



And Then He Kissed Me...

Teenagerne hører til de flittigste biografgængere, og aldersgruppens kultur præges ofte mærkbart af det hvide lærred. Casper Tybjerg har set på, hvad det er for et billede af sig selv, teenagerne får præsenteret af Hollywood, og hvad det er for nogle idealer, tidens teenagefilm forfægter.

Den nyere amerikanske ungdomsfilm er både et lidt overset og ugleset område. Det er egentlig lidt synd, for ikke bare er de fleste af filmene vellavede og underholdende (selv om det er ret få, der er virkelig gode), men teenagefilmen er interessant både som genrefænomen og som tidsspejl. Jeg anvender her ordet teenagefilm om den afgrænsede genre, hvor hovedpersonerne er teenagere og miljøet og problemstillingerne er teenagerens egne, til forskel fra de mange film fra andre genrer (sci-fi, horror, musicals f.eks.), som også har ungdommen som altovervejende målgruppe, men som det vil være for omfattende at behandle her. Teenagefilmen er den eneste genre, der idag rigtigt har den autonome karakter, som kendetegnede en række genrer i det gamle Hollywood: egne stjerner, instruktører etc., som har specialiseret sig i denne enkelte genre.

Samtidig gør genreorientering mod ungdommen den meget følsom over for udsving og forandringer i tidens moral, da det som regel er den opvoksende generation, som er i centrum, når samfundsmoraleen diskuteres. Filmindustrien har traditionelt været skydeskive for stærke moralistiske pressionsgrupper, et forhold, som sammen med produktionsselskabernes overvejende konservatisme har styrket de mere restriktive

tendenser. Men på den anden side er industrien ikke interesseret i at vifte med alt for mange løftede pegefingre, som bestemt ikke er det, de unge går i biografen for at se. Tværtimod ønsker de som oftest, at der stilles spørgsmålstegn ved forældrenes og skolens (de institutioner, som i hvert fald ungdommen oftest ser vifte med pegefingre) autoritet, et ønske, industrien må opfylde, hvis den ønsker det størst mulige publikum til sine film.

Denne spænding mellem restriktiv moralisme på den ene side og ungdommens oprørslyst på den anden er vigtig for hele genrens historie, og den har stadig gyldighed i dag. I denne sammenhæng mener jeg, det vil være instruktivt at kunne perspektivere tematikken i dagens teenagefilm i forhold til tidligere årtiers, og jeg finder, at det vil være rimeligt at begynde med en kort oversigt over ungdomsfilmens historie.

Let The Good Times Roll

Det økonomiske opsving i begyndelsen af halvtredserne gav den opvoksende generation mange flere penge mellem hænderne end tidligere. Denne nye, købedygtige befolkningsgruppe, teenagerne, blev hurtigt genstand for stor interesse fra alle dele af underholdnings- og fritidsindustrien. Hollywood

kom selvfølgelig hurtigt med på vognen, ikke mindst fordi TVs indmarch betød en drastisk nedgang i den ældre generations biografbesøg, og snart var en ny genre, specielt rettet mod teenagepublikummet, en realitet. Samtidig blev ungdomsfilm den afgørende puf fremad for den nye teenagekulturs mest banebrydende manifestation: rock'n'roll. Der er en nær forbindelse imellem ungdomsfilm og ungdommens musik, som ikke blot bruges som underlægningsmusik i de fleste af genrens film, men også markerer tilhørsforholdet til ungdomskulturen som helhed. Den kan filmene støtte sig på, men samtidig har de haft stor betydning for dens udvikling. Denne nære forbindelse har bestået lige siden Bill Haleys afsyngelse af "Rock Around the Clock" i Richard Brooks' *The Blackboard Jungle* fra 1955.

Brooks' film hører i og for sig til i genrens periferi; helten er en skolelærer, altså en voksen og de unge forbryderspirer på skolen hans fjender. *The Blackboard Jungle* er en del af den bølge af film om ungdomskriminalitet, hvormed filmproducenterne tog den moralistiske mistelten i ed. Ungdomskriminalitet var ikke noget nyt emne i Hollywood; en stor del af Warners gangsterfilm og sociale dramaer fra 30'erne beskæftigede sig med

dette emne. Men det ønske om at undslippe fattige opvækstvilkår og hurtigt tjene mange penge, som motiverede 30ernes ungdomsforbrydere, bliver i halvtredserne afløst af ren destruktionslyst. Den kriminaliserede ungdom ses som en svulst, der undergraver samfundet indefra, på linje med kommunister og marsboere, de to andre store trusler mod *the American way of life*.

De fleste af ungdomsfilmene indtog dog et mere ambivalent standpunkt, hvis de ikke direkte sympatiserede med de skildrede unge. Den film, som mest helhjertet stillede sig på teenagerens side, var Nicholas Rays mesterværk *Rebel without a Cause* (Vildt Blod) fra 1955, som ikke mindst i kraft af James Deans tilstedeværelse blev en af genrens største succeser, kommercielt såvel som kunstnerisk. Den er blevet imiteret og citeret i det uendelige og indeholder de fleste af de temaer, som har domineret ungdomsfilmene helt op til idag: generationskonflikt, outsiders problemer i forhold til sine jævnaldrende, fremmedgørelse, søgen efter et ståsted, skolens grundlæggende magtesløshed, og kærlighed.

Som halvtredserne skrider frem, føjes endnu et tema hertil: sex, som oftest kombineret med generationskonflikter og sociale konflikter, og altid behandlet så dødsensalvorligt, at det grænser til hysteri. I Elia Kazans *Splendor in the Grass* (1961), som smukt og medrivende skildrer den brændende kærlighed mellem to unge i 20ernes Kansas, bliver Warren Beatty syg og svæver mellem liv og død, fordi han ikke må gå i seng med sin elskede Natalie Wood. Da Wood, som i lige så høj grad er drifternes bytte, senere byder sig til, og Beatty afviser hende, fordi pæne piger ikke gør den slags, bliver hun vanvittig. Den samme melodramatiske tone præger størstedelen af filmene fra denne periode, som ikke mindst i kraft af kvaliteten af Rays og Kazans bidrag med god ret kan kaldes ungdomsfilmens guldalder.

All Grown Up

De store omvæltninger, som 60erne bringer med sig, mærkes også i Hollywood. Den egentlige teenagefilm forsvinder næsten for at blive afløst af film rettet mod en lidt ældre ungdom. Antiautoritære aktiviteter kommer i forgrunden, samtidig med at forholdet til sex bliver mere afslappet, hvad f.eks. en sex-komedie som Francis Coppolas *You're a Big Boy Now* vidner om (sexkomedier har man haft før, men ikke med ungdommen som målgruppe).

Med Peter Bogdanovich' *The Last Picture Show* (1971) og især George Lucas' *American Graffiti* (1973) fødes en ny sub-genre, som stadig trives i bedste velgående: nostalgis ungdomsfilmene. Teenagerne er nu atter i fokus, men filmenes tidssætning er rykket tilbage til 50erne og begyndelsen af 60erne, og kan således appellere til både teenagepubli-



1950'ernes lidende teenage-helt: martret af omgivelsernes (især forældrenes) mangel på indsigt i de sjælelige problemer, som plager ham, men som han ikke er i stand til at artikulere, vender han sig indad for til sidst at eksplodere i afmægtigt raseri: James Dean som Jim Stark, Jim Backus og Ann Doran som hans forældre i *Rebel Without a Cause*.

Lidenskaberne raser i Natalie Wood og Warren Beatty i *Splendor in the Grass*, men fordi den herskende, snæversynede moral ikke tillader dem at give deres drifter frit løb, bliver de ude af stand til at se, hvor meget de elsker hinanden, med sindssyge og trist slutning til følge.

kummet og de lidt ældre, som kan se tilbage på deres unge år. *American Graffiti*, snarere end den dystre, næsten tragiske *Last Picture Show*, fastlægger mønstret for subgenren: dusinvis af golden oldies på lydsporet; en gruppe af hovedpersoner; masser af humor; og en underliggende, vemodsfuld og sørgmodig tone, som beklager den tabte uskyld og ærer mindet om de glade ungdomsdage, som nu er borte for stedse. Ellers fører genren en ret tilbagetrukket tilværelse indtil 1977, hvor John Badhams kvældende *Saturday Night Fever* er med til at skabe disco-boomet; igen mødes ungdomsfilm og musik-industri.

Heller ikke de følgende 5-6 år bringer nogen nye tendenser frem. Der kommer dog en del særdeles interessante nostalgifilm, ikke mindst Philip Kaufmans *The Wanderers* (1979) og Barry Levinsons *Diner* (1982). Stillet op over for hinanden kan de antyde den store bredde indenfor den ret afgrænsede subgenre. *The Wanderers* er en egenartet film, der blander farceagtig humor i beskrivelsen af aktiviteterne i den ikke altfor impo-

nerende Wanderers-bande, med barske scener om en alkoholiseret og muskuløs fars brutalerbehandling af sin søn, og rene horrorsekvenser med de zombieagtige indbyggere i et af New Yorks mere afsidesliggende kvarterer. Den foregår i 1963, og slutningen indvarsler flot de fremspirende nye tider: en pige, den mest modne af filmens hovedpersoner, træder ind i et lille musikhus i Greenwich Village, og dér sidder Bob Dylan og synger - selvfølgelig - "The Times They Are A-Changing".

Så vidt er det langt fra kommet i det Baltimore anno 1959, som Levinsons langt mere afdæmpede film beskriver. Dens hovedpersoner er en flok unge mænd, som har forladt skolen og nu forsøger at finde ud af at blive voksne. Levinson har befolket filmen med en række ekscentriske personer og giver et nuanceret og indfølt billede af deres liv. Fortalt ud fra et tilbageskuende og derfor også lidt distanceret synspunkt kan begge de to film skildre de unges forskellige oplevelser, med en venlig ironi. Men i 1983 dukker der en film op, som i tone ligger meget langt fra



Set fra 1973, med Vietnamkrigen og ungdomsoprørenes ihærdige eksperimenter med livsstil og kærlighed i frisk erindring, kommer tiden fra '63 og bagud til at stå som en uskyldsren tid,

hvor der ingen virkelige problemer var, og hvor den højeste lykke var at danse ganske langsomt, kind mod kind: Ron Howard og Cindy Williams i **American Graffiti**.



de ovennævnte og som bliver gennembrudt for den ny teenagefilm.

Playing For Keeps

Den debuterende Paul Brickmans *Risky Business* har Tom Cruise i hovedrollen som en sexhungrende overklasseknægt, der i sine forældres fravær vover sig ud på forbudt område med diverse humoristiske og erotiske eventyr til følge. I modsætning til de overfor omtalte nostalgiske film er *Risky Business* helt og holdent fortalt ud fra Cruise' synspunkt; subjektivt kamera bruges adskillige gange. Hertil kommer begyndelsen, hvor man først ser Chicagos skyline stå underligt uskarpt, mørkt flimrende, hvorpå kameraet, da forteksterne er forbi, trækker baglæns og viser, at det hele har været en refleksion i Cruise' mørke solbrilleglas.

Denne markante fortællerholdning har flere vigtige konsekvenser. Den fremmer naturligtvis tilskuernes identifikation med hovedpersonen, eftersom tilskuerens oplevelse af begivenhederne kommer til at ligge meget tæt på hovedpersonens oplevelse af dem. Filmen bliver en afspejling af Cruise' fantasier, ængstelser, glæder og håb, kort sagt hans livssyn, som ligger ganske langt fra den modne distance, vi finder i f.eks. *The Wanderers* og *Diner*. Ikke mindst seksualiteten kommer til at stå i et helt andet lys. *Risky Business* er gennemtrængt af en libidinøs atmosfære, som understreges af Tangerine Dreams dunkende tema. Vi traktes f.eks. med et nærbillede af en haveslange, hvorfra vandet i slow-motion begynder at strømme ud over en frodig, mørklilla blomst.

For Cruise's lidt desorienterede, mumlende teenager er der ingen tvivl om, at seksuallivet er et område omgærdet af forbud og fuldt af farer – hvad det naturligvis ikke bliver mindre interessant af. Det fetichistiske forhold til kønslivet gennemtrænger filmen; da en sexet prostitueret paraderer en af hans mors kjoler (hans call-girl veninde har overtal ham til at lade hende etablere et bordel i hans hus), siger han til veninden: "Tell her to take that off – I don't want to spend the rest of my life in analysis!" Han har ingen moralske skrupler over hendes projekt – heller ikke over at tjene en masse penge på det. Det eneste der bekymrer ham er at hans forældre skal opdage ham; penge og karriere er de eneste etiske standarder; og kærligheden er en fuldstændig uinteressant størrelse, som

I 1987 udfolder man sig anderledes dristigt på dansegulvene end anno 1963. Til lyden af bl.a. Phil Sectors ustyrlige musik knyttes kærlighed og erotik uløseligt sammen, og den ildfulde dans bliver udtryk for et oprør mod datidens bomert-hed, såvel som de nutidige forsøg på at aferotisere kærligheden og gøre den til en sikker vej til konformiteten: Jennifer Grey og Patrick Swayze i Emile Ardolinos **Dirty Dancing**.



De søde unge bliver barske forretningsfolk i sexbranchen. Tom Cruise og Rebecca De Mornay som duksedrengen og luderer, der profiterer storslået på gymnasiedrengenes realisering af pubertetsdrømmene, i **Risky Business**.

er helt adskilt fra erotikken. Hvorfor, spørger Cruise sine kammerater, bruge penge på at invitere en pige i byen, som sikkert alligevel ikke vil noget, når man for kun et lidt større beløb kan købe et udsøgt knald i hans bordel?

Brickmans film er meget vellavet, men næsten ubegribelig kynisk. Den hylder en fuldstændig amoralsk kapitalisme og synes med sit lumre syn på sex at vidne om en højredrejning i forhold til de film, som den i det ovenstående er blevet sammenlignet med, og som i hvert fald på dette område godt kan siges at være repræsentative for genren i den periode, som de er blevet til i. Men er *Risky Business* også det? Både ja og nej. Dens amoral er ret enestående; tværtimod er de fleste af de film, vi skal se på i det følgende, ganske moralske. Men hermed ikke være sagt, at de trækker i modsat retning. Jeg mener, at der er tale om to komplementære tendenser, der begge peger mod den samme side af det politiske spektrum.

A Fine, Fine Boy

Den væsentligste skikkelse inden for teen-agefilmen i dag er uden tvivl John Hughes. Fra debuten i 1984 med *Sixteen Candles* har han med en stribe film i så høj grad præget genren, at han på det nærmeste har etableret en fast formula for den. Filmene er præget af en veludviklet humoristisk sans, et godt øre for teenagernes måde at tale på, og et godt øje for deres problemer, men også af en betydelig brug af stereotyper og uhæm-

met brug af deus-ex-machina-løsninger på de konflikter, som han etablerer.

Hughes' grund-formula omfatter følgende elementer:

- 1) en forelsket, ikke-velhavende protagonist
- 2) en velhavende, attraktiv genstand for 1)s kærlighed
- 3) en velhavende rival til 2)s gunst
- 4) en outsider, oftest lattervækkende og forelsket i 1)

Intrigen drejer sig om, hvorledes 1) vinder 2)s kærlighed. Før dette mål nås, må 1) overvinde en række forhindringer. Først må 1) gøre 2) opmærksom på sin eksistens, eftersom 2) er så meget rigere/smukkere/ældre/generelt højt hævet over 1), at 2) slet ikke er opmærksom på 1) og 1)s mange gode egenskaber. Når kontakten er etableret, må 1) overbevise 2) om sin oprigtige kærlighed. 1) må overvinde sociale barrierer, modstand fra sine forældre, fra sine egne kammerater, fra 2)s kammerater, og ikke mindst fra 3). Hvis 1) er af hankøn, sker det sidste i form af en nævekamp, som beviser 1)s kærlighed til 2). Sluttelig forenes 1) og 2) i stjerneskeret. 4) er tilskuer til alle disse begivenheder, men må opgive enhver forhåbning om 1)s kærlighed og stille sig tilfreds med at være comic relief. Dog, hvis 4) er af hunkøn, vil der danne sig et nyt mønster oven i det første, hvor 4) bliver 1), 1) bliver 2) og 2) bliver 3).

De gennemgående temaer i Hughes' film er for det første kærlighedens store betydning, for det andet, at menneskelige kvaliteter er vigtigere end en flot facade. Det er for så vidt et par meget taltalende budskaber, men desværre formidler Hughes dem på en sådan måde, at de bliver ret utroværdige, og han synes i højere grad at tro på deres givtheds end deres gyldighed.

Rent bortset fra rollernes stereotypiske karakter, der i sig selv ofte er med til at give de

"menneskelige kvaliteter" et skær af postulat, giver andre væsentlige elementer i filmene dødsstødet til påstanden om, at "you just have to be yourself" for at vinde den elskedes gunst. De normalt fredsommelige hovedpersoners pludselige påtagelse sig "a man's gotta do what a man's gotta do"-attituden, med påfølgende udfordring af modstandere, som normalt ville slå dem til plukfisk, men som de ved manuskriptforfatterens betimelige indgriben besejrer, er et eksempel herpå, fordi denne adfærd giver dem ridderslaget i den elskedes øjne og mere end nogen anden enkeltfaktor gør dem værdige til hendes kærlighed.

Også behandlingen af outsidersne, formu- laens 4), vidner derom. Til trods for deres åbenbare kærlighed til hovedpersonen og deres sprælske og semi-intellektuelle personligheder, forbigås de ganske til fordel for kønne men ret intetsigende 2)ere – og de latterliggøres oven i købet.

Not Too Young To Get Married

Intet af dette giver ret megen grund til at føle sig lid til ægtheden af Hughes' tro på kærlighedens eviggyldighed og betydning for menneskets lykke, en mistillid, der paradoksalt nok bekræftes af den almægt, som kærligheden besidder i hans film. Selv de mest uoverstigelige barrierer, sociale såvel som andre, ikke bare overvindes, men ophører helt med at eksistere. Det er ikke som i f.eks. *Splendor in the Grass*, hvor den brændende kærligheds store sårbarhed overfor den forkvaklede moralisme og de sociale skel, som faktisk tilintetgør den, netop får den til at virke overbevisende. På Hughes' facon bliver den store kærlighed en godtkøbsvare, og dermed lige så stille slet ingen ting.

For det er den store kærlighed, det handler om, ingen tvivl om det. Kærligheden til ens high school sweetheart er en blivende affære. Bryllupsklokker lyder ikke i filmene, men de er ikke langt væk. "He'll marry me," siger Mai Sara med sikkerhed i sindet til kameraet i slutningen af *Ferris Bueller's Day Off* (En vild pjækkedag, 1986) efter at titelpersonen er hastet afsted for at hans fravær fra sit "sygeleje" ikke skal blive opdaget af de hjemvendende forældre (denne film gør udstrakt brug af kamerahenvendelse).

Den vedholdende omend ikke særlig overbevisende hævden af den store kærligheds eksistens og monogame karakter gør naturligvis sex til noget man ikke spørger med. Selv om filmene rummer morsomheder af seksuel karakter, er der altid tale om umodne og puerile individers ubehjælpomme famlen, når de placeres i potentielt erotiske situationer. Det ville være utænkeligt at præsentere en erotisk scene på humoristisk vis – eller for den sags skyld i det hele taget. Fokuseringen på kærlighed og menneskelige kvaliteter til fordel for overfladiske, i.e. seksuelle, tiltrækningsmomenter reducerer erotikkens



Anthony Michael Hall må kigge langt efter Molly Ringwald i **Sixteen Candles**; han er ikke den, der kan sikre hende den tryghed og beskyttende omsorg, der skal sikre hende mod ubehagelige overraskelser (f.eks. at familien glemmer hendes fødselsdag). Forudsigelighed er hvad hun er på udkig efter...

...og forudsigelighed er hvad hun finder, i Robert Schoefflings sportstrænede skikkelse. Han er en der vil værne om de hædvundne ritualer, såvel fødselsdage som ægteskab, og i stearinlysenes skær kan de to fortabe sig i hinandens kønne øjne, så de ikke kan nås af tilværelsens komplikationer og overraskelser.

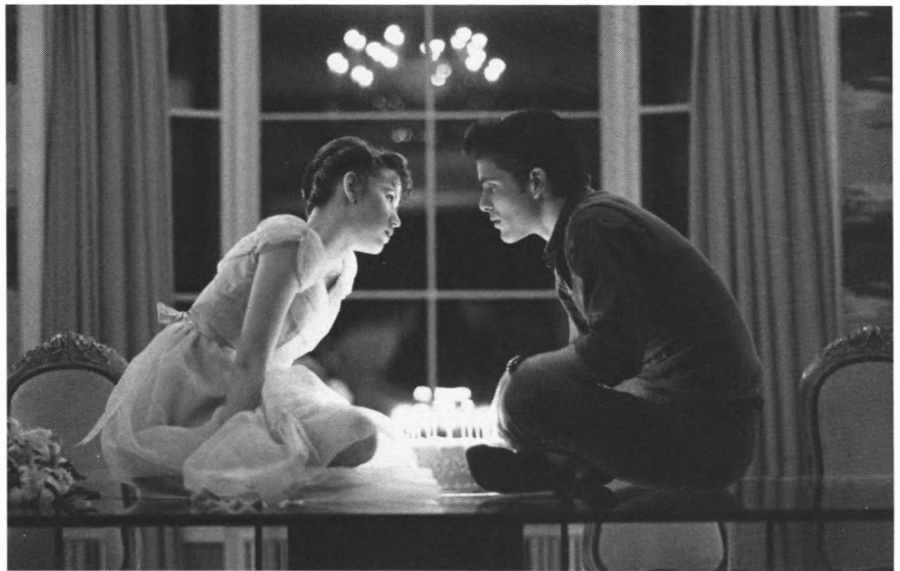
betydning for etableringen af et fuldlødig parforhold til næsten ingen ting. På samme måde som i *Risky Business*, skønt med omvendt fortegn, adskilles kærlighed og sex.

Vi kan naturligvis også finde en række andre film med ideer, der svarer til Hughes'. Blandt de mest uspiselige er Chris Columbus' *A Night on the Town* (En vild nat i byen, 1987), som på et tidspunkt forlader sin naragtige undskyldning for et plot og giver sig tid til at rose heltinden for hendes kyskhed. Lewis John Carlinos *Class* (Jonathans første affære, 1983) erstatter den store, ægte kærlighed med et lige så ægte buddy-kammeratskabsforhold og er helt eksplicit om, hvad der virkelig tæller: "A woman is only a fuck!" (sic.) Et mere nuanceret forhold til seksualliv og kærlighed finder vi i *Footloose* (1984), hvor veteranen Herbert Ross demonstrerer sin evne til både at blæse og have mel i munden. Samtidig med, at han tager afstand fra de bigotte holdninger i den lille by ude på landet, som helten flytter til, applauderer han stedets præst for hans faste moralske holdninger. Filmens intrige følger nøje Hughes-formulaen, og en ægteskabelig og pacificerende udgang på forelskelsen mellem den rebelske helt og den oprørske præstedatter-heltinde er ventelig.

Uptown

Alle disse film, inklusive *Risky Business* og samtlige Hughes-film, foregår i Chicago. Den eneste undtagelse er *Footloose*, hvor helten er flyttet fra Chicago ud på landet. Det er tankevækkende, at den forblæste by ved Michigan-søen i den grad har monopoliseret teenagefilmen. Hvad står denne by for? Chicago er placeret midt mellem den trætte og intellektualiserede østkyst og det dekadente Californien. Her, på grænsen til den vidtstrakte prærie og ved endemålet for 1800-tallets cattle drives, lever den uforfalskede amerikanske ånd endnu. Samtidig er Chicago en driftig industriby i stadig vækst; den var hjemsted for en af de mest markante virkeliggørere af den amerikanske drøm, Al Capone.

Dette bybillede er nok trukket vel krast op, men det synes ikke ganske tilfældigt, at



alle disse mere eller mindre reaktionære teenagefilm foregår netop dér. Det virker også rimeligt, at James Tobacks barokke næsten-parodi på genren, *The Pickup Artist* (God til piger, 1987), foregår i New York. Jeg har i forrige nummer af Kosmorama behandlet filmens meriter, og vil nøjes med her at sige, at den vender de fleste af genrens konventioner (ikke mindst i Hughes' udformning) på hovedet på en yderst forfriskende måde; her finder vi f.eks. humoristiske sex-scener.

Ellers er nostalgifilmene stort set ene om at byde reaktionen trods. Det virker en anelse bagvendt, men de film, som foregår tilbage i de repressive 50'ere, er betydeligt mere frigjorte, end dem der foregår i dag. I Luiz Valdez' *La Bamba* (1987) bliver Ritchie, vor helt, af sin uvorne storebror slæbt med på et horehus i Tijuana (også langt fra Chicago). Han optræder hverken forfamsket, skamfuld, eller tilbageholdende, og beholder sin dyd ikke så meget som følge af troskab mod sin lysblåøjede kæreste Donna som fordi hans opmærksomhed fuldstændig fanges af den sang, husorkesteret spiller: *La Bamba*. Hans kærlighed til Donna er dog oprigtig nok; men til trods for sin styrke får den ikke Donnas fars racemæssige og sociale fordom-

me over for den mexicanske landarbejder-søn Ritchie til at gå væk af sig selv.

De sociale barrierer for kærligheden er også af stor betydning i Emile Ardolino's *Dirty Dancing* (1987). Her sætter kærligheden (som også er erotisk) den jødiske overklasse-pige og den professionelle danser fra de mere ydmyge kår i stand til at overskride de barrierer, som den sociale forskel har opstillet. Men de ophører ikke med at eksistere; tværtimod gør erkendelsen af deres tilstedeværelse dem begge i stand til at frigøre sig fra deres fordomme og få et mere nuanceret billede af verden omkring sig. Dette er *Dirty Dancings* store styrke; pigens vej bort fra den beskyttede uskyld ses i et klart positivt lys og parallelliseres med den vestlige verdens uskyldstab efter sommeren 1963, hvor filmen foregår. *Dirty Dancing* er en yderst tiltalende film; så meget desto mere beklagelig er brugen af et nyskrevet, illusionsbrydende synthesizer-pop-nummer som underlægning til det store afsluttende production number, når den samtidige musik rummer et utal af langt mere energiske og sprudlende numre, som man da også oplever andetsteds i filmen (soundtrack-albummet har ligget på de danske top-ti-liste i ca. 13 uger: film og musik mødes igen).



Igen er det nok den lille distance, som tidsætningen i fortiden giver, der letter frigørelsen fra formulaen. Det er ikke et ønske om også at fange et voksent publikum; *La Bamba* og *Dirty Dancing* har helt tydeligt teenagepublikummet som målgruppe. Måske giver nærheden til genrens guldalder, hvor filmskaberne så markant tog parti for ungdommen, også en hjælp til de nutidige filmfolk, som deler deres sympatier. Det gælder i hvert fald for *Reckless*, som James Foley lavede i 1984. Den foregår godt nok i nutiden, men lægger sig så tæt op ad de gamle film, at det på det nærmeste kun er i de erotiske scener, at man kan se forskel. De er til gengæld også de mest eksplicitte i alle de her omtalte film. De er også de mest meningsfulde, fordi hovedpersonerne ved hjælp af erotikken artikulerer de oprørske drifter, som deres skyhed, deres ulyst mod at gøre sig sårbare, forhindrer dem i at udtrykke verbalt.

Everything's Gonna Be Alright

Slutningen nærmer sig, men forinden synes jeg, det er værd at kaste et blik på en instruktør, som sædvanligvis ikke forbindes med ungdomsfilmene, men som alligevel har skabt nogle af sine bedste værker inden for genren: Francis Ford Coppola. Vi har tidligere nævnt hans *You're a Big Boy Now* fra 1967. I 1983 vender han tilbage til genren med en fuldstændig anderledes film. *The*

Efter at have besøgt sin fortid med mulighed for at gøre det hele om, fortryder Peggy Sue ikke sine valg. Hun ved, at hun har truffet de rigtige, og hendes tilværelse har formet sig, sådan som hun har ønsket den, og derfor kan hun møde fremtiden med åbne øjne: Kathleen Turner og Nicolas Cage i Peggy Sue Got Married.

Outsiders er en meget stilsikker, men ikke voldsomt original film, som beskriver kriminalitet og bandekrige i en fattig industriby i Oklahoma, og den ligger således lidt uden for nærværende artikels rammer.

Det gælder heldigvis ikke i så høj grad den mesterlige *Rumble Fish* (Motorcykeldrengen, 1983), som til trods for et emne, der er meget lig den foregående film, i nok så høj grad giver den eneste virkeligt nyskabende skildring af den klassiske rebeltype, som James Dean og Brando er stamfædre til. Med sine ekspressionistiske sort/hvide billeder, snurrede musik, hypnotiske fortællestil og stor-slåede slutning er den selvanskreven til en plads blandt genrens klassikere, selv om den er "mærkelig" og mildt sagt ikke var nogen kommerciel succes.

Min vigtigste begrundelse for at tage Coppola med er imidlertid den sødmefulde og vidunderlige *Peggy Sue Got Married* fra 1986. I virkeligheden er den slet ikke nogen teenagefilm, og dens inklusion kan virke urime-

lig, men jeg synes, at den på en så smuk måde samler de temaer, som har været behandlet i det foregående, at det ville være passende at runde af omkring den. Handlingen er kort fortalt den, at Peggy Sue (Kathleen Turner) ved sit 25 års high school-jubilæum beviser og vågner op igen i 1960 – med alle sine erindringer om de mellemliggende år i behold. Men hun beslutter sig til ikke at gøre sit liv om og gifter sig atter med den charmerende, men ikke særligt solide Charlie (Nicolas Cage).

På sin vis opfylder hun Hughes-doktrinen bud om at ægte sin high school sweetheart, men det er som et bevidst valg, som hun træffer, mens hun holder fast i sin erindring om sin kommende fortid. Hun skaber således også den distance, som er med til at gøre de tilbageskuende film fri af formulaens snærende bånd. Men samtidig retter hun beslutsomt blikket mod den endnu uvisse fremtid, og undgår derved at lade sig fange ind af nostalgien. Det er trods alt nødvendigt at skabe film, der holder sig til nutiden, så den ikke ganske overlades til reaktionen. Hvis blikket kun rettes tilbage, bliver det vanskeligt at komme frem. Men *Peggy Sues* byggen bro over de forskellige skillelinier giver sammen med de andre, ikke-konforme film trods alt håb om at teenagefilmen også i fremtiden vil kunne vise sig som en frugtbar og fængslende genre.