seksuelle nysgjerrighet. De tar initiativet og bestemmer spillereglene. Illustrativt nok må Peter ha bind for øynene, og man kan hevde rent billedlig at den mannlige voyeur har mistet sitt ”blikk”. I forholdet mellom Walt i *The Squid and the Whale*, og hans kjæreste, Sophie, er det hun som er pådriveren i den seksuelle progresjonen mellom dem. I en scene ser man Walt ligge helt passiv mens hun masturberer han. Walt på sin side ytrer et ønske om at de skal ”vente.” Initiativet til Sophie kan også stamme fra et mer generelt press fra menn om sex, hvor hun føler at hvis hun ikke ligger med Walt vil han ikke være sammen med henne. På den andre siden, det at hun faktisk tar initiativ tyder på at kvinnen i motsetning til i de tidligere familiemelodramaene tillegges seksuelle egenskaper som et seksuelt vesen.

Disse kvinnene blir slik i motsetning til hos Mulvey selv den *aktive* seksuelle parten, mens mannen blir i større grad passivisert og objektivisert. Kjønnsforskeren Jørgen Lorentzen poengterer: ”Det er kvinnene som kan boltre seg i sex, bestemme akkurat hvor mye sex de vil ha, hvordan de vil ha det og når de vil ha det. Mennene er satt på sidelinjen. De er gjort til pausefisk i kvinnenes erobringstokter på vei til den ene rette” (2004:149). Kvinner som Joan og Margot kan slik sett synes å ha blitt jegeren og erobreren. I stedet for penismisunnelse kan

det virke som om hun, i denne sammenhengen, snarere har oppdaget at hun faktisk innehar makt over penis<sup>35</sup> både bokstavelig og metaforisk. Disse kvinnenes makt i deres seksuelle forholdene til menn illustrerer dermed et mer generelt maktskifte i forhold til mannen. Hun har, kan det virke som, kommet seg over sin penismisunnelse, om ikke annet, i soverommet.

Spørsmålet blir dermed om man nå ser tendensene til en reversering av roller hvor kvinnen har blitt mannen og omvendt, eller om vi har kommet til et nytt stadium i forholdet mellom mann og kvinne. Jeg vil ikke påstå at kvinnen har inntatt rollen til mannen. Hun har blitt mer aktiv, ja, men det er nødvendigvis ikke noe undertrykkende i hennes seksualitet i forhold til mannen. Jeg vil heller påstå at forholdet mellom mann og kvinne befinner seg mer i et slags limbo, kanskje en overgangsfase mellom en patriarkalsk undertrykkende seksualitet og et nytt stadium, hvor begge partene finner mangelen på definerte roller forvirrende i sitt forhold til hverandre. Selv om dette antakeligvis er mest fremtredende for mannen.

## **Mannen**

Hva har en mer likestilt balanse mellom kjønnene ført til for mannen? Har han vært nødt til å redefinere sin rolle? Har man fått to forskjellige menn: den patriarkalske 50-talls mannen og den postmoderne mannen?

Den patriarkalske mannen må ifølge Freud: ”repudiate his mother and become like his father in terms of masculinity” (Hayward 2006:315), så han ”accepts the suppression of the desire (of the mother) in order to gain access to the same right as the father. Thus patriarchy regenerates itself” (2006:313). I følge Lacan blir mannen i psykoanalysen knyttet opp mot den patriarkalske Loven – Farens Lov som en symbolsk orden. Patriarkatet blir gjennom den symbolske orden styrt gjennom språket. Språket blir slik et mannlig system (Hayward 2006), men vil det oppstå konsekvenser for dette når man ser en tendens til en devaluering av de maskuline verdiene?

Gjennom mannsforskningen kan vi tydeligere se fremveksten av et nytt bilde av mannen. Forskning på maskulinitet og menn er en moderne disiplin og oppstod i kjølvannet av den feministiske forskningen på ”et tidspunkt i historien det maskuline hegemoniet i samfunnet [...] ble utfordret for alvor” (Øverlid 2005:401). Maskulinitet assosieres tradisjonelt gjerne med fysikk og styrke – kropp og action (Kirkham og Thumim 1993). Som Øverlid

---

<sup>35</sup> Penis er ikke penis i følge Lacan, men det er likevel det beste symbolet på fallos (Silverman 1991). Derfor fungerer representasjonen av det seksuelle maktforholdet mellom mann og kvinne i overført forstand til samfunnsstrukturen.

skriver: ”De relevante og legitime mannlige posisjonene for kjønnsforskingsamfunnet blir den seksualiserende voldsutøveren og mannen i dyp krise” (2005:400). Man står igjen med to begreper av ”mannen”, den ene basert på psykoanalysen, den andre på moderne mannsforskning. Med disse to perspektivene kan man skissere to forskjellige mannstyper, spissformulert er de: den voldelige patriarkalske alfamannen i krise og den moderne og mer feminine (myke) mannen.

Den voldelige, patriarkalske alfamannen slik han er fremstilt er en arkaisk mann, en etterlevning fra patriarkatet. Han er herre over den symbolske ordenen, og har ikke plass til føleri. Han er forsørgeren, opprørsk med ønske om at verden skal rette seg etter han. Royal er prototypen på denne mannen, og hans skjebne kan illustrere hva som skjedde med patriarken. Han er i filmens innledning kongen på haugen. Han har familie, en glimrende karriere og tøyser samfunnets regler som det passer han. Ved innledningens slutt, 20 år senere, har han fremmedgjort familien, den ene sønnen ødelegger karrieren hans, og han blir kastet ut av det hotellet han kaller hjem på grunn av en finansiell konkurs. Han slipper symbolsk nok ikke inn i familien før han åpner seg for sine følelser. Royal som patriark er med andre ord den maskulinitetstypen familien støter ut.

Hva er konsekvensene for den unge mannen? Andrew i *Garden State* reagerer fysisk som niåring på en krangel med moren, og dytter henne så hun faller og blir lam. Dette resulterer i at hans psykiaterfar medisinerer han – ”to curb my anger” som Andrew sier. Dette kan illustrere hvordan den følelsesmessige fysiske reaksjonen knyttet opp mot maskuliniteten blir en diagnose, en sykdom. Den unge mannen må dermed finne en annen identitet.

Det kan virke som om løsningen er at ”[m]enn må renses for maskulinitet og fylles opp med noe annet. Omsorgsrasjonalitet? Andreorientering? [...] Noe menn ikke har? Noe bare kvinner har” (Øverlid 400:2005)? Refsum og Røssaak peker på en økende feminisering av mannen i Hollywood-filmen i løpet av de siste årene (134-135:2004). Samfunnet ønsker, kan det virke som, feminine menn. Denne mannen er også til stede i det postklassiske melodramaet. Spesielt gjelder dette Richard i *Me and You*. Han er en moderne og myk mann. Han er omsorgsfull, ikke spesielt opptatt av sin egen karriere og posisjon og han er i kontakt med sine mer feminine sider. Han befinner seg med andre ord langt unna alfamannen, og benytter seg ikke av sine ”patriarkalske rettigheter”. Det er imidlertid også konsekvenser av denne typen atferd. Eksempelvis er det tydelig at det er ekskona som har tatt initiativ til



skilsmissem i begynnelsen av filmen<sup>36</sup>. Det viser seg snart at hun har funnet en ny mann, og han går svært motvillig med på skilsmisse. Richard blir på sett og vis kastrert, med begrenset handlekraft over eget liv. Han blir kanskje akseptert som en myk mann, men ikke uten å tape makt over sitt eget liv, og den eneste kvinnen som finner han tiltrekkende er en lettere eksentrisk og desperat kvinne. Eksempelene Royal og Richard illustrerer slik at valget for mannen igjen, satt på spissen, står mellom å bli utstøtt eller bli kastrert.

I følge Jørgen Lorentzen kan man se modernismen som kritikk av patriarkatet hvor modernismen fremstiller maskuliniteten som noe som: ”ikke lenger er en garanti for en stabil autoritet og [resultatet er] en samfunnsmessighet hvor menn er rådvile i forhold til spørsmål om makt, ansvar og verdiforankring” (2004:21). Hvis man følger denne argumentasjonen, inn i postmodernismen og den postklassiske filmen, kan man se tendensene til et patriarkat i oppløsningen gjennom fremstillingen av Richard, Royal og Bernard i *The Squid and the Whale*. Det mest fremtredende er hvordan mannen fremstilles som taperen, en kastrat uansett hvilken generasjon han tilhører. Det er imidlertid et visst håp for de unge protagonistene som Andrew og Walt. Selv om vi ikke får vite akkurat hvordan det går med dem, vet man at de har tatt et oppgjør med barndommen og sine traumer, og slik har en mulighet til å bevege seg videre. Til *hva*, derimot, er et åpent spørsmål. Maskulinitet i krise er imidlertid ikke kun kjennetegn for det postklassiske melodramaet. Dette har også blitt tematisert i filmer som *Fight Club* (David Fincher, 1999) og *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), den sistnevnte har for så vidt andre trekk, som setting i middelklasse miljøet og eksessiv bruk av symboler, som gjør at den kan bli plassert som et postklassisk melodrama.

Så hva slags konsekvenser av kvinnefrigjøringen reflekteres i disse filmene? Mødrene og kvinnene har relativt velfungerende liv. De finner seg nye partnere, og har et bedre forhold til barna sine enn deres ektemenn/eksmenn. Jeg kommer tilbake til forholdet til barna i del to av dette kapitlet. Den største forandringen i sammenligning med 50-tallets melodramaer er at disse kvinneskikkelsene er de som faktisk fremstår som mest fornøyde med livet sitt. Det kan tyde på at kvinnefrigjøringen har satt sine spor i det postklassiske familiemelodramaet. Dette er selvsagt ikke uten nyanser, og man ser for eksempel at Margot har problemer med både karrieren og ekteskapet, men dette er betegnende for alle Tenenbaum-barna og burde således ikke knyttes opp mot kjønn, men snarere barndom. Generelt sett fremstår kvinnene i disse filmene som relativt tilfredse med egen tilværelse. I sammenlikning med mannen

---

<sup>36</sup> Det er verdt å merke seg at det i alle tre tilfellene, Richard og ekskona, Joan og Bernard og Royal og Etheline, er det kona som tar initiativ til skilsmisse.

fremstår kvinnen ofte som den mest strukturerte. Hun legger premissene både i hjemmet og seksuelt. De feminine verdiene som følelser, varme og omsorg blir fremstilt som honnørverdier. Det er for eksempel Sams omsorg som virker som utløsende faktor for Andrews kontakt med sitt eget følelsesliv. Et annet eksempel er hvordan Tenenbaum-barna vender hjem til moren og den tryggheten hun representerer når deres kaotiske liv blir for overveldende. Slik ser man igjen tendensen til en limbotilstand eller en overgangsfase mellom patriarkatet og noe nytt, hvor kvinnen befinner seg i et stadium hvor både gamle patriarkalske verdier gjelder (omsorg, femininitet), samtidig som de ikke virker like undertrykkende som før (hun har større frihet, er mer aktiv og lykkes karrieremessig).

Det er vanskelig å definere det postklassiske melodramaet som kvinnefilm. Kvinnen har blitt satt til siden rent narrativt, men jeg har valgt å tolke dette, ikke som patriarkalsk undertrykking, men snarere som et tegn på styrke. Akkurat som at mannen får lite plass i handlingen i 50-tallets melodramaer, men likevel har et avgjørende nærvær som den mannlige karakteren Steve i *Imitation of Life*. Hans tilstedeværelse viser seg å være vesentlig for lykken til to av de kvinnelige hovedpersonene. Kvinnene har nå fått mindre plass, men de er likevel viktige og bidrar til stabilitet. Melodramaet er som sagt en genre som i stor grad benyttes til å behandle sosiale problemer, og kvinnens marginalisering i handlingen kan tolkes som et tegn på at det ikke lenger er her, men hos et annet familiemedlem familiens mest akutte problem befinner seg.

## Paternal Melodrama

Hey you, don't tell me there's no hope at all.  
Together we stand, divided we fall.  
– Roger Waters

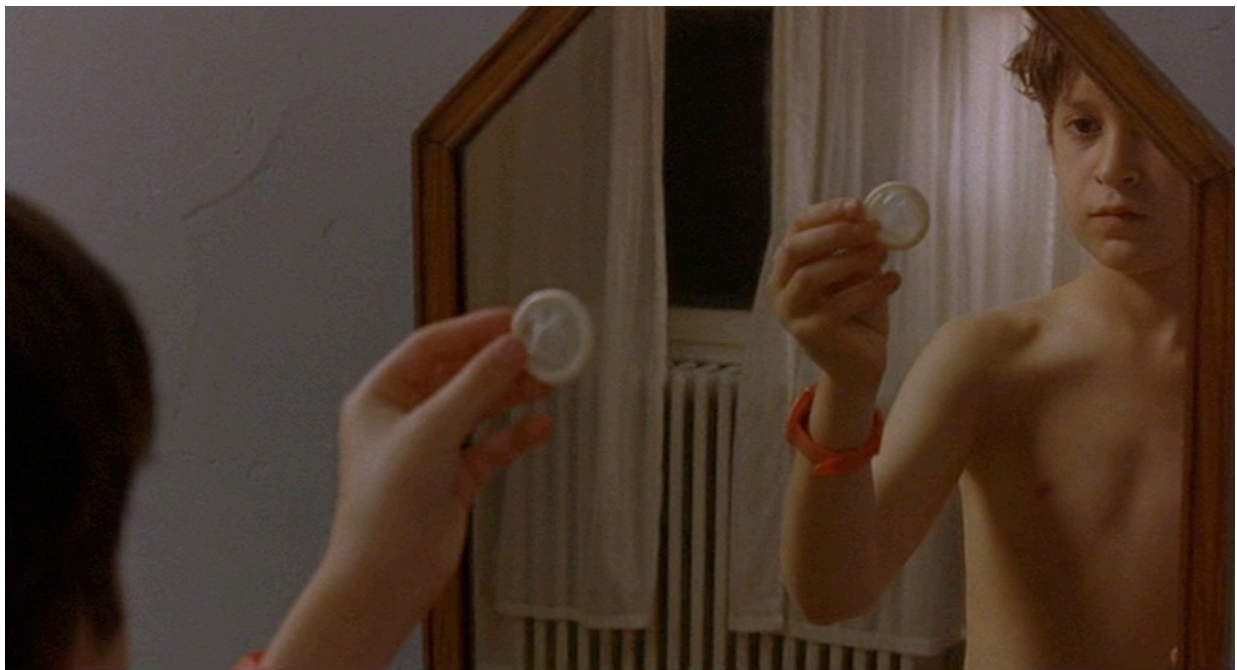
Walt i *The Squid and the Whale* fremfører denne Roger Waters-sangen for familien kvelden før han og Frank får beskjeden om skilsmissen. Familien, kan det virke som, befinner seg, i følge det postklassiske melodramaet, i et slags limbo, hvor den patriarkalske familiestrukturen eroderes. Denne mangelen på definerte grenser, forårsaket av at faren ikke lenger makter å utøve det patriarkalske No! i tilfredsstillende grad, blir spesielt for barnet – som er avhengig av stabile rammer – traumatisk og vanskelig.

De største endringene for barnet i den postmoderne familien er, for det første, mindre tid sammen med foreldrene. Som Jabour påpeker: "Even children who grow up in stable

family environments will probably have to get along with a lot less care from parents (mothers in particular) than children received earlier in the century” (2005:451). For det andre ser man en økt seksualisering av barndommen. Samtidig er generasjonskonflikten fremdeles et sentralt tema også i det postklassiske familiemelodramaet.

Det mest fremtredende med det postklassiske familiemelodramaet er at filmene flytter fokus over på barnet. Filmene benytter seg i stor grad av *barnets synsvinkel*, noe som er spesielt i filmer beregnet på et voksent publikum. I eksempelvis *The Squid and the Whale* oppleves hele skilsmisssituasjonen fra barna Walt og Franks synsvinkel. Mulvey peker som nevnt på hvordan Sirk benyttet seg av en kvinnelig synsvinkel for å fremheve kontradiksjonen mellom *illusjonen* (filmens virkelighet) og *realiteten* (kvinnens virkelighet) (1987:79). Dette kan også sies å være tilfelle i det postklassiske melodramaet. Å legge synsvinkelen til de karakterene med minst innflytelse over sitt eget liv – nå barna og spesielt sønnen – fremhever dette deres hjelpløshet og minimale medbestemmelsesrett i forhold til foreldrene. Gjennom barnets synsvinkel får man med andre ord et nytt bilde av far og mor. Jeg vil nå ta for meg representasjonen av barnet i forhold til *generasjonskonflikt*, *seksualisering* og i forhold til *mor* og *far*. Dette er imidlertid aspekter som smelter sammen, og diskusjonen vil bære preg av dette.

## Generasjonskonflikt



Frank

Joan og Bernard er opptatt på hver sin kant og ”glemmer” Frank hjemme. Dette resulterer i at Frank, på sett og vis, blir fanget i sitt eget hjem uvitende om eller når en av foreldrene kommer hjem. Frank ender med å drikke whiskey, naken, mens han betrakter seg selv i speilet. Utenfor bilderammen prøver han å sette på et kondom som faller av. Denne grelle kontrasten mellom den spinkle barnekroppen i speilet sammen med alkoholen og kondomet kan illustrere Franks psykologiske behov etter å bli voksen og uavhengig av foreldrene samtidig som fysikken understreker nettopp hans svakhet og avhengighet av foreldrene. I *Me and You* er det også en liknende scene hvor Robbie på grunn av en misforståelse ender med å gå alene hjem i et lettere dårlig nabolag. Disse eksemplene illustrerer hvordan barnet fremstilles som alene og overgitt til seg selv, og hvordan foreldrene har mistet kontrollen. Generasjonskonflikten mellom barnet og foreldrene kan i det postklassiske melodramaet synes å tematisere to aspekter: utilstrekkelig med oppmerksomhet og kjærlighet fra foreldrene og foreldrenes, spesielt farens manglende evne som rollemodell og som autoritet for å overbringe det patriarkalske No!

Både *Garden State* og *The Royal Tenenbaums* kan hevdes å omhandle det hjemvendende barnets komplekser i forhold til barndommen. I følge Freuds *Family Romances* vil et barn aldri oppleve å få tilstrekkelig oppmerksomhet fra foreldrene (1968:237-238). Dette vil ofte resultere i at barnet vil oppleve et ønske om å være adoptert, som igjen kan føre til en følelse av fremmedgjøring i forhold til foreldrene (1968:238). I det kontemporære samfunnet, vil barnet, som påpekt, oppleve å få enda mindre oppmerksomhet enn i kjernefamilien. I *Garden State* for eksempel, sentreres handlingen rundt hvordan Andrew tar et oppgjør med konsekvensene av barndommen, moren var deprimert og faren fraværende, og gjennom dette vekkes fra apatien han opplever i forhold til verden. Nå er denne apatien direkte et resultat av medisinerings, men kan også tolkes som at foreldrene feilet i å gi han den nødvendige tryggheten, slik at han opplever fremmedgjøring i forhold til resten av verden.

I *Family Romances* er det mest naturlige for et barn å erstatte sine foreldre når det intellektuelt når et stadium hvor det begynner å oppdage sine foreldres feil, med en annen og bedre Far eller Mor (Freud, 1968). Det virker som om den symbolske Fars autoritetsstatus trues av en økende grad av ikonoklasme hvor autoritetsstørrelser som Gud rives ned (Boris Groys 2002 og Salecl 2004:1150)<sup>37</sup>. Barnet vil slik også mangle en konkurrerende

---

<sup>37</sup> Groys definerer ikonoklasme slik: ”Iconoclasm can thus be said to function as a mechanism of historical innovation, as means of re-valuing values trough a proses of constantly destroying old values and introducing

autoritetsfigur. Barnet vil slik måtte ta til takke med sin egen feilende far, og kastes ut i illusjonløshet, og den påfølgende apatien de postklassiske melodramaene kan hevdes å tematisere.

Det er vanskelig å skrive om generasjonskonflikt i melodramaet uten å komme inn på ødipuskomplekset<sup>38</sup>. ”From it [ødipuskomplekset] psychoanalysis is born using the univocal model of Oedipus and castration to organise conflict and sexual difference around the restricted scene of the nuclear family” (Bellour sitert i Lebau 2006:83). I dagens samfunn er kanskje den mest fremtredende konflikten, i forbindelse med generasjonskonflikten i disse filmene, hvordan barna og spesielt *sønnen* opplever patriarkatets erosjon, og hvordan han selv må skape et eget maskulint forbilde. Som nevnt avhenger patriarkatet av ødipuskomplekset for å reetablere seg fra generasjon til generasjon. Når da faren mislykkes, hva er konsekvensene for sønnen? Må sønnen skape et eget maskulint forbilde? Eksempelvis kan kanskje Frank påståes å ønske å erstatte bildet av faren med sitt eget.

Franks ønske om dette kan symboliseres gjennom det seksuelle, og det man kan kalle en klassisk ødipalsituasjon. ”The Male child must repudiate his mother and become like his father in terms of masculinity, but not like his father in terms of love object – it cannot be the mother” (Hayward 2006:315). Frank onanerer for så å gni sæden utover på biblioteksbøkene og på skoleskapene. Gjennom denne seksuelle akten kan han påståes, i et psykoanalytisk perspektiv, å erstatte sin egen fars impotens med sin egen potens i forhold til moren. Det eneste problemet er at det ikke er faren som tilfredstiller moren seksuelt, men Ivan. Ivan er heller ikke et virkelig tilfredstillende mannlig symbol og er ikke i stand til å ta farens plass. Frank mangler slik et forbilde, et ideal. Jeg har allerede hevdet at kvinnen på enkelte områder er i ferd med å kastrere Faren og utfordre hans autoritetsstatus som Bæreren av språket. Hvis ødipuskomplekset mister sin stilling som identitetsskaper, vil sønnen, som i Franks tilfelle, bli kastet ut i forvirring og avmakt. Andrew får vi vite, i en reversert ødipalsituasjon, ”dreper” moren og ikke faren da han dytter henne så hun lammes. I motsetning til, i den klassiske ødipalsituasjonen, hvor sønnen dreper faren for å ta hans plass hos moren og i det

---

new ones in their place.” Dette kan også virke som i økende grad er tilfelle med fallos symbolet og patriarkatet generelt.

<sup>38</sup> Ødipusmyten var hos Freud helt essensiell for å forklare generasjonskonflikten, i tillegg til utviklingen av et sosialt kjønn. ”Oedipus is bound to the forms of sexuality and sexual difference, to the structures of family and society, which emerged in the modern period” (Lebau 2001:83). For familiemedlemmene betyr den at guttebarnet vil oppleve å ønske å besitte moren som faren. Farens lov er at ”Du skal bli som meg, men ikke helt”. Guttebarnet kan nemlig ikke besitte moren. I forhold til en søster vil hun i forhold til guttebarnet oppleve ”lack”, altså penismisunnelse, mens guttebarnet vil oppleve å føle kastrasjonsangst (Lebau 2001).

patriarkalske hierarkiet, gjør Andrew det omvendte. Dette kan tolkes som om moren ses som en trussel mot det patriarkalske. Derfor må Andrew ”drepe” henne og ikke faren.

Igjen ser vi hvordan denne tilstanden av limbo fører til at familien og spesielt barnet, og enda mer spesifikt: sønnen, opplever forvirring i forhold til sin egen utvikling av kjønn og individualitet. Diffuse kjønnsroller, spesielt for mannen, fører til problemer i hans forhold til sønnen som ideal og viderebringer av den patriarkalske arv.

## Seksualisering

Et annet gjennomgående tema i det postklassiske melodramaet er en økt seksualisering av barnet. I følge psykoanalysen er mennesker ubevisst seksuelle fra et infantilt stadium (Freud 1968). Freud mente at barn burde opplyses om seksualitet før puberteten slik at de best mulig kunne utvikle en sunn seksuell identitet. De fleste er klar over, som Freud påpeker, at småbarn også er i stand til å føle seksuell opphisselse (1968). Det nye er hvordan en økende seksualisering av det offentlige rom også har konsekvenser for barna. Barnets seksuelle nysgjerrighet kan for eksempel få et konkret utløp bare et tastetrykk unna. Et annet ganske grelt eksempel er Robbies debut på sex-sjekkesider på nettet, hvor samtalen utarter seg slik:

NightWarrior<sup>39</sup>: hi  
Untitled: Hi friend.  
NightWarrior: hi  
Untitled: I've been thinking about the "back and forth."  
Untitled: Do you remember what you said the last time?  
NightWarrior: i remember. The poop.  
Untitled: Yes, the poop.  
Untitled: It makes me want to touch myself.  
Untitled: Is that very bad?  
NightWarrior: maybeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee  
Untitled: Sounds like you're excited too.  
Untitled: I am thouching my "bosoms". What are you doing?  
NightWarrior: i am drawing  
Untitled: OK... drawing what?  
NightWarrior: ))<>((  
Untitled: huh?  
NightWarrior: Back and forth  
Untitled: I get it. When can we meet?

---

<sup>39</sup> Robbie er NightWarrior og dette er egentlig NightWarrior og Untitleds andre samtale, hvor den første samtalen dreide seg om å føre en bæsje frem og tilbake mellom anus.

Dette er en utrolig ubehagelig scene (men også morsom), for uten selv å forstå de fulle konsekvensene av sine egne handlinger, settes Robbie i en situasjon hvor han er ekstremt utsatt for overgrep. Det er usikkert hvor mye Robbie selv forstår av samtalen, men han initierte samtalen selv, og det rimelig å anta at Robbies handlinger til en viss grad er styrt av nysgjerrighet. Problemet med denne naturlige nysgjerrigheten Robbie opplever er hvordan den kunne ha resultert i et overgrep mot et barn.

*Little Miss Sunshine* tar også opp en økende seksualisering av barndommen gjennom fokuset på skjønnhet og kropp. Missekonkurranser generelt sett kan ses som en ekstrem objektivisering av det kvinnelige utseende. Når deltakerne er ti år, blir effekten desto sterkere. Gjennom overdreven sminke og utfordrende kostymer blir jentene transformert fra vanlige småjenter til noe grotesk og unaturlig med pedofile undertoner.



Fra missekonkurransen i *Little Miss Sunshine*

Barnets seksualitet blir ikke lenger undertrykt slik det ble før, men artikulert. Samtidig er det en hårfin balanse mellom en sunn åpenhet og en hvor barnets seksualitet blir til et kommersielt produkt. Man kan kanskje påstå at barnet i det offentlige rom blir til et seksuelt objekt. Forholdet mellom barn og voksen blir slik sett reversert, hvor det er den voksne som nå setter barnet i en situasjon med pedofile trekk. Det naturlige transformeres til noe unaturlig og traumatisk.

I en psykoanalytisk kontekst begrenses også det seksuelle begjæret gjennom det patriarkalske No! Som nevnt, er ikke denne prosessen like sterk lenger (Salecl 2004). Dette kan bety at barnet også vil oppleve en større frihet til å utforske en seksuell jouissance.

## Den moderne moren

ROYAL: You always put them first didn't you?

ETHELIN: I tried to. Lately I feel like maybe I didn't do such a great job.

Royal og Etheline snakker om barna. Denne samtalen understreker Ethelines ansvarsfølelse og kjærlighet for barna, men også dårlige samvittighet for å ikke strekke til, og ikke ha gjort en god nok ”jobb”. Som Kaplan skriver: ”Women who combine mothering and career continue to feel that they do neither job adequately” (1990:140).

Det meste tyder på at den moderne moren opplever en frigjøring<sup>40</sup> ved å kunne ta del i arbeidslivet og en påfølgende økonomisk selvstendighet, men har fremdeles hovedansvaret for barn og hjem (Jarbour 2005:452). Det er dette dilemmaet som skaper problemer for kvinnen – det gamle patriarkalske kravet om å være den gode moren samtidig som man opplever et feministisk krav om selvstendighet og frigjøring, eller er det egentlig et dilemma?

I følge Kaplan har morsrollen tradisjonelt blitt knyttet opp mot patriarkatet og som en rolle kvinnen blir tildelt. Freud opererte med to modeller som er gjenvende: den gode og den onde moren. Den oppofrende moren er en moralsk overlegen figur, som ofrer seg for barnet. Hun binder seg til hjemmet og ofrer sin egen seksualitet. Den onde moren vil ikke adlyde Farens lov og blir dermed fremstilt som sadistisk og sjalu (Kaplan 1987:121). Dette synes ikke å være tilfellet lenger, og akkurat som kvinnene i det postklassiske familiemelodramaet fremstilles som seksuelle vesener, uten å nødvendigvis være onde, kan en mor gå på jobb uten å være psykopat. Moren i patriarkatet ble definert av mannen. I de postklassiske melodramaene er det barnet som får definere den gode moren. Hva som er en god mor nå definert gjennom barnets blikk. For når alt kommer til alt burde det være opp til barnet å bestemme hva en god mor er.

Det virker som det nå blir mer og mer aksept for denne dobbeltrollen hvor kvinner kombinerer karriere med barn. Joan påpeker i en samtale med Frank når han uventet dukker opp: ”I need some nights without you guys sometimes.” Dette gjør henne ikke til en dårlig mor, Frank opplever ikke dette som traumatisk, og vil, selv etter at han finner ut om Ivan som det viser seg er på besøk, heller være hos moren enn å dra tilbake til faren.

Det er selvsagt enkelte gnisninger mellom mor og barn, og forholdet mellom Walt og Joan har ødipale trekk, hvor Walt har store problemer med å akseptere morens seksuelle forhold. Andrew hadde heller ikke et alltid like godt forhold til moren, som var

---

<sup>40</sup> Den kvinnelige frigjøringen knyttes ofte også opp mot en tredje kamp sak – retten til selvbestemt abort. Jeg har her valgt å se bort fra denne av den enkle grunn at med abort, ingen barn – og dermed ingen klassisk familie. Likevel bør det påpekes at dette er en sak som betydde mye for frigjøringen av kvinnen fra hjemmet.



hjemmeværende men deprimert. Hun klarte derfor ikke å gi Andrew tilstrekkelig med oppmerksomhet selv om hun var hjemme sammen med han hver dag. Det er med andre ord ikke gitt at en hjemmeværende mor er bedre.

Barnas forhold til mødrene fremstilles i det store og hele som relativt godt. Alle Tenenbaum-barna og Richards sønner foretrekker å være hos moren. Både Andrew og Walt sitter tilbake ved filmens slutt med varme minner om en svært kjærlig mor. Dette er ikke tilfelle med fedrene. I Andrews tilfelle fremheves morens betydning ved at det er minnet om henne som fører til at hans følelsesliv blir født på ny. Sittende i det samme badekaret moren døde i, minnes Andrew moren som en god mor, og sorgen over hennes død fører til at han igjen kan føle. Det er ikke lenger mellom mor og barn den reelle konflikten i disse filmene befinner seg. En opptatt mor, kan det virke som, er bedre enn en sviktende far. Kaplan skriver om den postmoderne moren:

Motherhood is perhaps a victim of capitalism's postmodern attempt to blame women for not nuturing [...]. Capitalism thus can exploit woman as worker and consumer while bemoaning her absence from the home. The "crisis in mothering" may be a patriarchal construction to deflect attention from the economic, political, and cultural ills no one knows how to cure (142:1990).

### **Den fraværende faren**

Utfordringen mot patriarkatets hegemoni har følger også for farsrollen. Som Robert L. Griswold (2005) påpeker: "Dangerous or nurturing, ever present or absent, the patriarch of old or the pal of the new, fatherhood in recent decades has become a kaleidoscope of images and trends, a sure sign that it has *lost cultural coherence*<sup>41</sup>" (471). Anne Gjelsvik (2006) skriver om farsfiguren slik den blir fremstilt i nyere Hollywood-film. Hun peker på hvordan farsfiguren nærmest er fraværende i den amerikanske mainstreamfilmen. Samtidig hevder Gjelsvik at man i økende grad ser hvordan man portretterer den omsorgsfulle og utopiske faren. Stikkordet her er utopisk. Det kan virke som om faren er nødt til å være fraværende for å være en god far. Som Gjelsvik påpeker: "Samtidig som farsrollens problemer er økende i den amerikanske virkeligheten, kan heltene klare det virkelighetens menn kanskje sliter med, nemlig å være en god nok far" (2006:305).

Lorentzen konsentrerer seg om ofringen av Isak i sin fremstilling av far-sønn forholdet. Han peker på det problematiske med menns voldsomme atferd i forhold til det å

---

<sup>41</sup> min kursivering

kunne være en tilstedeværende og omsorgsfull far. Er menns patriarkalske arv for preget av vold i et feminisert familieliv for å kunne bli en god far, og ikke minst et tilfredstillende ideal for sønnen?

En gruppe av 50-tallets melodramaer, som omtales ”maternal melodramas”, fokuserte på og problematiserte forholdet mellom mor og datter. I det postklassiske melodramaet er snarere konflikten mellom far og sønn som kommer i fokus. Dermed kan man kanskje kalle disse nye filmene for ”paternal melodramas”. Faren i det postklassiske familiemelodramaet kan påstås å være enten støpt over den patriarkalske modellen eller den mer postmoderne modellen. Ingen av modellene kan påstås at lykkes spesielt godt i farsrollen, og mislykkes som vi har sett, i både *Bernards*, *Richards*, *Royals* og faren til *Andrews* tilfelle, som rollemodeller – far fungerer ikke spesielt mye bedre som omsorgsperson. Den filmatiske faren har med andre ord problemer med sin nye rolle eller til og med ikke-rolle i forhold til barna. Tradisjonell eller postmoderne, mest representativt for disse filmene er den mislykkede faren.

Det mest fremtredende ved forholdet mellom far og sønn i det postklassiske familiemelodramaet er hvordan sønnen(e) velger å ikke ha kontakt med sin far. *Andrew* har ikke hatt kontakt med sin far på ti år, *Frank* velger etter hvert å ikke besøke *Bernard*, *Royal* har vært uten kontakt med sine barn i 20 år og *Richard* er ikke i stand til å kommunisere med sine sønner i store deler av filmen. Ifølge *Lacan* blir det patriarkalske arvet gjennom språket. Hva kan da konsekvensene av denne ikke-kommunikasjonen føre til? I både *The Royal Tenenbaums* og *The Squid and the Whale* finnes løsningen i farens ”død”. Først i *Royals* begravelse får man bildet av en gjenforent familie. *Walt* forlater *Bernard* på sykehuset, vender han ryggen, og blir mest trolig gjenforent med mor og bror. I det postklassiske melodramaet kan man påstå at det er virkelighetens far som blir fremstilt, idet han er på vei ut i periferien og til utopien for å bli den gode fraværende faren, slik at han kan gjenopprettes gjennom det symbolske som en utopisk far.

Et av problemene med feministisk litteratur er hvordan feministene ofte har betraktet foreldrerollen, og da spesielt morsrollen, som en belastning pålagt av patriarkatet, uten å ta i betraktning at definisjonsmakten av den gode forelder burde ligge hos verken faren eller moren, men hos barnet – den som vet hvor skoen trykker, som man sier.

I de postklassiske melodramaene ser man at det nødvendigvis ikke er en konflikt mellom å være en god mor og ha en karriere. Fra *maternal melodramas* ser man i stedet kanskje en vridning mot noe man kan kalle et ”paternal melodrama”. Her tematiseres fedre som nærmest tvinges inn i rollen som en aktiv forelder, og mislykkes. Kanskje det er fedrene

som nå har grunn til å klage, hvor deres rolle som Far er i et patriarkat som mister sitt hegemoni, og de ikke lenger vet hvordan de skal forholde seg til barna og barna til dem.

## Avsluttende bemerkninger

Så hva er konsekvensene for familien? Jeg vil hevde at man kan se en tendens til at kvinnen har funnet en plass i det kontemporære samfunnet hvor patriarkatet er i ferd med å miste sitt hegemoni, mens mannen har problemer med det samme, og der spesielt sønnen opplever en tilstand av forvirring i forhold til et manglende ideal. Når dette er sagt, bør det likevel påpekes at jeg på ingen som helst måte vil erklære patriarkatets død. At kvinnen opplever en ny frihet og makt betyr ikke automatisk at hun forkastet patriarkatets lov. Det nye kan være at hun ikke klarer å sette sin egen mann i rollen til Faren. Problemet ligger hos Han som ikke klarer å oppfylle Farens Lov. Dette understreker poenget med at mange av de patriarkalske verdiene fremdeles henger igjen, og de benyttes fremdeles som en slags overordnede mal for samfunnet. Det nye er at det ikke lenger virker like undertrykkende på kvinnen og at man derfor kan snakke om en tilstand av limbo.

Det er ikke bare moren som har problemer med mannens diffuse rolle i det postklassiske melodramaet. Et av hovedtemaene er, som vi har sett, konflikten mellom far og sønn. Jeg vil hevde at samtlige av filmene tematiserer dette. Selv om man kan påstå at dette er fordi det kun er en datter representert. En svakhet med, men også en styrke for mitt argument, er nettopp at det er få døtre som blir representert<sup>42</sup>. Det kan ses på som en svakhet fordi filmene sier lite om farens forhold til datteren. Kunne han ha vært en bedre far for en jente? Det er en styrke, fordi det underbygger hypotesen min om at det postklassiske melodramaet ikke lenger er kvinnefilm, men har begynt å tematisere noe nytt: forholdet mellom far og sønn.

Disse filmene tematiserer en familie uten den patriarkalske stabiliteten som tilsynelatende kjennetegnet kjernefamilien. Man ser en tendens hvor kvinnen har funnet en ny frihet og makt over eget liv, men dette har ikke vært uten konsekvenser for resten av familien. Spesielt for barnet, både de faktiske barna i filmene og de voksne hjemvendende barna, har dette fått konsekvenser. Disse karakterene blir fremstilt som maktesløse og forvirrede. De

---

<sup>42</sup> Dette kan ha en sammenheng med at tre av fire filmer er laget av unge menn, og at det er mest naturlig for de å ta opp det problematiske med egen barndom. Både *The Squid and the Whale* og *The Royal Tenenbaums* er faktisk lettere selvbiografiske.

opplever en følelse av avmakt og vet ikke helt hvordan de skal forholde seg til det å bli voksen.

Det er altså to tendenser som skiller seg ut som helt vesentlige i de postklassiske melodramaene på grunn av patriarkatets svekkede stilling. Disse er: For det første ser man at familien befinner seg i *en tilstand av limbo* – en slags overgangsfase til noe nytt og udefinerbart. Dette fører igjen til *en følelse av avmakt*. Denne følelsen blir svært synlig ved *forflytningen av synsvinkelen fra kvinnen til barnet*. Hvilke konsekvenser dette har fått for det filmatiske språket vil jeg ta for meg i kapittel tre.

## Kapittel 3

### En oppussing av familiehjemmet

[...] [M]elodrama is by no means finished, either as outlook or as aesthetic genre.  
– Peter Brooks (1995:xviii)

Som det ble slått fast i kapittel én, er melodrama i høy grad også et stilistisk begrep. Dette kapittelet er derfor dedikert den melodramatiske *formen*. Dette kapittelet vil være todelt: For det første vil jeg plassere de filmene jeg har valgt å kalle det postklassiske melodramaet i en melodramatisk stilistisk kontekst. Deretter vil jeg argumentere for at den melodramatiske stilen, i de postklassiske familiemelodramane, har blitt utviklet, og blitt mer egnet for å tematisere samtidens familieproblemer og relasjoner, og dermed integrert postmoderne estetikk i familiemelodramaet. 50-tallets familiemelodramaer ble definert som genre blant annet gjennom en relativt koherent estetikk, spesielt gjennom en eksessiv mise en scène. I filmer som *Garden State*, *Me and You*, *The Squid and the Whale* og *The Royal Tenenbaums* kan man også påstå at estetikken og spesielt mise en scène spiller en sentral rolle. Men med forflyttingen av synsvinkelen fra kvinnen til barnet, burde det følge naturlig at dette vil få konsekvenser for det estetiske rommet disse dramaene utspiller seg i.

Jeg vil derfor i del én vise hvordan også det postklassiske melodramaet benytter seg av en eksessiv estetikk. I del to vil jeg utvide denne analysen ved å tilføre to estetiske begrep: *det nostalgiske* og *det naive*. Jeg vil imidlertid hele tiden veksle mellom et perspektiv av forandring og kontinuitet i min analyse.

Analysens hovedvekt vil ligge på *Garden State* og *Me and You* og så *The Royal Tenenbaums* og *The Squid and the Whale* som henholdsvis eksempler på det naive og det nostalgiske. Men helt først vil jeg kjapt ta for meg noen av de mest fremtredende stilistiske kjennetegn ved noen av Douglas Sirks filmer, som i denne analysen – med den psykoanalytiske teorien fremdeles som bakteppe – kommer til å være som et sammenligningsgrunnlag for den videre analysen av filmene.

#### ***En eksessiv og stum estetikk***

Den melodramatiske formen er, som vi har vært inne på, knyttet opp mot eksess og en ”stum” stil hvor det viktige fortelles gjennom det symbolske. Familiemelodramaets stil blir ofte

knyttet opp mot Douglas Sirks stil<sup>43</sup>. Douglas Sirks filmer var helt essensielle i konstruksjonen av familiemelodramagenren, spesielt gjennom hans bevissthet og bruk av filmatiske virkemidler. Jeg vil her ta utgangspunkt i forskningen på hans filmer som et komparativt utgangspunkt for min analyse. Det er gjennom estetikken i filmer som blant annet *All That Heaven Allows* (1955), *Written on the Wind* (1956) og *Imitation of Life* (1959) det blir hevdet at Sirk gir filmene sine ideologisk dybde. Han benytter seg av en eksessiv stil hvor ironisk mise en scène fremhever fiksjonen, inspirert av Bertholt Brecht sine teorier. Som Sirk har uttalt: ”As Brecht has said, you must never forget that this is not reality. This is a motion picture. It is a tale you are telling” (Sirk 1977-78:33).<sup>44</sup>

Et kort riss av denne forskningen<sup>45</sup> vil danne et utgangspunkt for en estetisk analyse av mine analyse objekter. Det vil være naturlig å anta at de teknikkene og disse teknikkenes effekter som Sirk benyttet, også på et vis vil være til stede i de nye filmene. Om dette er tilfelle, vil dette underbygge min hypotese om at filmer som *Garden State* og *The Royal Tenenbaums* bør ses som en fortsettelse av familiemelodramaet som genre.

Schatz kaller Sirks stil Hollywood barokk (1981:245). Sirks stil kjennetegnes først og fremst av en *eksessiv mise en scène*<sup>46</sup>. Han lar karakterene agere som fanget i sine overmøblerte borgerklassehjem og denne overdrivelsen i dekoren er fylt med symbolsk mening. Symbolske detaljer blir i så måte ensbetydende med tema og karakterisering. Dorothy Malones utfordrende og fargerike kostymer i *Written in the Wind* gjenspeiler hennes (seksuelle) opprør, spesielt sett opp mot Lauren Bacalls mer sobre kostymer og stoiske personlighet. Fargekoding spiller slik også en helt sentral rolle, og melodramaet kjennetegnes av *ekspresjonistisk fargebruk* hvor fargevalget får stor signifikans og symbolsk verdi. Det er vanskelig å forestille seg et sirkiansk melodrama uten Technicolor. Videre benytter Sirk seg av *lite naturalistisk* og *ekspresjonistisk lyssetting*. Sirk lar for eksempel Jane Wymans ansikt nærmest forsvinne i urealistiske skygger i *All That Heaven Allows* når sønnen hennes ber henne velge mellom han og kjæresten, og får slik frem de store kvalene hun føler. Valg av

---

<sup>43</sup> Blant annet Elsaesser (2003), Mulvey (1977/78) og Schatz (1981) og Sirk selv har analysert stilen i Sirks filmer. Siden dette er såpass relevante teoretiske bidrag om familiemelodramaets stil, blir det naturlig å ta utgangspunkt i Sirks familiemelodramaer. Dette er vel å merke også en stil som *ikke kun* er betegnet for Sirk men kan også ses i filmer av Nicholas Ray, Billy Wilder og Vincente Minnelli (Mercer et al 2004:52). Det er også filmer innen genren som ikke benytter seg av dette i like stor grad, men siden genren i stor grad er en kritikerkapt genre, vil det være relativt uproblematisk å kalle Sirk, Ray, Wilder og Minnelli kjerneregissører.

<sup>44</sup> Sitat hentet fra Schatz (1981:248)

<sup>45</sup> For et mer utfyllende sammendrag, se Mercer og Shingler (2004) som allerede har sammenfattet hovedpunktene i denne forskningen og gir en fin oversikt over de mest essensielle komponentene i Sirks stil.

<sup>46</sup> Bordwell, Staiger og Thompson (1981) peker på at det eksessive i seg selv er karakteristisk ved den klassiske fortellende filmen generelt, men det kan hevdes at melodramagenren rendyrket det eksessive i sterkere grad og kanskje spesielt som et kritisk virkemiddel (for mer se kapittel én).

bildeutsnittene gis ofte symbolsk betydning. Sirk lar karakterene bli sett i *speilbilder* som representerer ”illusion and delusion” og *rammer innenfor bilderammen* som vinduer og dørkarmer for å understreke ensomhet og fangenskap (Mercer og Shingler 2004:54).

Sirk bruker sjelden nærbildet. Han benytter seg isteden av *dypfokus* og *widescreen* sammen med *totalbilder* og *halvnære bilder*. Dette fremhever den følelsesmessige distansen mellom karakterene, men også mellom publikum og filmen (52-53).

Det sirkianske melodramaet har i ettertid blitt ansett som en flengende kritikk av borgerskapet og den amerikanske drømmen (Elsaesser 2003:394, Mulvey 1987:79 og Schatz 1981:259). Elsaesser skriver for eksempel: ”It [stilens kontrast til handlingen] makes the best American melodramas of the fifties not only critical social documents but genuine tragedies”. Det er med andre ord gjennom denne svært eksessive, distanserte og ironiske stilen disse filmene blir til noe mer enn ”tåreperser”.

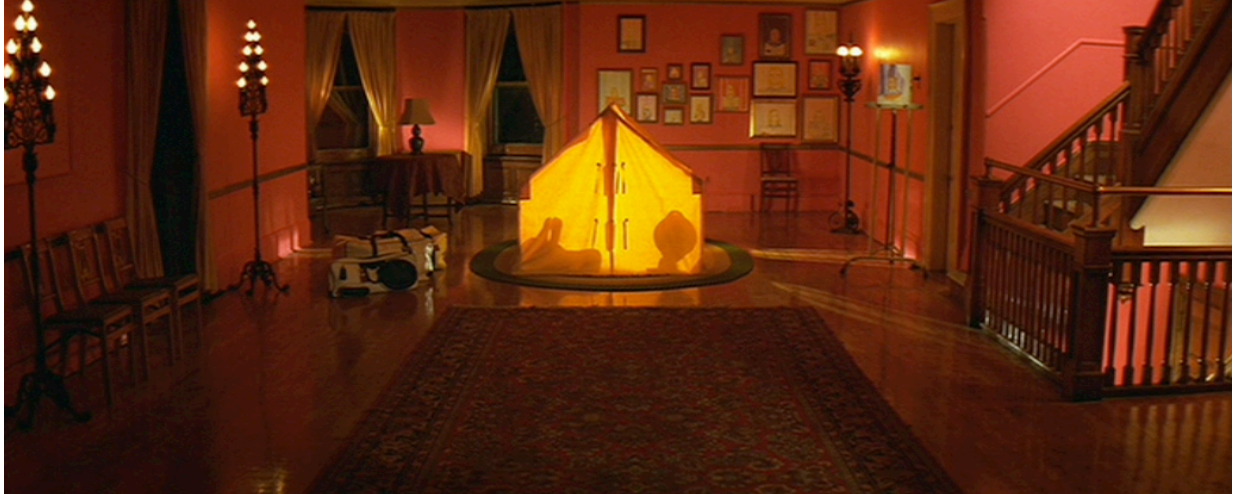
## **En melodramatisk mise en scène i det postklassiske melodramaet**

Jeg vil nå ta for meg hvordan det postklassiske melodramaet kan påstås å benytte seg av en eksessiv estetikk i tråd med det sirkianske melodramaets estetikk. Jeg vil her plassere filmene inn i den melodramatiske stilen ved å ta for meg hvordan de benytter seg av melodramatisk mise en scène.

I likhet med Sirks melodramaer utspiller, mer eller mindre, det postklassiske melodramaet seg i et middelklassemiljø. *The Royal Tenenbaums* er den av filmene i utvalget som ligner mest på det tradisjonelle melodramaet, spesielt i forhold til settingen: borgerklassehjemmet. Wes Anderson er den av regissørene som også legger mest vekt på symbolikken i en overdreven detaljert mise en scène. Men også i *The Squid and the Whale*, *Me and You* og *Garden State* foregår handlingen innen middelklassehjemmets sfære. *Garden State* og *Me and You* er lagt til et typisk forstadsmiljø, akkurat som Sirks melodramaer. Kontrasten mellom denne tilsynelatende småbyidyllen og de dypere liggende problemene, blir som i Sirks melodramaer slående. Det trygge og idylliske forstadsmiljøet kontrasterer og forsterker karakterenes ensomhet og fortvilelse.

Også i det postklassiske melodramaet foregår mye av karakteristikken gjennom dekor og kostymer. Spesielt Wes Anderson kan påstås å benytte seg av dekor og spesielt rekvisitter for å skildre karakterenes følelsesliv. Rekvisittene får ekstra signifikans ved at karakterene

kan oppfattes som distanserte i forhold til seg selv og hverandre. Dermed understrekes deres følelser til hverandre gjennom deres forhold til objektene rundt.



Et eksempel på Andersons distanserte utsnitt. Richies leketelt er oppslått i stua, på veggen bak er det en rekke portretter Richie har malt av Margot

Et eksempel er Richies leketelt. For Richie kan dette ses som selve symbolet på forholdet mellom han og Margot. Dette var nemlig det teltet de brukte da de rømte sammen som barn. Det er også mens de begge sitter i teltet, som nå er slått opp i stua, de endelig får en slags oppklaring av forholdet. I nærmest barokke omgivelser, med tunge møbler, persiske tepper og en ekstrem detaljrikdom, agerer karakterene i *The Royal Tenenbaums*. Den tunge, forvitrede og ikke minst gjentakende dekoren blir brukt symbolsk og fremhever karakterenes stagnasjon i fortiden. Jeg vil komme tilbake til dette i del to om nostalgi. Akkurat som kvinnene var fanger av samfunnets konvensjoner i de tradisjonelle melodramane, er karakterene i *The Royal Tenenbaums* fanget i fortiden. Som Elsaesser påpeker: "Melodrama is iconographically fixed by the claustrophobic atmosphere of the bourgeois home" (2003:388).

Museumskuratoren i *Me and You* er også et eksempel på dette. Hun er kledd i mørke, dyre foretningsklær og bor i en eksklusiv, minimalistisk leilighet med metalliske overflater. På overflaten signaliserer dette suksess, men det kalde, kliniske miljøet reflekterer mest av alt hvor ensom hun er der hun sitter alene i sin altfor store leilighet. I *The Squid and the Whale* er kontrastene i hjemmene til foreldrene en viktig del av karakteristikken av Bernard og Joan. Joan beholder hjemmet med dets hyggelige atmosfære, mens Bernard må flytte. De nakne hvite veggene, få møbler og personlige eiendeler, og det harde kalde lyset i hjem nummer to, gjenspeiler Bernards problemer med å være forelder og å skape en trygg ramme for sønnene.



Dette gjelder også for hjemmet til Richard i *Me and You*, hvor også hans nye hjem er lite innbydende. Et annet eksempel er etableringen av Andrew i *Garden State*. I løpet av de fem første minuttene etableres Andrews apati gjennom en kald mise en scène og lyssetting. Hjemmet hans er et klinisk hvitt rom med kun en seng og en telefon. Ingen bilder eller personlige eiendeler. Scenen hvor tanten hans kler han opp i en skjorte i samme stoff som veggtapetet er spesielt talende på hvordan Andrew forsvinner inn i omgivelsene. For å forsterke isolasjonen, plasseres Andrew som regel alene i bildet i første del av filmen.



Andrew i sitt ekspresjonistiske hvite hjem helt uten personlige eiendeler. Distansert utsnitt og vidvinkel

Det postklassiske melodramaet gir dermed også valget av bildeutsnitt og innramminger symbolsk mening. Dette er også en vanlig teknikk i andre filmer, men jeg vil hevde, viktigere i melodramaet. Andersons bruk av statiske, nesten teatraliske, distanserte bildeutsnitt, hvor karakterene nesten forsvinner på grunn av den tunge dekoren forsterker for eksempel denne følelsen av Tenenbaumene som fanger. Zach Braff benytter seg stort sett av vidvinkel, totalbilder og et relativt statisk kamera, og holder en rolig klippertyme, spesielt i første halvdel av filmen, og fremhever distansen til karakterene, som hos Sirk. Derfor blir kontrastene i mise en scène og lyssetting enda større da Sam entrer livet til Andrew. Sirk var en mester i "[...]the contrasting emotional qualities of texture and materials" (Elsaesser 2003:377). Braff benytter seg også av denne teknikken i *Garden State*, spesielt gjennom forholdet mellom Sam og Andrew. Når vi ser Sam i hennes naturlige miljø, blir lyssettingen varm, mens i leiligheten til Andrew og hjemme hos faren er lyssettingen kald og nærmest klinisk. Akkurat som hos Sirk, bruker Braff lyssettingen ekspresjonistisk.

Baumbach bryter med dette og benytter seg av et mer bevegelig kamera som ligger tett opp til handlingen og med en ofte nesten abrupt klipping som minimerer rommet, noe som igjen øker den klaustrofobiske følelsen i familiesituasjonen. Allikevel blir effekten noe av det samme som ved et mer distansert kamera. Som tilskuer blir man nektet oversikt og dermed en bredere innsikt i det følelsesmessige dramaet. Dette bidrar til at også tilskueren sitter igjen med nettopp den klaustrofobiske følelsen som er så essensiell i familiemelodramane. Baumbachs bruk av nærbilder understreker symbolikken i de detaljene i dekoren som man faktisk legger merke til og tillegger større signifikans.

Også når det kommer til fargebruken, er det flere likheter mellom det sirkianske melodramaet og det postklassiske. Braff benytter seg av en ekspresjonistisk fargebruk i *Garden State*. Spesielt spiller *det grønne* en fremtredende rolle. Grønn natur signaliserer fruktbarhet og liv. *Garden State* spiller da også på en referanse til Edens hage. Bruken av kald lyssetting, og det at det ofte er grått og regntungt, fungerer imidlertid som en slags distanserende barriere. Tilføyelsen av denne barrieren fører til at en motsatt effekt av det grønne. Dette kan ses som Andrews sinnstilstand er som på en tung regnværsdag.

Regnet er i seg selv viktig og symboliserer vekst. Uten det vil det ikke gro og vokse i hagen. Grønne trær og gress kan ses som en metafor på liv og sammen med flere symbolske regnbyger, som da Andrew, Sam og Mark besøker arken i øsende regn, blir dette et symbol på liv i vekst og en ny begynnelse. Igjen spilles det på bibelske referanser, og besøket i arken er et vendepunkt i Andrew sitt liv, akkurat som arken var redningen for mennesket etter syndefallet.



Andrew, Sam og Mark besøker arken og skriker ned i abysset i regnværet

Det mest stilistisk slående med *Me and You* er faktisk den ekspresjonistiske fargebruken. Klare rosa-, blå- og rødtoner sammen med mye lys understreker en naturlig, uskyldig og hyggelig atmosfære. Miranda July lar spesielt rosa farge bli et gjenvendende motiv. Fremtredende, nesten overdreven, bruk av rosa gulvtepper, kostymer og sko får symbolsk signifikans. Babyrosa assosieres gjerne med uskyld. De runde rosa klistermerkene Christine klister i bilen, og på kunstpakken sin, minner om småjenters fiksering på små, søte samleobjekter som nettopp klistremerker. I en scene presser hun fingertuppene mot klistermerkene i bilen for å øke selvtilliten. Som Dorothis røde sko i *Trollmannen fra Oz* fungerer de rosa klistermerkene, sammen med Christines rosa sko, som et forankringspunkt, en redning. Christine, som en av de svakere kvinnelige karakterene, lever fremdeles i en slags romantisk fantasiverden, og dette understreker umodenheten hennes. Dette understrekes også av det naive trekket i kunsten hennes. Mot en bakgrunn i en kaskade av rosa, blir dette et ironisk symbol på hennes psykologiske stagnasjon.



Christine har skrevet på sine nye rosa sko og beundrer de med sitt rosa, myke teppe som bakgrunn Ekspresjonistisk fargebruk.

En utpreget bruk av (psykoanalytiske) symboler, som vi kom frem til i kapittel to, er også svært fremtredende i disse filmene. I *The Squid and the Whale* gjenspeiles karakterenes problemer i omgivelsene. De uttallige tennis og bordtenniskampene kan ses som et symbol på hvordan barna spilles frem og tilbake fra banehalvdel til banehalvdel med nettet som et symbol for den splittede familien.



Familien Berkman spiller tennis Joan og Frank mot Bernard og Walt. Familien er splittet

Speilet blir stedet for desillusjon og illusjon, akkurat som hos Sirk. I scenen hvor Frank ser på seg selv drikke øl i speilet, kontrasteres hans sårbare fysiske vesen som barn og hans brått voksne problemer (Mercer og Shingler 2003). Symbolsk nok finner Walt ”åpenbaringen” gjennom samtaleterapi, hvor psykologen ber han om å huske sitt beste barndomsminne. Dette fører til at han endelig forstår forholdet sitt til foreldrene. Det hele ender med en eksepsjonelt symbolmettet siste scene hvor Walt ser blekkspruten i kamp med hvalen. Hvalens perspektiv blir ødelagt av blekksprutens sugekopper som symboliserer hans komplekse forhold til faren. Dette er hva Elsaesser kaller ”an intensified symbolization of everyday actions, the heightening of the ordinary gesture and use of setting and decor so as to reflect the characters’ fetishist fixations” (2003:282).

Et annet eksempel på et gjenvendende symbol i melodramaet er en symbolsk bruk av trappen. Trappen i Tenenbaum-huset og Berkman-huset er en viktig del av mise en scène. Dette er også symptomatisk for *Garden State*, som også bruker trappen som symbol. I scenen hvor Sam og Andrew tar et dramatisk farvel på flyplassen, med en oppadgående rulletrapp i bakgrunnen, symboliserer dette en optimistisk utvikling. Det nye er hvordan disse trappene, i tillegg til å understreke den dramatiske punktasjonen i scenen, også virker som en metafor på en uunngåelig utvikling karakterene må igjennom. Man ser altså hvordan det tematiske og karakterenes problemer gjenspeiles i mise en scène. Trappen i Sirks melodramaer har også en viktig funksjon, som Elsaesser skriver:

Letting the emotions rise and then bringing them suddenly down with a thump is an extreme example of dramatic discontinuity, and a similar, vertiginous drop in the emotional temperature punctuates a good many melodrama – almost invariably out against the vertical axis of a staircase (2003:386).

*The Royal Tenenbaums*, *Garden State*, *Me and You* og *The Squid and the Whale* kan med andre ord hevdes å benytte seg av svært mange av de samme stilistiske virkemidlene og med tilnærmet lik funksjon som man finner hos Sirk. Dette er et godt argument for at filmene kan leses som en utvikling av familiemelodramagenren, og er et poeng jeg vil komme tilbake til i kapittel fire.

## Det absurde

Til slutt vil jeg kort ta for meg om det absurde innslaget man finner i flere av filmene. Det absurde defineres som en:

erfaring [som] uttrykker disharmonien i tilværelsen, det meningsløse i forholdet mellom mennesket og verden. Den manglende sammenhengen i tilværelsen oppleves som et konstant misforhold, et eksistensielt gap mellom mennesket og den virkeligheten det er en del av (Lothe, Refsum og Solberg 1999:8).

Forklaringen på dette er det moderne samfunnets oppløsning av de tradisjonelle institusjoner, som for eksempel familien (Lothe, Refsum, Solberg 1999).

Det absurde og rare i disse filmene kan ses som en fortsettelse på det sirkianske melodramaets bruk av ironi og distansering. Som nevnt, var Sirk inspirert av Bertolt Brecht. ”In simple terms, the story of the characters seem to be saying one thing and the mise-en-scène seems to be saying something else and drawing our attention to the irony of the character’s delusions” (Mercer og Shingler 2003:56). Det absurde fremhever det kunstige, og bryter med det realistiske i disse filmene. Paul Willemsen skriver om Sirks distanseringeffekter, som bruken av parodien og klisjeen (Mercer og Shingler 50-51). Jeg vil påstå et effekten av disse ligger tett opp til effekten av det absurde i de nye filmene.

Det er gjennom detaljene det absurde kommer best til syne i filmene, for eksempel gjennom falleferdige ”Gypsy Cabs” og dalmatinermus i *The Royal Tenenbaums*. Og gjennom voksne menn i ridderkostymer og marsvin som heter Jelly og Peanut Butter i *Garden State*. Gjennom en femåring som har avføringsnettsex i *Me and You*. Det interessante er

karakterenes tilsynelatende uberørte holdning til disse detaljene, noe som også understreker en kontrast mellom det publikum opplever og karakterenes opplevelse av virkeligheten rundt seg.



Margot drar fra Dudley (ektemannens forskningsobjekt) og mannen i en Gypsy Cab dette signaliserer at filmen finner sted i et eget univers.

*The Royal Tenenbaums* er den av filmene hvor det absurde er det mest fremtredende. Som Wes Anderson har uttalt: ”I think it’s good for a story like this because the behaviour and the events of the story are - they can begin to verge on being a little surreal. And it needs to be within a sort of surreal universe that it makes sense that this stuff can happen”<sup>47</sup>. Det surrealistiske elementet virker slik distanserende og ironiserende. Når James Mottram, etter å ha gått gjennom flere av filmens mer absurde elementer, skriver: ”The problem – if, indeed, it is that – is how easy it is to stand back and admire *The Royal Tenenbaums*, without ever feeling moved by it” (2006:345), understreker dette filmens bruk av distanseringseffekter. Det absurde toner ned det realistiske aspektet. Universet i *The Royal Tenenbaums* er med sine ”Gypsy Cabs”, rare og overdrevne mise en scène som svært karikerte kostymer, i kontrast til det svært realistiske dramaet. Dette fører til at historien blir mindre realistisk og tillater mindre identifikasjon for tilskueren. Det er lettere å distansere seg fra karakterer som ser ut som karikaturer enn karakterer som ser helt normale ut.

Det er imidlertid ikke bare *The Royal Tenenbaums* som benytter seg av det absurde, selv om det er i denne filmen er det mest fremtredende. I de andre filmene gir det absurde seg også utslag i handlinger. Det er ikke spesielt realistisk at en ung gutt smører sin egen sæd

---

<sup>47</sup> Sitat hentet fra et intervju med Wes Anderson:  
<http://www.filmmonthly.com/Profiles/Articles/WAnderson/WAnderson.html>

utover skoleskapene som Frank gjør i *The Squid and the Whale*. Det er heller ikke spesielt realistisk at en voksen mann skriver sine seksuelle fantasier på plakater, for så å henge dem utenfor huset slik at alle kan lese dem, som i *Me and You*. Disse absurde handlingene fører til at man lettere kan distansere seg og se mønsteret av traumene den postmoderne familien sliter med.

Det absurde får ofte utslag i en lakonisk svart humor i filmene. Disse absurde situasjonene er nemlig også morsomme. Humor er et nytt virkemiddel for å fremheve det tragiske i familiemelodramane, men det er i tråd med Sirks bruk av brechtianske distanseringseffekter. Som i det absurde teater, oppstår komikken i filmene i skjæringspunktet mellom karakterenes subjektive eksistensielle kvaler og den objektive virkeligheten de befinner seg i.

Det jeg har valgt å kalle postklassiske familiemelodrama, benytter seg dermed av flere elementer kjennetegnet for den melodramatiske estetikken. Filmens tematikk og karakterenes problemer gjenspeiles og kontrasteres gjennom filmens mise en scène. Ved å bruke mise en scène på denne måten, forsterkes ironien og distansen mellom det tilskueren forstår og det karakterene opplever. Deres følelse av avmakt reflekteres gjennom denne eksessive estetikken, en følelse av avmakt som slik blir kommunisert til tilskueren uten at karakterene selv er det bevisst<sup>48</sup>. Dette understrekes av Mulveys poeng:

The melodramatic characters act out of contradiction, achieving actual confrontation to varying degrees and gradually facing impossible resolutions and probable defeats. However, the implications and poignancy of a particular narrative cannot be evoked wholly by limited characters with restricted dramatic functions – they do not fully grasp the forces they are up against or their own instinctive behavior. It is here that the formal devices of Hollywood melodrama, contribute a transcendent, wordless commentary, giving abstract emotion spectacular form, contributing a narrative level that provides the action with a specific coherence. Mise en scène, rather than actions and words of the story level provides a central point of orientation for the spectator (1987 [1977/78]:77)

## ***Den barnlige i en postmoderne verden***

Som nevnt, hevder Mulvey at noe av det mest fremtredende for 50-tallets melodramans appell til kvinnen er hvordan filmene estetiserer den feminine sfære, og hvordan filmene benytter seg av en kvinnelig synsvinkel. I kapittel to hevdet jeg at det postklassiske

---

<sup>48</sup> Jeg vil diskutere tilskuerens forhold til det postklassiske familiemelodramaet i kapittel fire, da dette er en vesentlig del av forståelsen av genren. For mer, se side 93

melodramaet har forflyttet denne synsvinkelen til barnet. I dette kapitlet vil jeg argumentere for at dette også har hatt konsekvenser, i tråd med teorien om melodrama<sup>49</sup>, for utformingen av mise en scène i det postklassiske melodramaet. Jeg vil hevde at det postklassiske melodramaet, ved forflytningen av synsvinkel, estetiserer en barnlig sfære for å underbygge og tematisere den postmoderne familiens problemer – og spesielt den oppvoksende generasjonens problemer med å forholde seg til den forvirringen og avmakten som har oppstått ved patriarkatets erosjon.

Hva slags estetisk form kan man tenke seg at en slik barnliggjøring av synsvinkelen i melodramaet vil ta? Det mest naturlige vil være å søke tilbake til den estetikken man ble omgitt av i barndommen, som Rousseau påpeker: "Childhood has its own ways of seeing, thinking and feeling" (1961:524).<sup>50</sup> I følge psykoanalysen knyttes fantasien og drømmer opp mot barndommen, som Vikcy Lebau påpeker: "The wish of the child, in fact: the wishes of the child [is] living on in the dreamer" Hun fortsetter med å påpeke: "In this sense that Freud's understanding of dreams and dream life is bound to the theory of infancy and childhood of fantasy and sexuality" (2006:36). Freud selv mener det er en viktig kobling mellom det han kaller "screen memories" og "childhood memories" Dette betyr at når man i filmteorien vektlegger "wish fulfillment" som en av hovedpillarene, vil den barnlige forestillingsverden være en viktig del av denne fantasien, og det er dette jeg mener kommer til uttrykk i det postklassiske familiemelodramaet.

Akkurat som 50-tallets melodrama vektla vakre kostymer og møbler for å appellere til kvinnen, ser man en tendens i det postklassiske melodramaet til en vektlegging av det barnlige. Målet blir nå å vise hvordan den barnlige verdensanskuelse kommer til syne i filmene, og hvordan denne er med på å underbygge den underliggende tematikken i filmene (erosjonen av patriarkatet og familiens påfølgende opplevelse av avmakt i denne overgangsfasen). Jeg har valgt å operasjonalisere dette ved hjelp av to estetiske kategorier: det *nostalgiske* og det *naive*, som begge har hevdet å ha et tilbakeskuende element.

Disse stilistiske virkemidlene kan ikke ses uavhengig fra den postklassiske filmens estetikk generelt, som igjen bør ses i sammenheng med postmodernismen og det postmoderne samfunn. Norman Denzin definerer postmodernismen som: "[...] a set of emotional experiences defined by resentment, anger, alienation, anxiety, poverty, racism, and sexism; the cultural logics of late capitalism". På mange måter beskriver det postmoderne et samfunn

---

<sup>49</sup> Se kapittel 1 om hvordan melodramaet gjennom estetikken tematiserer og problematiserer sosiale forhold.

<sup>50</sup> Sitatene hentet fra Tony Tanners (1965) *The Reign of Wonder. Naivety and Reality in American Literature* Cambridge University Press. London



av flytende grenser, og det postmoderne jeget blir et jeg som ”embodies the multiple contradictions of postmodernism, while experiencing itself through the everyday performance of gender, class and racially linked social identities” (Denzin 1991:vii). Denne fragmentariske identitetsbyggingen, og den forvirringen den fører med seg, er da også svært beskrivende for hovedpersonene i det postklassiske melodramaet – problemet med å skape en identitet uten idealer i en verden uten faste rollemodeller, hvor patriarkatet ikke lenger fungerer som en fast ramme for utviklingen (kjønns)identitet det engang var.

Dag Asbjørnsen peker på hvordan den postmoderne estetikken kjennetegnes av nostalgien som en slags førhet og lengsel etter gode, gamle dager. Asbjørnsen understreker hvordan det postmoderne har en tendens til å dyrke det overfladiske. I følge Umberto Eco er, som nevnt, postmodernismens fremste kjennetegn intertekstualiteten, ironien og *omfavnelsen av fortiden* (1993:227). Det overfladiske i denne forbindelse kan tolkes som et symptom på den avmakten hovedpersonene opplever, og gjennom dette formuleres en lengsel til en annen, tryggere tid, som nødvendigvis ikke var bedre og tryggere, men gjennom det *nostalgiske* og *naivistiske* blir nettopp det. Som Asbjørnsen påpeker:

[...] fortiden er noe som kan konstrueres og fremstilles som en ting eller et produkt, [...] en nostalgi-versjon der vi husker de hyggelige tingene, og der eksempelvis depresjonen løsrives fra historien og blir til pittoresk dekor (1993:14).

## Det nostalgiske

Nostalgi defineres gjerne som en romantisk eller sentimental lengsel til fortiden. Ordet stammer fra det greske ordet *nostos* som betyr å returnere hjem og *algos* som betyr smerte<sup>51</sup>.

Linda Hutcheon ser nostalgi som et uttrykk for en dypereliggende tendens i samfunnet.

The aesthetics of nostalgia might, therefore, be less a matter of simple memory than of complex projection; the invocation of a partial, idealized history merges with a dissatisfaction with the present [...] The ironizing of nostalgia, in the very act of its invoking, may be one way the postmodern has of taking responsibility for such responses by creating a small part of the distance necessary for reflective thought about the present as well as the past (1998).

---

<sup>51</sup> For en mer utfyllende gjennomgang av nostalgibegrepet, se for eksempel ”Irony, Nostalgia and the Postmoderen” av Linda Hutcheon 1998.

Det litt forvitrede brune estetiske uttrykket man kanskje forbinder med slutten av 70-tallet og begynnelsen av 80-tallet er en vesentlig del av stilen i både *The Royal Tenenbaums*, *The Squid and the Whale*, og også i filmer som *Little Miss Sunshine* og *Ice Storm*. Dette forekommer på to forskjellige måter: i *The Royal Tenenbaums* og *Little Miss Sunshine* skjer dette gjennom et retrouttrykk, mens i *The Squid and the Whale* og *Ice Storm* er handlingen lagt tilbake i tid. Jeg vil i analysen ta utgangspunkt i *The Royal Tenenbaums* og *The Squid and the Whale*.

Mise en scène blir, som jeg kom frem til tidligere, i både *The Royal Tenenbaums* og *The Squid and the Whale* brukt svært symbolsk og ekspressivt, i tråd med stilen i det tradisjonelle melodramaet. Det nye er hvordan begge filmene tilfører et preg av nostalgi. James Mortram skriver om *The Royal Tenenbaums*: "A remembrance of things past, without feeling like a retro time capsule, the very fabric of Wes Anderson's film is drenched in wistful nostalgia" (2006:342). Det nostalgiske blir i *Royal Tenenbaums* spesielt fremtredende i interiøret og kostymene som er uforandret, med unntak av slitasje, siden Tenenbaumenes storhetstid 20 år tidligere. Både Richie og Margo er kledd og har den samme frisyren som da de var barn med henholdsvis det samme svettebåndet, den brune dressen og tennisskjorten fra 80-tallet, og en brun pelsskåpe i voksen størrelse. Huset er uforandret. Rommene til barna er identiske med da de var små, noe de alle tydeligvis finner en trygghet i siden de alle flytter hjem igjen til moren. Musikken de hører på er også mest sannsynlig den samme. Eli Cash hører fremdeles på The Clash. Musikken får slik en ekstra konnotasjon. Karakterene bruker de samme klærne søker tilbake til de samme, uforandrede omgivelsene og gjenopplever de samme problemene og konfliktene. Gjennom estetikken ser man hvordan Tenenbaum-barna søker tilbake til en tid hvor alt følte tryggere og mer stabilt. Til den gangen de var unge og håpefulle.

Det er imidlertid ikke bare i interiør og kostymer *The Royal Tenenbaums* får et nostalgisk preg. De litterære virkemidlene understreker denne gammelmodigheten. Filmen er organisert i kapitler og hvert kapittel markeres med en bokside hvor handlingen i begynnelsen av scenen blir beskrevet. Boksidene er gulnet og er preget av slitasje som en antikk Viktoriansk roman. Slik kan man påstå at filmen gir en ekstra hommage til melodramaets litterære røtter som en slags postmoderne pastisj.



Margot, Chas og Richie før



Richie og Margot nå fremdeles i de samme klærne. (Richie har tennisskjorte under jakka) Margot har identisk frisyre

Siden *The Squid and the Whales* handling er lagt til 1986 blir tidsaspektet noe annerledes i forhold til *The Royal Tenenbaums*. *The Squid and the Whale* er i så måte en periodefilm, så også her kan man snakke om en ekstra tidsdimensjon som ikke eksisterte i det sirkianske melodramaet. Det at *The Squid and the Whale* er en periodefilm gir filmen en ekstra distanse til publikum. Det at handlingen er fortid fører til et nostalgisk preg. Nostalgien fungerer annerledes enn i *The Royal Tenenbaums*, og er mer realistisk.

Det brunaktige fargefilteret og lyset gir den riktige 80-tallsfølelsen og filmen minner om andre filmer fra denne perioden som for eksempel et annet familiedrama *Kramer vs Kramer* (Robert Brenton, 1979). *Kramer vs Kramer* og *The Squid and the Whale* kontrasteres gjennom innhold. Mens det i *Kramer vs Kramer* er gjennom farens synsvinkel historien blir

fortalt, er *The Squid and The Whale* Frank og Walts historie. Noe som gir filmen et preg av at dette er barnets erindring av situasjonen. Nostalgien blir slik farget gjennom barnets perspektiv.

*The Squid and the Whale* benytter seg, i likhet med *The Royal Tenenbaums*, av den historiske dimensjonen for å skape distanse, men Baumbach velger i motsetning til Anderson å bruke et håndholdt kamera og flere nærbilder. Dette fører med seg et klaustrofobisk aspekt som understreker avmakten karakterene opplever. Filmen beskriver en dramatisk periode fra familien Berkman's historie. Nostalgien brukes for at tilskueren får en distanse til handlingen, og ved det lettere kan bearbeide familiekrisen. Karakterene gis ikke rom til dette selv og derfor blir det opp til tilskueren selv å prosessere dette.

Både i *The Squid and the Whale* og *The Royal Tenenbaums* kan man se en innflytelse fra Sirk og familiemelodramaet i henhold til symbolsk og eksessiv mise en scène, og hvordan disse vikemidlene ironiserer over karakterenes fremmedgjøring i forhold til sin problemfylte tilværelse. Det som imidlertid er nytt er hvordan begge filmene filtrerer dette gjennom en nostalgi. Koblet sammen med det nostalgiske er det naive som på mange måter fungerer på samme måte, ved å etablere en slags lengsel mot en annen mer stabil tid.

## **Det naivistiske – enkelt, mykt og søtt**

Naiv<sup>52</sup> stammer fra det latinske *nativus* som betyr naturlig. Naiv defineres gjerne som at noen er uskyldige og lettlurte. Spesielt for romantikerne ble det naive og barnets erindring opphøyd. Gjennom barnets verdensanskuelse kom de nærmest den naturtilstanden de søkte. ”The child’s wondering eye offered the romantic writer an avenue back from a reality from which he fast felt himself becoming alienated” (Tanner 1965:7). Tanners hovedtese bygger på den antakelsen at det å skrive fra barnets synsvinkel er spesielt for amerikansk litteratur, og at dette førte til en ny form innen litteraturen (1965:12)<sup>53</sup>. I følge Tanner eksisterer det en unik verdensoppfattelse som er typisk amerikansk, nettopp i det naive.

Det naive har også blitt estetisert gjennom bildekunsten. Naivismen<sup>54</sup> som kunstretning oppstod med bakgrunn i den industrielle revolusjonen, og tok utgangspunkt i

---

<sup>52</sup> Det naive som et estetisk uttrykk har ikke, så vidt jeg har kunnet oppdrive, blitt skrevet om som et estetisk uttrykk innen filmteorien. Dermed blir jeg nødt til å basere meg på litteraturteori og kanskje spesielt på kunstteori, hvor det naive uttrykket er et etablert estetisk begrep.

<sup>53</sup> Tanner viser hvordan forfattere som Wordsworth, Hemingway, Twain og Salinger benyttet seg av denne naive måten å forholde seg til verden.

<sup>54</sup> For en utdypelse av dette begrepet som kunstretning, se Anatole Jakovsky *Peintres Naifs* (1976) og Lucienne Peiry *Art Brut. The Origins of Outsider Art* (2006) Disse tendensene kan fremdeles spores i samtidskunsten, og

folkloristisk kunst og barnetegninger. Poenget var at kunst skulle være umiddelbar og noe alle kunne utøve uten skolering i avanserte kunstteknikker. Man ville skape glede og harmoni i en grim hverdag (Jakovsky 1976:12-20).

From the myth of Orpheus to Marcel Proust's search for a "time" lost forever, the idea of happiness has always been associated with the thought of recapturing the *irrevocable past* in order to satisfy all hopes and desires. This process resembles the psychoanalytical *liberation of the memory* which in fact enables the oppressed and confused person to regain rational thinking and in the long run, mental health. The same applies to the "naïve" artist. They too search for a certain Sunday of life [...] (1976:16)<sup>55</sup>

Først gjennom en naiv estetikk blir man i stand til å løsrive seg fra fortidens og kanskje til og med nåtidens traumer. Hvis man for eksempel ser på motivene og komposisjonene til en kunstner som Paul Klee, finner man enkle figurer i sterke farger. Han tok da også utgangspunkt i sine egne barnetegninger i sin egen kunst (Peiry 2006).

Overføres dette til en filmsammenheng, blir det naivistiske uttrykket tilsvarende det man ser i filmer som *Garden State*, *Me and You* og *Thumbsucker*. Jeg anser dette som en naivistisk estetikk hvor det enkle og søte fremheves. Gjennom en fargebruk i typiske "barnslige" farger som rosa, lyseblått og barnlige detaljer i settingen og tablåer fremheves de eksistensialistiske problemene til karakterene gjennom et barnslig estetisk uttrykk. Disse problemene blir kontrastert gjennom det søte, enkle og naive i estetikken. Et eksempel er bildet av den 16 år gamle hovedpersonen i *Thumbsucker*, som fremdeles sutter på tommelen. Karakterenes, spesielt de mannliges angst for voksenlivet, stagnasjon og umodenhet blir dermed ironisert gjennom det søte og myke. Den naive stilen blir i denne konteksten brukt for å illustrere en mer negativ tendens. Det naive opptrer dermed som et ironisk og distanserende virkemiddel hvor karakterens problemer reflekteres for tilskueren. Jeg vil nå ta for meg hvordan *Garden State* og *Me and You* seg benytter av naive symboler for å fremheve den postmoderne familiens problemer.

Det barnlige fremheves i *Garden State* spesielt i forholdet mellom Sam og Andrew. Der Andrew er følelsesmessig avstumpet, er Sam utadvendt, impulsiv, fargerik og energisk. Natalie Portman tilfører karakteren en leken uskyldighet. Når vi ser et klipp fra hennes spolerte kunstløpkarriere, er hun ikledd et digert dinosaurkostyme. Sams hjem i motsetning til

---

er slik ikke begrenset til en spesifikk periode. I Norge kan for eksempel Kim Hiorthøi brukes som eksempel på en kunstner som benytter seg av en naiv estetikk. I japansk samtidskunst er dette et fremtredende trekk hos flere kunstnere som blant annet Yoshimoto Nara og Takashi Murakami hvor man har hentet inspirasjon fra animé og populærkultur generelt.

<sup>55</sup> Min utheving

Andrews, er fullt til randen av personlighet og hjemmekoselighet. Den hvite og grå minimalisen i marmor og glass stilles opp mot et hjem fylt av varme farger, myke stoffer, levende planter og en naturlig slitasje. Hjemmet til Sam er nesten overdrevent med sine ekstremt mange husdyr og et helårs juletre. Et hjørne er for eksempel dedikert til et fantastisk, fargerikt hamsterbur. Rommet til Sam er totalt annerledes fra Andrews, fylt av personlige detaljer og leker. Sam, og det miljøet Sam representerer, kan i så måte stå som et symbol på Andrews lengsel etter den trygge barndommen. For Andrew blir Sam den utløsende faktor for sitt eget oppgjør med en traumatisk barndom.



Hjemme hos Sam. Detaljer som hamsterburet og juletreet er absurde detaljer. Generelt gir vegger malt i varme toner, tepper og bilder hjemmet en varm atmosfære i kontrast til Andrew sitt hjem.

Selve tittelen på *Garden State* understreker dette. Dette er kallenavnet på Andrews hjemstat New Jersey, men dette kan også leses i mer overført betydning hvor State også kan leses som ”state of mind”, og *Garden* konnotere Edens hage: et sted av uskyld og et utopisk barndomsparadis, hvor Gud, som igjen kan ses som en patriarkalsk skikkelse, var det gode og milde forbildet. Tittelen konnoterer med andre ord en mental tilstand hvor man opplever en regresjon til dette utopiske barndomsparadiset, som igjen understreker tematikken i filmen. Som nevnt, er det først etter turen til arken i øsende regnvær som et bilde på syndefloden, Andrew kan fortsette med livet.

I *Me and You* blir tablåer fra naturen brukt som symboler på det uskyldige. Filmen åpner med et bilde av en kjøttmeis i et tre omgitt av en klar blå himmel,<sup>56</sup> og avslutter med en

---

<sup>56</sup> Dette kan ses som en referanse til *Blue Velvet* (David Lynch, 1986), som også begynner med skildringen av hvite stakittgjerder og en idyllisk forstad (før den går dypere inn i den mørke materien).

soloppgang. Denne naive idyllen understreker problemene. Et eksempel er scenen med gullfisken. En far og en datter har glemt gullfisken på taket av bilen. Dette skildres så som en dramatisk *liv og død*-situasjon, hvor gullfiskens liv blir tilført mening karakterene kanskje selv føler en mangel på.

Mens det naive virker ironisk i forhold til de voksne karakterene, virker det naturlig når barna blir plassert i dette miljøet. Ironien av naiviteten forsterkes imidlertid idet barna fremstår som modne og utforskende i forhold til voksenlivet. Kontrasten mellom Christines kjøp av rosa ballerinaske som hun senere skriver *me and you* på, og Syvies kjøp av husholdningsartikler understreker dette. Gjennom objekter som Sylvies "hope chest" fremheves paradokset i dette reverserte forholdet. Disse "voksne" objektene illustrerer Syvies ønske om å bli voksen, og må ses som en kontrast til de voksne som har problemer med nettopp denne statusen.



Sylvie viser Peter innholdet i sin hope chest, husholdningsartikler i kontrast til det pastellfargede barnerommet

Braff benytter seg av flere av de samme estetiske virkemiddele som Sirk, men det tilføyes nye betydninger. Det ironiske befinner seg i barnsligheten som fremtrer som en metafor på den tilbakeskuende holdningen hos karakterene. Den naive estetikken fremhever for oss de dypere liggende problemene til karakterene. Først gjennom den umodne leken kan livene deres bevege seg fremover. Den naive estetikken i *Me and You* brukes til å fremheve

ensomhet og problemer i relasjonene mellom karakterene. Det naive symboliserer det som en gang var trygt, den gang det å bli voksen fremdeles virket attraktivt.

*Me and You* naivistiske uttrykk bryter imidlertid noe med *Garden States*. Dette fordi fokuset på overgangen fra barndommen til voksenlivet i *Garden State* nå befinner seg i selve forholdet mellom generasjonene (patriarken mot Andrew). Som hos Sirk, benyttes mise en scène for å ironisere over karakterenes underliggende problemer, men hysteriet har blitt erstattet av ensomhet og resignasjon. Det naive blir slik sett et ironisk og estetisk grep som tydeliggjør de sosiale problemene.

Det naive og nostalgiske er altså stilistiske trekk som kan påstås å kjennetegne det postklassiske familiemelodramaet. Jeg har her brukt *The Royal Tenenbaums* og *The Squid and the Whale* som eksempler på en nostalgisk estetikk og *Me and You* og *Garden State* som eksempler på naiv estetikk. Dette fordi det nostalgiske og det naive er spesielt fremtredende i de respektive filmene. Det er imidlertid for eksempel naive trekk i *The Royal Tenenbaums*. Richies leketelt i stua og alle lekene hans, og de *Den Lille Prinsen* (Antoine De Saint-Exupéry, 1943) inspirerte portrettene i Tenenbaum-huset er gode eksempler naive trekk i mise en scène. I *Garden State* får gamle, og for Andrew, nostalgiske gjenstander en symbolsk betydning. Andrew finner sin bestefars motorsykkel i garasjen, og den fungerer både som et symbol og reelle framkomstmiddel for Andrews reise og bevegelse. Andrews mors gamle smykke er nøkkelen til hans oppgjør med fortiden.

Disse to estetiske kategoriene utelukker dermed ikke hverandre, og man kan se at både det nostalgiske og naive er tilstede i flere av filmene. Poenger er nemlig at både det naive og nostalgiske understreker det barnlige i estetikken som kjennetegn på det postklassiske familiemelodramaet.

## **Avsluttende bemerkninger**

Jeg har i dette kapittelet belyst hvordan det postklassiske melodramaets estetikk både står som en direkte fortsettelse av – men også noe som har utviklet seg fra – 50-tallets melodrama. Man ser hvordan mise en scène blir benyttet symbolsk og ekspressivt, akkurat som Sirk gjorde i sine filmer. Samtidig gir den nye familiestrukturen utslag i at fokuset har blitt flyttet fra kvinne til barn. Dette bytte av synsvinkel mener jeg har ført til en nostalgisk og naiv estetikk. Gjennom det naive og nostalgiske understrekes det barnlige og søken tilbake til fortiden.



Det postmoderne uttrykket kan dermed hevdes å bli integrert inn i det postklassiske melodramaet, samtidig som virkemidlene brukes i tråd med den melodramatiske stilen. Distansen og ironien brukes i filmene for å kommunisere dypereliggende problemer hos karakterene. Den tilstanden av avmakt patriarkatets erosjon har etterlatt familien i, ironiseres over gjennom et barnlig uttrykk. Familielivet estetiseres gjennom idyll og fortidslengsel som står i kontrast til den overgangsfasen familien kan hevdes å befinne seg i. Dette betyr at estetikken i filmene fremdeles kan ses i tråd med melodramaets genrekonvensjoner, samtidig som at de har integrert postmoderne estetiske virkemidler for å fremheve de samtidige familieproblemene. Nostalgien, naivismen og ironien understreker, vil jeg påstå, filmenes lengsel etter et mer stabilt familieliv. I tillegg virker nostalgien, naivismen og det absurde distanserende, og understreker karakterenes følelse av fremmedgjøring og fragmentering.

Tendensene jeg har pekt på i kapittel to og tre – både de sosiale og de estetiske – vil jeg i neste kapittel prøve å sette i en større kontekst. For hvorfor har akkurat disse tendensene kommet til uttrykk i det postklassiske familiemelodramaet? Kan man lese disse filmene i sammenheng med de generelle sosiale forandringene?

## Kapittel 4

### En ny generasjon?

Rather than assume that generic labels have – or should have – a stable existence, we must heed the examples of the woman's film and family melodrama, recognizing the permanent availability of all cultural products to serve as signifiers in the cultural bricolage that forms our lives.  
– Altman (1999:82)

I kapittel to og tre argumenterte jeg for at filmer som *Garden State*, *Me and You*, *The Royal Tenenbaums* og *The Squid and the Whale* kan ses som en *utvikling* av familiemelodramagenren. I et møte mellom det postmoderne – både i betydningen postmoderne samfunn og postmoderne estetikk – og genreevolusjon førte til denne utviklingen. Med et psykoanalytisk og sosialt perspektiv på familieinstitusjonen er det likevel en viss *kontinuitet* i forhold til det tradisjonelle familiemelodramaet. Etter jeg i kapittel to og tre la analysen på et relativt detaljert og konkretisert nivå, vil jeg i dette kapitlet se om man i lys av disse mer overordnede perspektiver kan argumentere for og legitimere at familiemelodramagenre har blitt det jeg har valgt å kalle det postklassiske familiemelodramaet. Fra å ha besvart *hva* og *hvordan* vil målet nå bli å besvare *hvorfor*. Hvorfor har genren utviklet seg? Trenger vi et postklassisk familiemelodrama?

Med utgangspunkt i det teoretiske rammeverket jeg satte opp i kapittel én, vil jeg i dette kapitlet forene de estetiske og sosiale implikasjonene ved utviklingen av familiemelodramagenren jeg kom frem til i kapittel to og tre for å avgjøre levedyktigheten av det postklassiske familiemelodramaet. Genrefilmes styrke er hvordan den gjennom etter hvert velkjente motiver (for eksempel Monument Valley i western filmen) og strukturer, har en egen evne til å mytologisere og ideologisere gjennom representasjon og konstruksjon. I dette kapitlet vil fokus være på hvordan de filmene jeg har valgt å kalle postklassiske familiemelodramaer, fungerer i forhold til nettopp genrenes mytologi- og ideologiskapende funksjon. Dette er spesielt interessant med tanke på familiemelodramaets ideologiske konnotasjoner. Hvordan fungerer disse filmene i en historisk, sosial og psykoanalytisk kontekst? Hvilken relevans har familiemelodramaet i dag? Utviklingen av genre henger slik sammen med samfunnsutvikling. Det store spørsmålet blir således: hva slags ”cultural bricolage” har vært med på å utvikle familiemelodramagenren?

## **Arv og miljø – om utvikling**

Hvis genre kan ses som en type moderne myte, vil nødvendigvis historisk, sosial og samfunnsmessig utvikling henge sammen med utviklingen av det postklassiske familiemelodramaet. Jeg vil her utvide oppgavens genreperspektiv ved å ta i bruk tre forskjellige tilnærminger. Jeg vil først ta for meg utviklingen av den ”postmoderne familien” i forhold til psykoanalysen og postmodernismen. Deretter vil jeg se dette opp mot Kaja Silvermans begrep om *dominant fiction*, spesielt i sammenheng med *historisk trauma* og disse begrepene betydning for forståelsen av utvikling av subjektivitet, og ikke minst for mytologisering og ideologisering i samfunnsformasjonen. Denne funksjonen av genrefilm er da også helt relevant for min hypotese om det postklassiske melodrama. Jeg vil til slutt ta for meg betydningen av *postfeminismens* eller som det også kalles ”*third wave*”-feminismens inntog for familiemelodramaet.

Det er dette sosiale og historiske perspektivet som kommer til å være essensielt for forståelsen av hvorfor og dermed også nødvendigheten av utviklingen av et postklassisk familiemelodrama som er vil være denne delens hovedfokus.

### **Den postmoderne familien**

Jeg har allerede skissert opp noen utviklingstrekk ved familieinstitusjonen i kapittel to. Her vil hovedpoenget være å se familieinstitusjonen som befinner seg i en slags overgangsfase og patriarkatets erosjon i sammenheng med utviklingen av det såkalte postmoderne samfunnet. Et samfunn hvor det kan synes som om superegoet har overtatt posisjonen til den patriarkalske ordenen som en styrende sosialmekanisme (Renata Salecl 2004). Superegoet er som Hayward påpeker ”identified with the ‘parental’ voice within the psyche”. Men i motsetning til i det patriarkalske samfunnet hvor superegoet var den styrende autoriteten i forhold til id og ego og førte til en, som Hayward skriver videre, ”internalizing of patriarchal authority,” kan man nå se en tendens til at superegoets egen ”parental voice” har tatt større kontroll over individet. Dette betyr at noe av stabiliteten i patriarkatet nødvendigvis vil gå tapt som man ser tendensen til i de postklassiske familiemelodramane.

I det senkapitalistiske samfunnet hevdes det at konsumersamfunnets iscenesettelse av jeget har overtatt noe av autoriteten til Farens Lov (Salecl 2004). Salecl spør om vi lever i et grenseløst samfunn hvor individet har ubegrenset mange valgmuligheter. Identitet er ikke noe som utvikles utenfra som for eksempel gjennom Farens Lov eller sosial bakgrunn. Det er noe

vi selv velger ut i fra hva vi velger å gjøre/kjøpe. Hun setter også spørsmålstegn ved i hvor stor grad den andre kastrasjonsprosessen blir implementert. Den symbolske orden eksisterer ikke lenger på samme måte, men det er flere ting som ligner. Hun parafraserer Dufour, som hevder at:

[I]n post-modernity there is no longer an Other in the meaning of the symbolic Other, the incomplete ensemble to which the subject can address a demand, pose a question, or present an objection. It is similar to say that post-modernism is full of semblants of the Other (2004:1149).

Hun fortsetter: ”This is when the subjects stops referring to an outside Being, like God, land or blood, to confirm his being as a subject and becomes in some ways his or her own origin (2004:1150).” Med andre ord, patriarkatet er i ferd med å miste sitt hegemoni noe som understreker det vi har sett flere eksempler på i analysen av det postklassiske familiemelodramaet. Hva er så konsekvensene av denne utviklingen?

Denne utviklingen kan forklare et av de samfunnstrekkene man vanligvis bruker for å betegne det postmoderne samfunnet som fragmentering av individet. Fredric Jameson benytter seg av Lacans begrep om schizofreni da han tar for seg individets utvikling i det han kaller senkapitalismens alder. Lacans begrep om schizofreni er: ”et sammanbrott hos den betencknande kedjan, de sammenhängande syntagmatiske serier av signifikanter som konstituerar en utsaga eller mening” (Jameson 1985:291). Dette sammenbruddet av virkelighetsforståelsen understreker utviklingen vi ser i filmene. Fra det Jameson kaller det *fremmedgjorte* individet ser man det *fragmentariske* individet. Og det er nettopp dette som karakteriserer spesielt mennene i det postklassiske familiemelodramaet. De oppleves som individer som har problemer med å forstå, eller hvis vi følger Jameson, at de har problemer med å inneha en egen subjektiv virkelighetsforståelse<sup>57</sup>. Dette resulterer i følge Jameson, til at det eneste som er igjen er ”opplevelsen av rent materiella signifikanter.” Wes Andersons filmer illustrerer for eksempel dette ved å la karakterene kommunisere sine forvirrede følelser nettopp gjennom sine eiendeler og ting.

Den tilstanden Jameson beskriver er den postmoderne tidsalderen. Dette begrepet er ikke uproblematisk. Begrepet om det postmoderne er som Norman Denzin skriver: ”an oxymoron with a short history. How can something be post, or after the modern, when the modern represent the present, or recent moment? [...] It is a oxymoron because it comes at the end of a series of other ”post-ims” (1991:2)” Dette er noe av problemet med det postmoderne,

---

<sup>57</sup> Jameson erklærer subjektets død.

eller enda mer problematisk: postmodernismen – usikkerheten om man har kommet til et nytt stadium. Et annet problem er at det postmoderne betegner ikke bare samfunnet men også en estetikk og en bevissthet.

Det mest fruktbare kan være å se det postmoderne som en slags historisk men også nåtidig bevissthet. Som Denzin skriver:

Thus this historical period [postmodernismen], extending for nearly fifty years, contains tensions and contradictions within itself, which are continually worked and reworked in popular culture (1991:7).

Sammenkoblet med det postmoderne befinner, som diskutert i kapittel én, begrepet om den postklassiske filmen seg. Det er som en slags historisering av den postmoderne nåtiden det postklassiske familiemelodramaet og dets representasjon av familien det vil være mest fruktbart å se disse filmene som et resultat av.

Denne historiseringen av populærkulturen burde kobles sammen den mytologiserende effekten genre har. Genre kan, som nevnt, være med på å skape nye myter. Akkurat som westerngenren utviklet seg, som nevnt, til å beskrive en ny og ikke like optimistisk ”frontier-”myte (Schatz 1981) kan man påstå at også familiemelodramaet har entret et nytt stadium i tråd med synet på genre som noe dynamisk, hvor det postklassiske familiemelodramaet fungerer som en ny representasjon av familien. Innen rammene av kontemporær familieikonografi, det vil si det moderne hjemmet, utspilles det seg et sosialt drama. Hvis fortellingen om den postmoderne familien kan ses som et resultat og en mytologisering av det samtidige samfunnet, vil det være naturlig at det postklassiske familiemelodramaet er et resultat av dette igjen. Det postklassiske familiemelodramaet kan slik leses som en mytologisering av det postmoderne og det schizofrene individets formasjon. Patriarkatets fall og superegoets økende kontroll og innflytelse på barnets utvikling og familiens traume med å takle denne overgangsfasen – mellom før og nå – blir på en måte den nye myten. Men hvorfor har denne myten om familien utviklet seg? For å finne svar på dette burde filmene settes inn i en bredere historisk kontekst.

## **Historisk kontekst og familiens traumer**

Å skrive om postklassiske genre kan vanskelig gjøres uten å se genren i en historisk kontekst. Ved å bruke post som et prefiks signaliserer dette en historisk utvikling av genren. Jeg vil nå ta for meg hvorfor og hvordan dette skjer. Kaja Silverman peker på hvordan historiske trauma

har en tendens til å forandre det hun kaller ”the dominant fiction”. Hun forklarer dominant fiksjon som noe mer enn ”a set of representational and narratological possibilities for articulating consensus,” selv om det også er dette. Silverman utvider begrepet og ser det som ”a libidinal apparatus or machinery for ideological investment. An investment which is as vital as labour or exchange to the maintenance of the social formations” (1990:115). Den dominante fiksjonens fremste legemliggjøring kan slik være genrefilmen som gjennom sine gjenvendende strukturer, karakter typer og ikonografi, underbygger sosiale myter og ideologi. For Silverman er denne dominante fiksjonen: ”a vital part in the constructing of [this] subjectivity.”

Det som forandrer denne dominante fiksjonen er det Silverman kaller et historisk trauma. Hun definerer historie i tråd med Fredric Jameson, som: ”a force capable of tearing a hole in the fabric of the dominant fiction, and so of disrupting its internal economy. In short I will identify it with trauma” (1990:116). For dem er historie med andre ord synonymt med endring og utviklingen. Hun fortsetter:

History makes itself felt through the crises it creates and the changes it ”inspires” in the dominant fiction and the social formation – crises and changes which are ultimately mastered through the very articulations which first make them available to thought. In other words, history is accessible only through texts. (1990:117)

Disse begrepene, sammen med sosial formasjon, danner grunnlaget for hennes diskusjon av endringen i ”the male subjectivity.” For Silverman er det den kastrerte hjemvendende mannen etter andre verdenskrig som står i fokus. Denne mannen symboliserte mannen som ikke fant sin plass innen det eksisterende patriarkatet, så da blir spørsmålet hva skjer når selve patriarkatet er i ferd med å miste sitt hegemoni?

[...] the phallus is always the product of the dominant fiction, and that when that fiction proves incapable of mastering the stimulus of historical trauma, the male subject will no longer be able to find himself within its idealizing configuration (Silverman 127)

Jeg har pekt på i kapittel to at en av de største endringene innen familieinstitusjonen befinner seg i forholdet mellom kjønnene og deres representasjon, og kanskje mest av alt den nye representasjonen av mannen. Silverman tar utgangspunkt i andre verdenskrigs konsekvenser for representasjonen av mannen og mannens subjektivitet. Det vil være naturlig om også de sosiale endringene for mannen også har konsekvenser for representasjonen av familien som helhet (1990:116-118). Fra 50-tallets relativt stabile familieinstitusjon ser man

hvordan samfunnsmessige endringer som kvinnefrigjøring har hatt en effekt på familien og familiens representasjon.

Kvinnefrigjøring<sup>58</sup> og bevisstheten rundt kan hevdes å være en av de største sosiale omveltningene som har skjedd på lenge, i hvert fall med tanke på betydningen dette har hatt for den sosiale strukturen både på mikro- og makronivå. Kvinnefrigjøringen har rett og slett hatt betydning for hvordan vi betrakter og definerer oss selv som sosialt individ.

Kvinnefrigjøringsbevegelsen har lange røtter, og det har vært en langsom revolusjon. Likevel ser man ikke noen vesentlige endringer i den sosiale strukturen, da spesielt i forhold til patriarkatet, før mot 1980-tallet. Kvinnefrigjøringen bør dermed ses som et historisk trauma i tråd med Silvermans forståelse av begrepet først nå i løpet av de siste tiårene. Spørsmålet er om man kan med utgangspunkt i dette nå påstå at den dominante fiksjonen har forandret seg i sin representasjon av familien?

Hvis man anser de tradisjonelle familiemelodramaene som et eksempel på den dominante fiksjonen i forhold til det postklassiske familiemelodramaet, er det mye som tyder på at svaret er ja. Gjennom for eksempel representasjonen av familiene Tenenbaums og Berkman i henholdsvis *The Royal Tenenbaums* og *The Squid and the Whale*, ser man hvordan familien nå kan påstås å befinne seg i et stadium av limbo, hvor spesielt guttebarnet lider under den påfølgende mangelen på faste normer for sin identitetsutvikling. Dette skildres nå ved et skifte fra å beskrive familien ved hjelp av en som regel kvinnelig subjektivitet til å skildre familien ved hjelp av barnets subjektivitet. Familiemelodramagenren kan hevdes å ha flyttet fokus fra den undertrykte kvinnen til det forvirrede barnet. Man kan påstå at det er ny historie vi blir fortalt. Slik forandres den dominante fiksjonen i tråd med melodrama genrens essens, nemlig å artikulere familiens problemer. Fra den undertrykte kvinnen møter vi nå myten om det forvirrede og fragmenterte individet.

## Postfeminismen

I løpet av de siste tiårene har feministisk tankegang utviklet seg fra i begynnelsen å være en relativt koherent bevegelse, hvis store kampsak var retten til å stemme, til å ha tatt flere retninger og utvilsomt fått et større mangfold i liket med kvinnens posisjon i samfunnet.<sup>59</sup> Jeg

---

<sup>58</sup> Kvinnefrigjøringsbevegelsen må også ses i sammenheng med andre frigjøringsbevegelser og krav om rettigheter for eksempelvis fargede og homofile. Dette er alle bevegelser som gjorde opprør på 50-70-tallet. Disse opprørene kan alle ses som et angrep på patriarkatet.

<sup>59</sup> Postfeminismen eller tredje bølge feminisme skiller seg fra første bølge feminisme, stemmerettighetsbevegelsen og *andre bølge*-feminismen, den akademiske mer radikale feminisismen ved at den

vil her ta for meg kun noen av de mest sentrale bidragene i denne diskusjonen og se hvordan dette posisjonerer seg i forhold til det postklassiske familiemelodramaet. Akkurat som 50-tallets familiemelodrama viste seg å være fruktbare tekster for feminismen, kan det postklassiske melodramaet hevdes å beskrive den postfeministiske virkeligheten, en virkelighet hvor det altså synes som om patriarkatet er i ferd med å miste sitt hegemoni.

Denne utviklingen, av den nye kvinnen, har sammenheng med kvinnens posisjon i det individualiserte konsumersamfunnet. Kvinnene som individer har i denne situasjonen ansvar for sine egne valg når det kommer til valg av karriere og familieliv og dermed også egen lykke. Det handler om kvinnens rett til individuell frihet og ikke kun som gruppe. Judith Butler stiller spørsmål ved gyldigheten ved termen "kvinne" og at det er vanskelig å se kvinner som én enhetlig gruppe (1999:7). For henne er kjønn ikke noe medfødt, men sosialt betinget. Dette kan tyde på at synet på kvinnen har forandret seg noe. Hva slags konsekvenser får dette i representasjonen av den postmoderne kvinnen?

Roberta Garrett tar for seg dette temaet i *Postmodern Chick Flicks* (2007). Her kommer hun frem til at den postmoderne kvinnefilmen har byttet ut eksessen og hysteriet med mer postmodernistiske virkemidler som selvrefleksivitet, ironi, humor og nostalgi. Hun fokuserer i hovedsak på typisk "kvinnefilm" som kostymedramaer og romantiske komedier og mister med dette mye av den eksplisitt sterke kvinnen som har oppstått i actionfilmen. Hun fokuserer heller ikke i spesiell grad på kvinnen i forhold til familien, men hun konkluderer med

[...] what the new women's genres reflect and remythologise for female audience is a notion of contemporary female subjectivity that has largely shed the classical women's film's obsession with trauma, illness and self-sacrifice. The life of home is presented as something to be escaped from, children are rare, and romance can only exist in heavily drawn inverted commas (2007:208).

Kvinnens frigjøring fra den tradisjonelle femmine sfære og traumet kan dermed bidra til å forklare kvinnenes tilnærmete fravær i en av de mest tradisjonelle kvinnelige genrene som familiemelodramaet. Garrett hevder at dette er en konsekvens i den nye kvinnefilmens fokus på "tension between female educational and career aspirations and traditional notions of

---

kontemporære kvinnen har problemer med å kjenne seg igjen i disse. Kvinnen har allerede oppnådd de fleste av første bølge feminismens kampsaker, og *andre bølge*-feminismen oppleves som altfor radikale og ikke minst kollektive. Judith Butler, med sin *Gender Trouble* ([1990]1999) Routledge, er en av de fremste representantene for den *trede bølge*-feminismen, og setter spørsmålsteget ved selve begrepet *kvinne* og den kollektive oppfattelsen av kvinne som sosialt kjønn. Hun kritiserer feminismen for å ha lagt for stor vekt på det politiske aspektet ved kjønn.



femininity” (208). Kvinnens inntog i det maskuline rom betyr at det kanskje endelig åpnes opp en mulighet for tematisering av menn i hjemmets sfære.

Tania Modelski omtaler denne ”nye” feministiske bølgen som oppstod utover 80-tallet som ”feminism without women”. Hun kritiserer postfeminismen som mange måter forsvarer kvinnens rett til også å være opptatt av utseende, eller velge å være hjemmeværende mor. Modelski kritiserer Wallace Stevens for å relokere denne nye typen feminisme fra ”the struggle of feminism against patriarchy to a place entirely *within* patriarchy and within the psyche of the patriarch himself” (1991:10). Denne ”tredje” feminismen kjemper med andre ord om kvinnens rettigheter innenfor det patriarkalske samfunnets rammer.

Likevel ser man i filmen en tendens til at denne type feminisme er fremtredende i representasjonen av kvinnen i det postklassiske familiemelodramaet. Garrett avslutter med å hevde den liberale feminismens seier over den radikale. Hun skriver:

This particular brand of individualist feminism has become the dominant socio-cultural legacy of the equal rights tradition of feminism, while the collectivist, socialist and radical tendencies have given way to this new discourse of female self-empowerment (2007:208)

Så, i motsetning til Modelski, som ser postfeminismen som en negativ utvikling, kan denne utviklingen også ses som en styrke. Når man imidlertid ser disse to perspektivene – *andre bølge*-feminisme og *tredje bølge*-feminisme – i forhold til utviklingen av familiemelodrama genren, er Modelskis syn ikke nødvendigvis helt korrekt. Som påpekt ble familiemelodramaet sett som en feminin genre og som en kritikk av patriarkatet, nettopp fordi man benyttet seg av en kvinnelig synsvinkel. Dette ble da brukt som et virkemiddel i patriarkatkritikken og som et tegn på undertrykkelse. Som vi så i kapittel to, er dette annerledes og det postklassiske familiemelodramaet blir ikke lenger fortalt utelukkende med en kvinnelig synsvinkel. Filmene kan slik karakteriseres som en slags ”feminism without women” (1991). I motsetningen til Modelski mener jeg dette kan ses som positivt. Innenfor melodramagenrens koder tyder dette på at kvinnen er utelatt nettopp fordi hun har oppnådd en sterkere posisjon. Det spesielle med det postklassiske familiemelodramaet er hvordan det tematiserer mannens tragedie innenfor et tradisjonelt kvinnelig miljø.

Det postklassiske familiemelodramaet føyer seg dermed på mange måter inn i postfeminismens liberale holdning til kjønn. Representasjonen av kvinnen er på mange måter kjennetegnet av mangfoldighet. Fra overbeskyttende mødre (Etheline i *The Royal Tenenbaums*) til fraværende mødre (moren til Andrew i *Garden State*), fra seksuelt frigjorte (Margot i *Royal Tenenbaums* og Joan i *The Squid and the Whale*) til romantiske, tradisjonelle

kvinner (Christine i *Me and You*) resulterer dette i at representasjonen av kvinnen er mindre rigid og mer mangfoldig enn i 50-tallets melodramaer.

## **Eplet faller ikke langt fra stammen – om *familielighet***

Genre er som påpekt i kapittel én et dynamisk begrep, men det fordrer også en grad av familielighet i forhold til struktur, tema, ikonografi og rolletyper. Ved å inkludere filmer som *The Royal Tenenbaums*, *Garden State*, *Me and You* og *Squid and the Whale* i familiemelodramagenren betyr det både en redefineringsprosess av genren, men også et krav til filmene om en viss familielighet. Derfor blir det vesentlig å spørre: Hva skal til for at man kan inkludere nye filmer i en genre? Hvilke kriterier må oppfylles? Kan man se på disse filmene som en del av familien melodramagenren?

Genre er som slått fast i kapittel én en slags forhandlingsprosess mellom den enkelte film, produksjon, kritiker og tilskuer. Jeg vil her konsentrere meg om genreavgjørende kategorier som filmenes *innhold/struktur*, og genrens forhold til *tilskueren* for å se hvordan det postklassiske familiemelodramaet forholder seg til det tradisjonelle familiemelodramaet. I motsetningen til den mer konkrete analysen av filmene i kapittel to og tre vil denne diskusjonen få et mer overordnet preg. Til slutt vil jeg ta for meg hvordan det postklassiske familiemelodramaet forholder seg til *melodramaet som myte og ideologi*. Jeg vil ikke vektlegge produksjonsdelen<sup>60</sup> av genreutviklingen da fokuset i oppgaven i hovedsak er teoretisk.

---

<sup>60</sup> Dette betyr ikke at produksjonsforhold ikke er vesentlig i genreevolusjon, som Steve Neale påpeker, og at ikke det er interessante aspekter ved produksjonssiden av det postklassiske familiemelodramaet.

For det første ser man independentfilmens generelle vending mot mainstream og genre og for ikke å glemme deres store kommersielle suksess har ført til at independentfilmen og studiofilmen på mange måter har blitt likere. Dette rett og slett fordi budsjettene til den såkalte independentfilmen har blitt større. Produksjonsforholdene er nok relativt like og markedsføringen prøver i hovedsak å treffe det samme publikumet.

Miranda July (1974), Wes Anderson (1969), Zach Braff (1975) og Noah Baumbach (1969) er alle i den samme generasjonen. Noe som betyr at de vokste opp på samme tid og innenfor en ganske lik familiestruktur. Denne generasjonen som de er del av vil ha en annen opplevelse av familien. Filmer som *The Royal Tenenbaums* og *The Squid and the Whale* er da også relativt selvbiografiske. I motsetning til Sirk som var bevisst sitt eget estetiske prosjekt og egen rolle, har verken Miranda July, Zach Braff, Wes Anderson, Noah Baumbach eller noen av de andre regissørene vært bevisst det å eventuelt være del av en utvikling av familiemelodramaet. Dette kan også ha noe med at både Miranda July og Zach Braff er debuterende langfilmregissører med sine respektive filmer. Noah Baumbach har regissert en film tidligere, collegekomediedramaet *Kicking and Screaming* (2005). Den eneste av regissørene som begynner å få en produksjon av betydning er Wes Anderson. Han er helt klart den av regissørene som man begynner å se en egen tematisk og estetisk stil.

## Innhold/struktur

Det trekket som forener disse nye filmene med 50-tallets melodramaer er både den tematiske og strukturelle likheten og kapittel tre avdekket store estetiske likheter mellom Douglas Sirks filmer og de postklassiske familiemelodramaene. Funksjonen av familien som, "a "natural" as well as a social collective, a self contained society in and of itself (Schatz 1981:227)" er fremdeles essensiell i dannelsen av myten om det amerikanske samfunnet. Familien kan slik leses som samfunnet i miniatyr. Mulvey ser hjemmet som et "social place and a mythologised space" (1989:64). Dette er fremdeles vesentlig i forståelsen av familiemelodramaet også det postklassiske. Representasjonen av familien fungerer slik som en signifikant for mer underliggende problemer i samfunnet.

Rent overfladisk ser man at handlingen sentreres rundt familien, mer spesifikt den amerikanske borgerklasse-/middelklassefamilien. De nye filmene i likhet med 50-tallets familiemelodramaer, tematiserer problemer i og med familien. Filmene er melodramatiske i struktur hvor traumene og dramaet til det (post)moderne mennesket kommer til uttrykk i de nære relasjonene.

Som nevnt lar de postklassiske familiemelodramane karakterene agere innen et mer kjent og kontemporært miljø. I dette understrekes viktigheten av mise en scène i melodramaet. Eksempelvis ser man hvordan kjølig skandinavisk design og rustfritt stål i *Me and You* skildring av museumscuratoren understreker det postmoderne menneskets fremmedgjøring. Minimalisme kontrasteres med maksimalisme i *Garden State*. Moderne kommunikasjonsmidler understreker den kontemporære ikonografien og benyttes ironiserende i forhold til kommunikasjonssvikt, som nettforholdet mellom Robbie og museumscuratoren i *Me and You*. Det postmoderne samfunns arkitektur og design, det vil si ikonografi, integreres slik inn i mytologiseringen av den postmoderne familien.

Det er imidlertid også visse strukturelle og innholdsmessige forskjeller på denne nye genresyklusen og den gamle. Filmene er for det første mer optimistiske enn 50-tallets familiemelodrama. Der Sirks melodramaer nærmest er deterministiske, har de nye filmene et mer positivt syn, men jeg vil hevde at de fremdeles er kritiske. Filmene tilfører genren mer humor som gjør at de ligger nærmere opp til tragikomedien, enn den rene tragedien. Dette bør imidlertid leses som et virkemiddel som fremhever det tragiske. Dette kan igjen ses sammen

---

For på den andre siden ser man at selv Sirk var aktiv i teoretiseringen rundt sitt eget arbeide som familiemelodrama (Halliday 1972). Dette er ikke tilfelle for Wes Anderson. Dette aspektet kommer jeg imidlertid tilbake til senere.

med at kritikken rettes ikke mot det altomfattende patriarkatet fra den utenforstående – kvinnen – men fra mannen selv. Det tragiske og problematiske fremheves slik gjennom latterliggjøring.

Det tradisjonelle melodramaet benyttet seg av modernistiske virkemidler i sin samfunnskritikk, mens det postklassiske benytter seg av postmoderne virkemidler i sin kritikk av det kontemporære samfunnet. Fra Brechtianske distanseringseffekter benytter de postklassiske familiemelodramane seg av nostalgi og naivisme med tilnærmet lik effekt. Hysteriet og eksessen i det tradisjonelle melodramaet tones noe ned i det postklassiske familiemelodramaet, mens det absurde og rare fremheves. Den postmoderne estetikken er ifølge Jameson knyttet opp mot dyrkingen av overflaten. Noe som stemmer i det postklassiske familiemelodramaets bruk av objekter som signifikant, men denne bruk av mise en scène er også karakteristisk for det tradisjonelle familiemelodramaet. Denne bruken av mise en scène er som jeg har påpekt relativt lik ved at filmene fra begge perioder artikulere følelser ved hjelp av mise en scène og symbolikk. Dette kan imidlertid også tolkes som spesielt fremtredende for melodramaet. Hvis man for eksempel hevder at det tradisjonelle familiemelodramaet kritiserte det patriarkalske samfunnet ved hjelp av modernistiske virkemidler som distanseringseffekter, så benytter det postklassiske familiemelodramaet seg av det som kan se ut som postmoderne estetiske virkemidler som for eksempel nostalgi for å kritisere den postmoderne familien.

Man kan altså se en tendens hvor det postklassiske familiemelodramaet benytter seg av såkalte postmoderne estetiske virkemidler innenfor de estetiske føringene man finner i melodramagenren. Dette mener jeg bør ses som et resultat av de mer generelle samfunnsmessige endringene som har vært enten de karakteriseres som postmoderne eller kun moderne. Slik beskrives den postmoderne familien ved hjelp av nye virkemidler, men som likevel står i forbindelse med 50-tallets familiemelodrama. Det er fremdeles familien som en sosialformende institusjon om enn innen nye rammer som mytologiseres. Det er fremdeles en kritikk av denne institusjonen – familien, og derfor også samfunnet generelt – som blir kritisert gjennom distanseringseffekter og vektlegging av mise en scène. Dermed vil jeg hevde at filmene til tross for noen avvik, bør de ses som en ny syklus innen genren familiemelodramaet, på bakgrunn av innholdsmessige og strukturelle likheter.

## Tilskueren

Konstruksjonen av genren familiemelodramaet har tradisjonelt vært knyttet opp til teoretikerens syn på tilskueren<sup>61</sup> (Mulvey 1999, Doane 1982 og Elsaesser 2003). Diskusjonen rundt tilskuerens rolle i forhold til denne genren har, som nevnt, sine røtter i psykoanalytisk/semiotisk og feministisk tilskuerteori med blant annet utgangspunkt i Mulveys begrep om blick og Doanes om maskerade. Som ”kvinnelig genre” er det en genre som er ”skapt” i etterkant (Altman [1984] 2003). Dette har to implikasjoner: for det første ble genren nærmest definert som genre ved at den adresserte kvinnen. For det andre det at genren er teoriskapt i ettertid betyr det at det er gjennom teori disse filmenes kvinnelige appell ble fastslått. Dette betyr at tilskueren vi her skal definere er en teoretisk figur.

For den psyko-semiotiske retningen ses tilskueren som en passiv skikkelse. Inspirert av Lacan, hevder Leo Baudry at tilskueren i en kinosal gjenopplever speilfasen<sup>62</sup> gjennom identifikasjon med det som skjer på lerretet uten muligheten for selv å være i bevegelse. Dette fører så til at man skaper en ”fantasering av subjektet, [og slik] bidrar filmen på en utpreget effektiv måte til å opprettholde idealismen” (1999:128) og ideologien. Dette synet på tilskuer knyttes i stor grad opp til den klassiske foretellende filmen. En tilskuer av melodramaet vil i følge Elsaesser få en liten annen opplevelse, for som han påpeker:

The films [melodramaene] are built architecturally, by a combination of structural tensions and articulated parts, and the overall design appears only retrospectively, as it were, when with the final coda of appeasement the edifice is complete and the spectator can stand back and look at the pattern (2003:389).

Som påpekt, benyttet familiemelodramaet seg av modernistiske distanseringseffekter, og det er disse som vekker tilskueren fra sin passive tilstand. Ved hjelp av disse vil man kunne se kritikken av patriarkatet.

Hva skjer så med tilskueren av det postklassiske familiemelodramaet? Hvis man tar utgangspunkt i familiemelodramaet som kvinnefilm, var forutsetningen at tilskueren av 50-

---

<sup>61</sup> Er det forskjell på tilskuere og et publikum? I ordlisten er dette to synonyme begreper, men i forbindelse med filmteorien vil det være fruktbart å differensiere publikummet som et begrep knyttet opp mot det kommersielle aspektet (audience) mens tilskuer (spectator) kan knyttes opp mot det teoretiske, hvor tilskueren kan beskrive den individuelle mentale prosessen man legger i det å se en film. Publikum kan i denne forstand være betegnende for filmens publikum som massemedium, mens tilskuer kan benyttes når man diskuterer filmens psykologiske påvirkning. Begrepene er i så måte også knyttet sammen, og den kollektive samhandlingen kan ikke ses uavhengig av den psykologiske prosessen.

<sup>62</sup> Speilfasen beskriver barnets overgang fra de imaginære stadiet til det symbolske stadiet, og slik overgangen inn i den språklige verden. Denne fasen kjennetegnes av det ubalanserte forholdet mellom barnets immobilitet og evnen til persepsjon. Denne fasen inneholder en dimensjon av tap for barnet (Hayward 2006:311-329) og (Stam 2000).

tallets melodrama opplevde stor tilfredsstillelse av å se den kvinnelige sfære som brudd med den patriarkalske, klassiske filmen. Som Mulvey påpeker:

Det faktiske bildet av kvinnen som (passivt), råmateriale for mannens (aktive) blikk fører et skritt videre inn i representasjoner av innhold og struktur, hvor det føyer til nok et betydningsinnslag som den patriarkalske orden krever i forhold til sin foretrukne filmform – den illusjonistiske, narrative filmen (1999:180).

Melodramaet brøt med denne passiviseringen av kvinnen med sin kvinnelige synsvinkel og skildringer av det feminiserte miljø. Noe som igjen var frigjørende for den kvinnelige tilskueren.

Den kvinnelige tilskueren av det postklassiske melodramaet vil antakeligvis ikke oppleve denne frigjøringen. Miljøet er riktignok det samme, men synsvinkelen har i stor grad skiftet fra kvinnen/moren til mannen/sønnen. Mulvey definerer hjemmet som et feminint rom. Hun skriver: "Spheres of male space (outside the home) or female space (innside the home) reflect economic and social aspects of sexual difference" (1989:64). I det postklassiske familiemelodramaet ser man en reversering og mannen blir plassert i det feminine rommet. Dette viser igjen hvordan de økonomiske og sosiale aspektene har forandret seg i løpet av de 50 siste årene. Akkurat som at det var en forutsetning i feminismen for kvinnen å bli en del av det maskuline rom, er det vel så avgjørende mener jeg, å kunne observere mannen i det feminine rom. Det postklassiske familiemelodramaet er ikke feminisert på samme måte. Filmene finner fremdeles sted innen en tradisjonell feminisert sfære, men det nye er hvordan dette er en sfære der det også lever menn. Kvinnen kan nå observere bildet av den rådville mannen som ikke er i stand til å beherske hennes miljø. Dette gir den kvinnelige tilskuer en ny makt og ny posisjon hun tidligere ikke hadde. Det oppstår dermed en reversering i tilskuerposisjoner hvor det patriarkalske og maskuline blir problematisert og det feminine blir behag.

Den kvinnelige tilskuer vil fremdeles oppleve sitt kjønn skildret i større grad som subjekt. Dette var som nevnt også en viktig grunn for feministenes interesse for melodramaet. Det som er nytt nå er at kvinnene ikke bare fremstilles som subjekter. Hun fremstilles svært mangfoldig, både vellykket og ikke fullt så vellykket. Denne mangfoldigheten vil jeg påstå, fører til en enda større tilfredsstillelse, på grunn av at kvinnen opplever en større frihet i hvordan hun representeres.

Et annet aspekt ved tilskueren av det postklassiske melodramaet er at han vil være en mer sofistikert tilskuer som Peter Brooks og Roberta Garrett påpeker. Tilskueren av den

postklassiske filmen er mindre passiv enn tilskueren av den klassiske filmen. Distanserende virkemidler som ironi og nostalgi fører til at melodramaet, som nevnt i kapittel én, ikke kan nytes ”rett frem” lenger. Den økte refleksiviteten i den postklassiske filmen gjør det vanskelig å se filmene uavhengig av historisk kontekst. *The Royal Tenenbaums* alluderer, som nevnt, både det sirkianske melodramaet og det litterære melodramaet. Dette betyr at tilskueren gjennom dette ikke bare ser det nåtidige men også det fortidige. Man får slik en ekstra dikotomi i tilskuerposisjonen<sup>63</sup> mellom før og nå.

Likevel vil jeg hevde at utgangspunktet for tilskueren fremdeles er likt, gjennom det postklassiske familiemelodramaet kan tilskueren ved hjelp av distanseringseffekter fremdeles, som Elseasser skriver, ta et steg tilbake å se et mønster. Det kan så være at mønsteret har tatt en litt annen form.

## **Myten om familien**

Både genre generelt og melodramaet spesielt kan hevdes å artikulere sosiale myter, men hva er egentlig denne familiemytologien jeg her har diskutert? Myter bør, som nevnt, ses som kollikive historier som både er statiske men som også er dynamiske i en dialog med historien (Claude Lévi-Strauss [1978]1995:40-41). Som Lévi-Strauss påpeker: ”The open character of history is secured by the innumerable ways according to which mythical cells, or explanatory cells which were originally mythical, can be arranged and rearranged.” (1995:40). Med utgangspunkt i strukturalistiske teorier av for nettopp Lévi-Strauss og Propp og Todorov begynte genrekritikere å se genren som myter (Altman 2003:29). Westernfilmen med myten om ”the frontier” er som nevnt, kanskje mest kjent. Myter blir sett som binærekoder (Wendy Doniger viii:1995). Barthes var så den første som så populærkulturen som en moderne mytologisering, og det er som en slik mytologisering man kan se det postklassiske familiemelodramaet (1999).

Melodramaet som myte befinner som nevnt i kampen mellom *det gode* og *det onde*. Genren får slik en funksjon som en slags moralsk oppdrager. Dette kontekstualiseres med å benytte familien og familiens ikonografi – hjemmet som ramme. Det postklassiske familiemelodramaet bør da ses som en moderne myte hvor familien fungerer som en allegori over menneskets sosiale formasjon i et nærmest postpatriarkalsk samfunn. Individets sosiale formasjon til *den gode* det vil si som moralsk vesen blir dermed myten.

---

<sup>63</sup> De andre er for eksempel mellom mann/kvinne og mellom privat rom/offentlig rom.

Et av problemene med å argumentere for utviklingen av melodramagenren til et postklassisk familiemelodrama er hvordan dette skillet mellom det gode og det onde er blitt mer fragmentert og representasjonen av familien i en overgangsfase kan ses som hovedmotiv. Det undertrykkende patriarkatet er erstattet av et fragmentert og på mange måter et grenseløst samfunn. Det er vanskelig å finne noen absolutte sannheter om rett/galt og ondt/godt i det postklassiske familiemelodramaet. Det er like mange traumer fordi det til tross for en slags ”happy ending” får filmene aldri en ordentlig resolusjon. Få av de mannlige karakterene kan hevdes å finne sin plass innen dette postpatriarkalske samfunnet.

Likevel vil jeg påstå at filmene oppfyller kravet som mytologiserende innen melodramagenren. De postklassiske familiemelodramane fungerer, vil jeg påstå, i tråd med Brooks begrep om melodramaet som ”moral occult”. Som Gledhill påpeker:

For melodrama working less towards the release of individual repression than towards the public enactment of socially unacknowledged states, the family is a means not an end. Ultimately Brooks’s ”moral occult” shifts between refiguring Good and Evil in human life, demonstration of conflicting, unconscious forces in the psyche, and confrontation with the limits of language and the decentered subject exposed by modernism. (Gledhill 1987:31)

Her blir målet å finne frem til en ny definisjon av det gode og det onde. Melodramaets funksjon blir i følge dette å artikulere den følelsesmessige tilstanden i samfunnet ved hjelp av eksessive koder. Hvis man bytter ut modernisme med postmodernisme gir dette også en god forklaring på det postklassiske melodramaets funksjon.

Det postklassiske melodramaets funksjon er i denne forstand å artikulere det postmoderne individets fragmentariske følelsesliv, og ikke minst følelsesmessige traumer ved hjelp av en postmoderne ikonografi. Derfor kan man påstå at filmene formidler myten om den postmoderne familien.

## **Avsluttende bemerkninger**

Forandringene som er diskutert ovenfor kan ses som nyttige perspektiver på hvorfor det har oppstått en ny syklus av familiemelodramagenren. For meg er benyttelsen av post-begrepet mest en nyttig metode for å understreke denne utviklingen. Verken estetikken eller samfunnet kan sies å være den samme som da Sirk og Minelli regisserte sine klassikere. Ved å ta i bruk



begrepet om det postmoderne, for eksempel, understrekes det at det har skjedd en utvikling i vår sosiale forestillingsverden og sosiale struktur.

Kvinnefrigjøring, patriarkatets erosjon og superegoets rolle som styrende sosial mekanisme kan bidra til å forklare et skifte i den dominante fiksjonen. Dette betyr at 50-tallets familiemelodrama ikke lenger kan ses som en tilfredsstillende mytologisering av den (post)moderne familien. Dermed vil det oppstå et behov for et postklassisk familiemelodrama. Det postklassiske familiemelodramaet fungerer på denne måten som en ny syklus av genren og som en mer tidsriktig mytologisering av familien.

Filmene har fremdeles tilstrekkelig mange innholdsmessige og strukturelle likheter med 50-talletsmelodramaer, og ikke minst oppfyller filmene melodramaets funksjon som en slags representasjon av familiens psyke og også samfunnets psyke generelt. Dette illustreres glimrende med disse karakterenes stadige turer til psykologkontoret. Filmene tilbyr tilskueren på mange måter den samme tilfredsstillelsen av å se sitt familieliv artikulert og problematisert gjennom gester, objekter og eksess. Familiens traumer, kan man hevde, lever videre i det postklassiske familiemelodramaet.

## Et nytt familiemedlem? – en avslutning

Jeg så akkurat en gjennomsnittlig amerikansk, romantisk komedie (*Definitively, Maybe* 2008, Adam Brooks) om et separert par med barn. Det som skilte seg ut var at den lykkelige slutten ikke var familiegjenforening, men at hovedpersonen skrev under skilsmissepapirene, og blir sammen med en annen ekskjæreste mens datteren heier. Dette sier noe om hvordan synet på familien er i ferd med å forandre seg. Skilsmisse begynner å få positive konnotasjoner i en av de mest tradisjonelle og konservative genrene (Garrett 2006).

Menn i krise og oppløsning av familien er nærmest blitt klisjeer på skrekvisjoner, og det har ikke vært intensjonen å underbygge disse. Snarere tvert i mot. Denne oppgavens mål har vært å peke på at familieinstitusjonen er i ferd med å forandre seg, og at dette har resultert i en egen filmgenre.

I denne oppgaven har jeg prøvd å argumentere for at:

*Det har utviklet seg det jeg har valgt å kalle et postklassisk familiemelodrama.*

Dette har jeg først gjort ved å sette filmer som *Royal Tenenbaums*, *Garden State*, *Me and You* og *The Squid and the Whale* i en historisk kontekst – estetisk og i forhold til handling – opp mot det tradisjonelle familiemelodramaet. Jeg har også satt disse filmene i et utviklingsperspektiv – genre som moderne myter og familieinstitusjonen i forandring. Oppgaven har slik sett befunnet seg mellom kontinuitet og utvikling. Jeg har dratt veksler på flere teoretiske perspektiver for å sette filmene inn i en bredest mulig kontekst, og belyse flest mulig sider av og tendenser i det postklassiske familiemelodramaet.

### Dagens familie

Familien som institusjon har forandret seg. I hvilken grad er et annet spørsmål. Fremdeles lever mange i det man karakteriserer som kjernefamilien. Det er fremdeles mange ektepar som aldri skiller seg. Dette er interessant og gjenspeiles i mangfoldet av familiene som representeres. I *Thumbsucker* møter vi faktisk en relativt velfungerende familie. Det samme gjelder i *Donnie Darko*. Det er fremtredende hvordan disse filmene vektlegger nettopp dette familiemangfoldet fra kjernefamilien til alenefaren. Problemene den samtidige familien møter er imidlertid ganske like. Hvordan foregår den sosiale formasjonen i et fragmentert samfunn

hvor patriarkatet er i ferd med å miste hegemoni? Hvordan fungerer en familie hvor rolleforventninger og maktbalansen mellom familiemedlemmene er i ferd med å forandres? Kvinnefrigjøring og et mer fragmentert samfunn er altså realiteten den samtidige familien må forholde seg til. Familien blir slik sett påvirket av ytre og dypereliggende tendenser i samfunnet. Utviklingen av familieinstitusjonen kan dermed ses som en illustrasjon av en dypere trend i samfunnet. Det er disse tendensene, jeg mener, blir tematisert i det postklassiske familiemelodramaet.

### **Eksisterer det et postklassisk familiemelodrama?**

Dette spørsmålet vil det tid før man får et entydig svar på, og antakeligvis vil det neppe bli et entydig svar. Dette vil nemlig avhenge av flere variabler. For det første kommer det an på hva slags filmer som kommer til å bli produsert fremover. For det andre er kommer det også an hvordan disse filmene blir mottatt.

Et annet aspekt er hvordan man skal definere en genre. Hvor mange likheter må det være og hvor mange filmer skal det til for at man kan kalle noe en genre? Dette er også spørsmål som kun kan besvares ved hjelp av tid. Jeg mener imidlertid at det er produsert tilstrekkelig med filmer som kan kalles postklassiske familiemelodramaer.<sup>64</sup>

Fra *Flirting With Disaster* i 1996 til *Margot at The Wedding* i 2007 har det blitt produsert et tjuetall filmer som alle kjennetegnes av å tematisere den samtidige middelklassefamilien og dens traumer i en mer eller mindre melodramatisk form. Familien har vært et aktuelt tema i amerikansk fiksjon både som film og i tv-serier de siste ti årene. I hvilken grad disse filmene kan klassifiseres som postklassiske familiemelodramaer er det kun nærmere analyser og studier som kan avgjøre.

I følge Rick Altman kan en kritiker initiert genresyklus kun etablere seg som genre, ved at flere kritikere følger opp. Jeg har med dette lansert *det postklassiske familiemelodramaet* som genre og nå er det bare å vente på at andre vil ta opp hansken.

---

<sup>64</sup> se vedlegg 1

## Litteratur:

### Litteratur

- Appiganesi, Richard og Oscar Zarate (1981) *Freud for begynnere*. Oslo. Gyldendal norsk forlag
- Asbjørnsen ([1994]1999), *Dypt og grunnleggende overfladisk. Om den postmoderne filmens estetikk*. Oslo: Spartacus
- Altman, Rick (1999) *Film/Genre* British Film Institute London
- (2003 [1984]) "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre" i *Film Genre Reader 3* Grant, Barry Keith (red) (2003) University of Texas Press. Austin
- Barthes, Roland (1999 [1975]) *Mytologier* Gyldendal Fakkelseerien. Trondheim
- Baudry, Jean-Louis (1999 [1970]) "Film: Det grunnleggende apparatets ideologiske virkninger" i Hallvard J. Fossheim (red) *Filmteori. En antologi*. Oslo. Pax Forlag
- Balázs, Béla (1999 [1924]) "Fra Der sichtbare Mensch" i i Hallvard J. Fossheim (red) *Filmteori. En antologi*. Oslo. Pax Forlag
- Biskind, Peter (2004) *Miramax, Sundance and the rise of independent film. Down and Dirty Pictures* Bloomsbury Publishing. London.
- Bordwell, David (1996) "Film Studies and Grand Theory" i David Bordwell og Noël Carroll (red) *Post-theory. Reconstructing Film Studies* University of Wisconsin Press. Madison. Wisconsin
- (1989) *Making Meaning. Inference and Rethoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press. Cambridge Massachusetts
- Bordwell, David, Janet Staiger og Kristin Thompson (1985) *The Classical Hollywood Cinema, Film Style and Mode og Production to 1960*. Routledge. London
- Brooks Peter (1995 [1976]) *The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode Of Excess*. Yale University Press New Haven, Connecticut.
- Butler, Judith (1999[1990]) *Gender Trouble* Routledge London
- Braaten, Lars Thomas, Stig Kulset og Ove Solum (2002) *Introduksjon til film, historie, teori, analyse* Ad Notam Oslo
- Byars, Jackie (1991) *All That Hollywood Allows. Re-reading Gender in 1950s Melodrama*. Routledge. London

- Comolli, Jean-Luc og Jean Narboni (2004 [1969]) "Cinema/Ideology/Criticism", i Leo Braudy og Marshall Cohen (red.) *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Oxford University Press, s. 812-819
- Doane, Mary Ann (1982) "Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator," *Screen*, v.23 (3-4) Sept/Oct 1982
- Doninger, Wendy (1995) *Foreword to Myth and Meaning. Cracking the Code of Culture* Schocken Books. New York
- Eco, Umberto (1993) "Postmodernism, Irony, the Enjoyable" i *Modernism/Postmodernism* Peter Brooker (red) London/New York: Longman
- Elsaesser, Thomas (2003 [1973]) "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama" i *Film Genre Reader 3* Grant, Barry Keith (red) (2003) University of Texas Press. Austin
- Elsaesser, Thomas og Buckland Warren (2002) *Studying Contemporary American Film A Guide to Movie Analysis*. Arnold Publishers. London
- Engelstad, Audun (2006) *Losing Streak Stories. Mapping Norwegian Film Noir*. Department of Media & Communication. Faculty of Arts. University of Oslo. Oslo
- Freud, Sigmund (1968 [1907]) "The Sexual Enlightenment of Children" i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud Volum 9* Strachey, James (red) The Hogarth Press Limited London
- (1968 [1908]) "Civilized Sexual Morality and Modern Nervous Illness" i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud Volum 9* Strachey, James (red) The Hogarth Press Limited London
- (1968 [1908]) "On the Sexual Theories of Children" i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud Volum 9* Strachey, James (red) The Hogarth Press Limited London
- (1968 [1909/1908]) "Family Romances" i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud Volum 9* Strachey, James (red) The Hogarth Press Limited London
- (1968 [1923]) "The Ego and the Id" i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud Volum 9* Strachey, James (red) The Hogarth Press Limited London
- Garrett, Roberta (2007) *Postmodern Chick Flicks – The Return of the Woman's film*. Palgrave MacMillan Hampshire
- Gjelsvik, Anne (2006) "Filmatiske fedre og fraværet av forbilder - David Fincher, det farløse univers og utopien om den gode far" i *Norsk medietidsskrift*, 2006, Nr 04

- Griswold, Robert L. (2005) "Pathriarchy and the Politics of Fatherhood" i *Major Problems in the History of American Families and Children* Jarbour, Anya (red) Houghton Mifflin Company. Boston
- Groys, Boris (2002) "Iconoclasm as an Artistic Device / Iconoclastic Strategies in Film" i (red) Bruno Latour and Peter Weibel (2002): *Iconoclasm*. IMT Press: Cambridge, Massachusetts.
- Hammond, Mike (1993) "The Historical and Hysterical: Melodrama, War and Masculinity in *Dead Poets Society*." i *You Tarzan. Maculinity, Movies and Men* Kirkham, Pat og Thumim, Janet (red)Lawrence & Wishart Limited. London
- Hayward, Susan (2006 1996) *Cinema Studies. The Key Concepts*, Routledge London
- Huysen, Andreas (1986) *After the great divide*. London. The Macmillian Press Ltd
- Jabour, Anya (2005) "Family Politics in Late-Twentieth-Century America" i *Major Problems in the History of American Families and Children* Jarbour, Anya (red) Houghton Mifflin Company. Boston
- Jakovsky, Anatole (1976) *Peintres naifs* Basilius-Press AG, Basel Sveits
- Jameson, Fredric (1985) "Postmodernismen och sen-kapitalismens kulturella logikk" i *Postmodrna tider*
- Jensen, Kåre (2004) "Lyden av cool: en studie av popmusikk i filmen". Hovedoppgave ved Institutt for medier og kommunikasjon, UIO.
- Kaplan, E. Ann (1987) "Mothering, Feminism and Representation. The Marternal in Melodrama and the Woman's Film 1910-40" i *Home is Where the Heart Is Studies in Melodrama and The Woman's Film* Gledhill, Christine (red) British Film Institute. London
- (1990) "Motherhood and Representation: From Postwar Freudian Figuration to Postmodernism" i *Psychoanalysis & Cinema* Kaplan, E. Ann (red) Routledge. New York
- King, Geoff (2005) *American Independent Cinema* I.B Tauris & Co Ltd. London
- Kirkham, Pat & Thumim, Janet (1993) "You Tarzan" i *You Tarzan. Maculinity, Movies and Men* Kirkham, Pat og Thumim, Janet (red)Lawrence & Wishart Limited. London
- Lacan, Jacques (1974 [1956]) *The Language of the Self. The Function of Language in Psychoanalysis* The Johns Hopkins University Press Baltimore
- Lang, Robert (1989) *American film melodrama : Griffith, Vidor, Minnelli* Princeton University Press Princeton, N.J.
- Lebau, Vicky (2006 [2001]) *Psychoanalysis and Cinema. The Play of Shadows* Wallflower Press. London

- Lévi-Strauss, Claude (1995 [1978]) *Myth and Meaning. Cracking the Code of Culture* Schocken Books. New York
- Levy, Emmanuel (1999) *Cinema of Outsiders* New York University Press. New York
- Lorentzen Jørgen (2004) *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film.* Spartacus Forlag. Oslo
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (1997 1999) *Litteraturvitenskapelig Leksikon.* Kunnskapsforlaget Oslo
- Koldbjørnsen, Tone Kristine (1999) "Melodrama" i *Medievitenskap. Bind 2: Medier – tekstteori og tekstanalyse* Larsen, Peter og Hausken, Liv (red) Faktabokforlaget. Bergen
- Mercer, John og Martin Shingler (2003) *Melodrama: Genre, Style, Senseability* Wallflower Press. London
- Modelski, Tania (1991) *Feminism without Women. Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age* Routledge. London
- Mottram, James (2006) *The Sundance Kids. How the Mavericks Took Back Hollywood.* Faber and Faber Inc. New York
- Mulvey, Laura (1977/78) "Notes on Sirk and Melodrama" i *Home is Where the Heart Is Studies in Melodrama and The Woman's Film* Gledhill, Christine (red) British Film Institute. London
- (1975/1999) "Visuell nytelse og narrativ film" i Hallvard J. Fosshem (red) *Filmteori. En antologi.* Oslo. Pax Forlag
- (1989 [1986]) "Melodrama Inside and Outside the Home" I *Visual and Other Pleasures* Mulvey, Laura MacMillian London
- (1989 [1981]) "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*" i *Visual and Other Pleasures* Mulvey, Laura MacMillian London
- Neale, Steve (2000) *Genre and Hollywood* Routledge London
- Nowell-Smith, Geoffrey (1977) "Minelli and Melodrama" i *Home is Where the Heart Is Studies in Melodrama and The Woman's Film* Gledhill, Christine (red) British Film Institute. London
- Peiry, Lucienne ([1997] 2006) *Art Brut The Origins of Outsider Art* Second edition engelsk Flammarion Paris

- Refsum, Christian og Røssaak, Eivind (2004) *Kyssing og slåssing. Fire kapitler om Film* Pax Forlag A/S. Oslo
- Schatz, Thomas (1981) *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and The Studiosystem*. Temple University Press McGraw Hill. Philadelphia
- (2003 [1977]) "The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study" I *Film Genre Reader 3* Grant, Barry Keith (red) (2003) University of Texas Press. Austin
- Silverman, Kaja (1990) "Historical Trauma and Male Subjectivity" i *Psychoanalysis & Cinema* Kaplan, E. Ann (red) Routledge. New York
- Sofokles (1994[1959]) *Kong Odipus* Gyldendal Norsk Forlag. Trondheim
- Stam, Robert (2000) *Film Theory. An Introduction*. Blackwell Publishing. Oxford
- Tanner, Tony (1965) *The Reign of Wonder. Naivety and Reality in American Literature* Cambridge University Press. London
- Thompson, Kristin (1999) *Storytelling in the New Hollywood*, Cambridge: Harvard University Press
- Williams, Linda (2000) "Discipline and fun: Psycho and postmodern cinema", i Gledhill, Christine og Linda Williams (2000) *Reinventing Film Studies*. London. Arnold.
- Øverlid, Bjarne (2005) "Das Ding an mich om den maskuline diskursens inntog og effekter" i *Nytt Norsk Tidsskrift* 2005 Nr 4

### Internett

- Anderson, Wes (2002) "The Royal Tenenbaums Press Conference With Wes Anderson – Director Pressconference" sist lastet ned 23.03.08  
<http://www.filmmonthly.com/Profiles/Articles/WAnderson/WAnderson.html>
- Hutcheon, Linda (1998) "Irony, Nostalgia and the Postmodern" sist lastet ned 26.03.08  
<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>
- Salecl, Renata (2004-2005) "Worries in a Limitless World" på HeinOnline Cardozo Law Reveiw nr 26, fra pdf
- US Census Bureau sist lastet ned 23.03.08  
[www.census.gov/](http://www.census.gov/)  
[www.census.gov/prod/2005pubs/p70-97.pdf](http://www.census.gov/prod/2005pubs/p70-97.pdf)  
[www.bls.gov/cps/wlf-table4-2006.pdf](http://www.bls.gov/cps/wlf-table4-2006.pdf)  
[www.bls.gov/cps/wlf-table7-2006.pdf](http://www.bls.gov/cps/wlf-table7-2006.pdf)  
[www.census.gov/population/www/socdemo/education/cps2006.html](http://www.census.gov/population/www/socdemo/education/cps2006.html)



## Filmer

- Anderson, Wes (2000) *Royal Tenenbaums* The Criterion Collection
- Baumbach, Noah (2004) *The Squid and the Whale* Scanbox
- Bogdanovich, Peter (1971) *The Last Picture Show* Columbia Tristar Home Entertainment
- Braff, Zach (2004) *Garden State* Walt Disney Studios Home Entertainment
- Brenton, Robert (1979) *Kramer vs Kramer* Sony Pictures Home Entertainment
- Dayton, Jonathan og Valerie Faris (2006) *Little Miss Sunshine* SF Norge
- Fleming, Victor (1939) *Tatt av vinden (Gone with the Wind)* Warner Bros. Entertainment AS
- Ford, John (1939) *Stagecoach* Waner Bros. Entertainment AS
- (1959) *The Searchers* Warner Bros. Entertainment AS
- Haynes, Todd (2002) *Far From Heaven* Scanbox Entertainment Norway AS
- Hill, George Roy (1969) *Butch Cassidy and The Sundance Kid* SF Norge
- July, Miranda (2005) *Me and You and Everyone We Know* Optium Releasing Ltd. Artwork
- Lonergan, Kenneth (2000) *You Can Count on Me* Scanbox Entertainment Norway AS
- Lee, Ang (1997) *Ice Storm* Entertainment UK Direct
- Mills, Mike (2005) *Thumbsucker* Nordisk Film
- Penn, Arthur (1967) *Bonnie and Clyde* Warner Bros. Entertainment AS
- Ray, Nicolas (1955) *Rebel Without a Cause* Warner Bros. Entertainment AS
- Stevens, George (1956) *The Giant* Warner Bros. Entertainment AS
- Sirk, Douglas (1955) *All That Heaven Allows* Criterion Collection
- (1956) *Written on the Wind* Universal
- (1959) *Imitation of Life* Universal
- Tarantino, Quentin (1992) *Reservior Dogs* SME

## Vedlegg 1

### **Postklassiske familiemelodramaer:**

- Flirting with Disaster* (David O. Russell, 1996)  
Om en blivende far som tar med seg sin kone og adoptivforeldre for å finne sine biologiske foreldre
- Ice Storm* (Ang Lee, 1997)  
Om flere familiers eksperimentering med bytte av sex partnere, narkotika og alkohol
- American Beauty* (Sam Mendes, 1999)  
Om en middelklasse far i midtlivskrise
- Royal Tenenbaums* (Wes Anderson 2000)  
Den utstøtte patriarkens Royal kjemper for familiegjenforening
- You Can Count on Me* (Kenneth Lonergan, 2000)  
En alenemors liv blir snudd på hodet da hennes ustabile bror returnerer hjem
- Donnie Darko* (Richard E. Kelly, 2001)  
En middelklassefamilies i møte med apokalypsen på flere forskjellige måter
- Far from Heaven* (Todd Haynes, 2002)  
En kvinne finner ut at ektemannen er homofil og hele hennes perfekte familieliv rakner
- Punch-Drunk Love* (Paul Thomas Anderson, 2002)  
En mann med for mange søstere prøver å få et "normalt" forhold til en kvinne
- About Schmidt* (Alexander Payne, 2002)  
En far drar for å stoppe sin fremmedgjorte datters bryllup
- The Life Aquatic with Steve Zissou* (Wes Anderson, 2004)  
Steve jakter på en hai sammen med sin fremmedgjorte kone og mulige sønn
- Garden State* (Zach Braff, 2004)  
Om en ung manns oppgjør med en vanskelig familiehistorie
- The Squid and the Whale* (Noah Baumbach, 2004)  
En familie på fire er i oppløsning etter en skilsmisse
- Me and You and Everyone We Know* (Miranda July, 2005)  
En far og sønnene hans takler en skilsmisse ved hjelp av nye venner
- Thumbsucker* (Mike Mills, 2005)  
En tenåringsgutt prøver å frigjøre seg fra foreldrene og sin avhengighet av å sutte på tommelen
- Junebug* (Phil Morrison, 2005)  
Om en svigerdatters møte med en svært eksentrisk svigerfamilie
- Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton og Valerie Faris, 2006)  
En familie lærer hverandre å kjenne ved å dra tvers over landet i en folkevognbuss
- Running with Scissors* (Ryan Murphy, 2006)  
En gutt fra en problematisk familie flytter hjem til morens psykiaters eksentriske familie
- Margot at the Wedding* (Noah Baumbach, 2007)  
Margot og sønnen drar hjem til søsteren til Margot for å stoppe bryllupet det.
- Darjeeling Limited* (Wes Anderson, 2007)

Tre brødre har nettopp mistet faren og drar til India for å finne moren og samle familien igjen

*Lars and The Real Girl* (Craig Gillespie, 2007)

Traumatiserte Lars tar med seg sin oppblåsbare kjæreste hjem til familien

*Juno* (Jason Reitman 2007)

Juno er en gravid tenåring og vil adoptere bort barnet. Dette får konsekvenser for hennes egen og for barnets fremtidige familie

### ***TV-serier som tematiserer den postmoderne familien***

*Sopranos* (1999-2006)

En mafiaboss må til psykolog for å klare presset fra sine to familier

*Six Feet Under* (2001-2005)

En familie driver et begravelsebyrå

*Big Love* (2006-?)

Om dagliglivet til en polygamisk familie

*Brothers and Sister* (2006-?)

Patriarken dør og familien må takle konsekvensene

*Tell Me You Love Me* (2007-?)

Om tre forskjellige familier i familieterapi