

En analyse av John Hughes i et sjanger- og auteurperspektiv



Foto:
The Everett Collection/TIME Magazine

av
Joakim Haaland



Masteroppgave
Institutt for informasjons- og medievitenskap
Universitetet i Bergen
Desember 2012

Sammendrag

Denne oppgaven analyserer filmskaper John Hughes i både et sjanger- og et auteurperspektiv. Det foretas en sjangeranalyse av de to filmene *The Breakfast Club* (1985) og *Sixteen Candles* (1984). *The Breakfast Club* oppfyller alle kriteriene for ungdomsfilmsjangeren på den tiden, eller mer spesifikt underkategorien tenåringsangstfilm. Dette innebærer at den kan sies å være et så ”typisk” eksemplar i kategorien ungdomsfilm at den blir unik. *Sixteen Candles*, som opererer i samme sjanger og underkategori, er mer elastisk i sin anvendelse av de typiske sjangerkennetegnene i den aktuelle tidsperioden. Oppgaven stiller spørsmålet om hvorvidt Hughes kan sies å være en sjangerinnovatør, men konkluderer med at det er et spørsmål som krever en mer omfattende studie av filmene som kom etter ham i den aktuelle sjangeren for å besvare. Det er likevel klart at John Hughes sitt bidrag til ungdomsfilmsjangeren har hatt en markant betydning for mange filmskapere som fulgte. Auteuranalysen viser at John Hughes var en auteur i ungdomsfilmsjangeren. Denne analysen tar utgangspunkt i filmen *Ferris Bueller's Day Off* (1986), men henviser også til eksempler fra alle de seks ungdomsfilmene Hughes skapte i tidsperioden 1984-1986.

Takk

Takk til veileder Peter Larsen for inspirerende faglig input gjennom skriveprosessen og ikke minst hans innspill til egnet struktur for oppgaven. Uten hans bistand ville det vært vanskelig å komme i havn med denne masteroppgaven.

Jeg vil også takke mine foreldre som har gitt meg en helt uvurderlig støtte og oppmuntring, ikke bare gjennom denne skriveprosessen, men også gjennom hele mitt medievitenskapsstudium. Jeg er spesielt takknemlig for at min mor har tatt seg tid til gjennomlesninger av diverse kapittelutkast.

Med fare for å virke flåsete vil jeg også takke mannen som gjorde denne oppgaven mulig å skrive, nemlig John Hughes. Han døde så altfor tidlig i 2009, men kanskje en liten trøst kan være at han gjorde mer enn nok til å bli husket av både meg og uendelig mange flere for det han skapte i de 59 årene han vandret på denne jord. *The Breakfast Club* sitt tittelspor oppfordrer oss: "Don't you forget about me". Det skal jeg ikke.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag.....	2
Takk.....	3
Innholdsfortegnelse	4
1 Innledning.....	5
1.1 Motivasjonen for prosjektet.....	5
1.2 Oppgavens bakgrunn, problemstilling og struktur	8
2 John Hughes: hans liv og filmer.....	11
3 Sjangerteori	16
3.1 Introduksjon	16
3.2 Tre perspektiver: Neale (1990), Schatz (1991), Altman (1984)	17
3.2.1 Neale (1990).....	17
3.2.2 Schatz (1991).....	19
3.2.3 Altman (1984)	20
4 Ungdomsfilmen som sjanger.....	22
5 Auteurteorien.....	27
5.1 Introduksjon	27
5.2 Auteurteorien i en amerikansk kontekst.....	31
6 Sjangeranalyse (1): <i>The Breakfast Club</i>	35
7 Sjangeranalyse (2): <i>Sixteen Candles</i>	43
8 Auteuranalyse med basis i <i>Ferris Bueller's Day Off</i>	51
9 Konklusjon	68
Litteraturliste	70

1 Innledning

1.1 Motivasjonen for prosjektet

Jeg vil anta at de fleste oppdager ungdomsfilmen før kunstfilmen, men slik var det ikke for meg. Født i 1988 og tenåring fra tidlig 2000-tall var mine ungdomsår nesten kjemisk fri for det jeg i ettertid har kommet til å kjenne som ungdomsfilmsjangeren. Selvsagt var der både *American Pie* (1999), *10 Things I Hate About You* (1999) og *Road Trip* (2000), men aldri satt jeg igjen med en særlig sterk følelse av at dette uttrykket skulle representere vår generasjon på noe som helst måte. Rett nok var hovedpersonene alle unge, men filmene virket mye mer opptatt av å være vulgære, på kanten og grove enn å si noe interessant om 2.0-generasjonen. Det skal selvsagt nevnes at disse refleksjonene kan ha blitt dannet på et senere tidspunkt. Da vi befant oss i ”målgruppen”, var det sjelden noen reiste seg for å klage over disse filmenes manglende evne til å snakke til oss på et intellektuelt høyt nok nivå. Likevel, en følelse av at et eller annet manglet, eksisterte allerede da. Det var nok heller et skrikende fravær av alternativer som gjorde at vi rett og slett bare innfant oss med at det var disse filmene som ble servert vår generasjon, og det fikk vi bare leve med.

Da jeg senere begynte å interessere meg for film på et mer akademisk nivå, entret det aldri min bevissthet at ungdomsfilm kunne være noe interessant tema å dykke ned i. For hva var vel ungdomsfilm? Billige poenger vunnet på stygt språk, sex og høyt alkoholkonsum. Slikt var for massene, ikke for oss boklærde og teoritunge filmstudenter. Vi var allerede langt nede i vårt tredje glass av Orson Welles og Sergei Eisenstein, for ikke å snakke om den tyske ekspresjonismen, italienske neo-realismen og franske nybølgen som vi snart skulle hive oss over. Ungdomsfilmen var noe vi hadde lagt bak oss for lengst. Den var som en gammel genser vi ikke kunne forstå hvordan vi engang hadde turt å gå med offentlig.

Min bevissthetsendring hva ungdomsfilm angår, kom – som de fleste endringer i livet – ved en ren tilfeldighet. I likhet med de fleste mennesker fra den vestlige verden er filmforbruket mitt relativt høyt og dermed også ofte nokså tilfeldig. Så var også tilfelle da jeg ramlet over et DVD-eksemplar av *The Breakfast Club* (1985). Jovisst virket tittelen kjent, og referanser til både filmens stjerne, Molly Ringwald, og regissøren, John Hughes, hadde man da plukket opp i den

lette popkulturelle vinden, men aldri bitt seg særlig merke i. Dette var jo en såkalt high school-film. Slikt hadde jeg gjort meg ferdig med for lenge siden. Og denne var attpåtil fra 80-tallet, og måtte jo således være enda mer primitiv og enkel enn det jeg hadde vokst opp med. Hvis *American Pie* representerte utviklingen ungdomsfilmene hadde hatt da den nådde meg i mine tenår, hvor klisjéfyllt måtte ikke denne nesten femten år eldre versjonen av samme sjanger være? For å sette det hele i kontekst, var dette på et tidspunkt hvor jeg allerede hadde levert flere narrative og stilistiske analyser i forskjellige filmfag på universitetet, alle fulle av beundring for den franske nybølges kunstneriske fortrefelighet. Særlig hadde jeg et varmt bankende hipsterhjerne for Jean-Luc Godards nyskapninger og, ikke minst, auteurteorien. Jeg gikk altså inn i mitt første møte med 80-tallets ungdomsfilm med et ekstremt høyt hode og særdeles lave forventninger.

Overraskende nok ble ikke mitt første møte med ungdomsfilm fra jappetiåret den nedturen jeg på forhånd hadde sett for meg. *The Breakfast Club* viste seg å være absolutt alt ungdomsfilmene fra mine tenår ikke hadde vært. Den var godt skrevet, visuelt selvsikker og – det viktigste av alt – totalt generasjonsdefinerende. På forhånd hadde jeg en viss idé om hvordan amerikansk ungdomskultur fra 80-tallet så ut og betedde seg. Jeg fikk nå vite hvor denne oppfatningen underbevisst hadde kommet fra: John Hughes og hans stall av unge skuespillere. I løpet av de neste par dagene pløyde jeg gjennom hele Hughes sin ungdomsfilmkatalog, en katalog som viste seg å være større enn selv den mest optimistiske av nyfrelste fans kunne tenke seg. Plutselig dukket det opp titler som jeg hadde hørt omtalt utallige ganger tidligere, men som jeg på grunn av min elitistiske forutinntatthet til sjangeren hadde avfeid: *Sixteen Candles* (1984), *Pretty in Pink* (1986) og *Ferris Bueller's Day Off* (1986), for å nevne noen.

Min nyvunne fascinasjon for Hughes sitt arbeid skapte likevel ikke ensidig glede. Det var med en viss misunnelse jeg oppdaget disse filmene en etter en. Hvor var dette skattkammeret av ungdomsvisdom da jeg var tenåring? Og hvem hadde bestemt at man plutselig skulle slutte å lage slike ungdomsfilmer? For å være helt sikker på at jeg ikke hadde gått glipp av skjulte kvaliteter i min egen tids ungdomsfilmer, gikk jeg tilbake for å se dem igjen. Det kunne jo være at mitt eget filter for forståelse av film (i alle sjangre) hadde forandret seg såpass at jeg nå kunne se genialitet der jeg før bare så banalitet. Det skulle vise seg ikke å være tilfelle. I løpet av kort tid konkluderte

jeg med at Hughes sine filmer var unike. Da jeg begynte å lese mer om dem (filmstudenter foretrekker å lese om film, fremfor å se dem), fant jeg ut at de også hadde vært relativt populære i sin tid. Ikke 'rett-til-førsteplass-på-box-office-listen' populære, men de hadde vært kommersielle suksesser for studioet som hadde finansiert dem. De mest fremtredende skuespillerne var blitt dyrket av pressen på 80-tallet som den nye vinen, og Molly Ringwald (stjerne i tre av Hughes sine filmer) hadde til og med figurert på forsiden av *Time Magazine*. Dette kobbelet av unge skuespillere fikk attpåtil et eget kallenavn – "the brat pack". Nokså svære greier altså, og ikke akkurat sammenlignbart med den svært moderate stjernestatusen som skuespillerne i min tids ungdomsfilmer oppnådde.

Med fare for å komme med en påstand uten tilstrekkelig vitenskapelig dekning for dens validitet, tør jeg hevde at Hollywood, og da særlig de største filmstudioene som produserer de fleste filmene derfra, først og fremst er opptatt av å tjene penger. Det er bunnlinjen som teller, så får kunstnerisk visjon og slike mindre viktige ting komme som eventuelle tilleggs-goder. Hughes sine filmer var absolutt kassasuksesser og hadde gjort store filmstjerner ut av sine skuespillere. En logisk konklusjon ville da være at dette var en formel sjangeren nøt godt av og som studioene ville trykke til sitt bryst. Motivasjonen min for å ta fatt på denne masteroppgaven er altså ikke bare fascinasjonen for kvaliteten ved Hughes sin produksjon fra midten av 80-tallet, men også fascinasjonen for hvordan denne spesifikke inkarnasjonen av ungdomsfilmen plutselig oppstod.

Når alt dette er sagt, er det viktig å påpeke at min hovedmotivasjon for å skrive denne oppgaven ligger i teksten selv. Det er først og fremst materialet som er viktig, selv om faktorene rundt også lokker og motiverer. Det at *The Breakfast Club* (1985) i det store og det hele operer uten en sentral historie, motiverte meg til å gjøre en sjangeranalyse av Hughes sitt arbeid. At *Ferris Bueller's Day Off* (1986) inneholder både totalt umotiverte musikknumre og et kamera som går utenfor narrativets strenge kjørerute for å zoome inn og henge igjen på berømte malerier, motiverte meg til å undersøke Hughes sitt forfatterskap opp mot auteurteorien.

Men bakgrunnen for studien jeg har gjennomført finnes altså i en fascinasjon som oppstod etter å ha sett en DVD som ble plukket opp ved en ren tilfeldighet.

1.2 Oppgavens bakgrunn, problemstilling og struktur

[...] I don't think I'm alone among my cohort in the belief that John Hughes was our Godard, the filmmaker who crystallized our attitudes and anxieties with just the right blend of teasing and sympathy (filmkritiker A.O. Scott ved John Hughes sin død, *New York Times*, 07.08.2009)

John Hughes var en amerikansk filmregissør, manusforfatter og produsent. Hans plass i filmhistorien kan i grove trekk deles inn i to forskjellige perioder. Den første var 1980-tallet hvor han laget film om og for ungdom, den andre var 1990-tallet hvor han skiftet fokus til produksjon av barnefilm. Denne masteroppgaven vil fokusere på Hughes sin filmproduksjon i den første av disse periodene.

I likhet med holdningene uttrykt i sitatet fra filmkritikeren A. O. Scott som er gjengitt over, har også suksessregissører som Wes Anderson, Judd Apatow og Kevin Smith, samt manusforfatter Diablo Cody beskrevet Hughes sin dominerende plass i filmhistorien, og de har sett på ham som deres største inspirasjonskilde (McLellan 2009; de Rosa 2009). Det var ikke på bakgrunn av hans manusdebut (*National Lampoon's Class Reunion* fra 1982) at han oppnådde denne statusen, men hans mangfoldige produksjon av filmer mellom 1984 og 1987. I denne perioden stod Hughes bak hele seks filmer, både som manusforfatter, regissør og produsent. Dette var seks filmer som skulle forme både hans karriere og hans ettermæle. For selv om han i 1990 stod bak den største økonomiske suksessen noensinne for en "live action comedy" med *Home Alone* (movie-gazette.com) og han senere leverte barnefilmklassikere som *Beethoven* (1992), *Dennis The Menace* (1993) og *101 Dalmatians* (1996), var det hans 80-tallsfilmer som skulle bli stående som inspirasjon for de nevnte filmskaperne og mange, mange flere.

I denne masteroppgaven om John Hughes sin produksjon vil jeg fokusere på de seks filmene som ble laget i den nevnte perioden; *Sixteen Candles* (1984), *The Breakfast Club* (1985), *Weird Science* (1985), *Pretty in Pink* (1986), *Ferris Bueller's Day Off* (1986) og *Some Kind of Wonderful* (1987). Felles for dem alle er sjangeren de opererer i, nemlig ungdomsfilmsjangeren. John Hughes sin påvirkning finner vi bevis for i vitnesbyrdene og filmene til mange av samtidens regissører og manusforfattere, men hva var egentlig spesielt ved hans måte å skape film på i nettopp denne sjangeren? Førte hans ungdomsfilmer til at selve sjangeren ble endret og i så fall,

på hvilken måte? Altså: *Kan man si at han si at han var en sjangerinnovatør?* Dette er det ene spørsmålet denne masteroppgaven vil diskutere.

På overflaten kan både ungdomsfilmsjangeren i seg selv, og Hughes sine filmer som tilhører denne sjangeren, virke lite attraktive for akademisk analyse. De fremstår jo "bare" som såkalte high school-filmer, med relativt banale og hverdagslige tema som skulking, skoleball, gjensitting og hjemme-alene-fester. Sett i lys av hvordan ungdomsfilmsjangeren fremstår i dag (med *American Pie*-serien som kanskje det fremste eksempelet), kan man muligens også stille seg spørsmålet om en slik sjanger i det hele tatt er verd en masteroppgaves oppmerksomhet. Mitt utgangspunkt er at både sjangeren og Hughes sine filmer var noe mer enn det de så ut som på overflaten. A.O. Scotts sammenligning mellom John Hughes og den velkjente nybølge-auteuren Jean-Luc Godard peker på noe viktig i så måte. Mange så Hughes sine filmer som noe mer enn bare lett og enkel underholdning for tenåringer. Spørsmålet blir da om Hughes kan sies å ha fornyet sjangeren. For å belyse dette temaet, blir det nødvendig å fokusere på sjangerbegrepet. Som jeg vil vise, er ungdomsfilmene ikke en veldefinert sjanger hva angår konvensjoner. Det er i tillegg en sjanger som har en svært variert og noe uklar historie.

En mer akademisk tilnærming til Hughes sin filmproduksjon ble også etterspurt av Rowena Harper i hennes doktorgradsavhandling om amerikansk ungdomsfilm, *Frontier Mythology in the American Teen Film*, fra 2009: "[...] an auteur study of John Hughes would certainly be worthwhile" (s. 231). Jeg er enig med Harper (2009) og mener det er på tide å analysere John Hughes i et auteurperspektiv. Stadig flere perspektiver ved filmproduksjonen hans fra 80-tallet har blitt diskutert og referert til i de senere år. Suksessfilmen *Easy A* fra 2010 er en studie i konvensjonene og de ikoniske karakterdynamikkene fra ungdomsfilmene hans. Likevel finnes det altså lite, om noe, vitenskapelig analyse av John Hughes i et auteurperspektiv. Det andre spørsmålet jeg vil prøve å finne svar på i denne oppgaven er derfor *om John Hughes kan sies å være en auteur*.

Denne masteroppgaven vil altså ha fokus på både sjanger- og auteurteori. Jeg vil i kapittel 2 starte med en gjennomgang av John Hughes sitt liv og korte beskrivelser av filmene hans i ungdomsfilmsjangeren, som er fokuset her. Kapittel 3 er en diskusjon av sjangerteori, mens

kapittel 4 setter fokus på ungdomsfilmjangeren spesielt. I sistnevnte kapittel er det naturlig å trekke inn de samfunnsmessige strømningene som eksisterte i Nord-Amerika og Vesten i det aktuelle tiåret. I kapittel 5 presenterer jeg auterteorien, både i europeisk og amerikansk perspektiv. I kapittel 6 og 7 vil jeg foreta sjangeranalyse av to av Hughes sine filmer (henholdsvis *The Breakfast Club* og *Sixteen Candles*), mens jeg i kapittel 8 foretar en auteuranalyse med basis i filmen *Ferris Bueller's Day Off*. Til slutt vil jeg i kapittel 9 samle trådene fra mine to analyser og avklare hans påvirkning på ungdomsfilmjangeren og hans potensielle rolle som auteur.

2 John Hughes: hans liv og filmer

John Hughes ble født 18. februar 1950 i Lansing, Michigan. Han tilbrakte sine tolv første år i denne staten, før familien flyttet til Illinois. Det var forstedene til byer i denne staten han senere skulle bruke som kulisser for å skildre livet til en lang rekke ungdomskarakterer. Hughes startet sin karriere som vitseskriver for kjente amerikanske komikere som Rodney Dangerfield og Joan Rivers. Senere jobbet han også for humorbladet *National Lampoon* (McLellan 2009). Det var i denne jobben han skrev sitt første filmmanus – *National Lampoon's Class Reunion*, fra 1982. Gjennom hele skoletiden var Hughes opptatt av det sosiale hierarkiet som eksisterte ved amerikanske utdanningsinstitusjoner, særlig mellom elevene selv, men også i forholdet mellom lærer og elev. Inkarnasjonen av dette hierarkiet var spesielt merkbart i high school-årene. Faren spurte ham en gang hvorfor han brydde seg så mye om hva ”disse folkene” (”these people”) mente og gjorde; om to år skulle han jo aldri se dem igjen uansett (Gora 2010:10). Men, som Susannah Gora (2010) påpeker, så sluttet han aldri å bry seg. De sosiale strukturene blant ungdommer, deres tanker og ikke minst måten de snakket på, skulle oppta Hughes i store deler av hans karriere som filmskaper.

Da Hughes-familien flyttet til Northbrook, en forstad til Chicago, i 1962, ble skolen plutselig en institusjon som var en konstant del av Hughes sitt liv. Det nye huset deres var nemlig så og si nærmeste nabo til skolens lekeplass. Det var nå umulig for Hughes å slippe unna, skoleliv og fritid ble tilbragt på ett og samme sted. Northbrook som sted var påfallende likt forstaden han og familien hadde reist fra i Michigan. Menneskene her var stort sett hvite og tilhørte den amerikanske middelklassen (Gora 2010:10-11). Dette fenomenet skulle speile seg i hans fremtidige filmer. For selv om ikke alle ungdomskarakterene hans var fra middelklassen, så var de alle hvite, og klasseperspektivets innflytelse på hvor man endte opp i det sosiale hierarkiet er bakteppet for flere av filmene hans.

John Hughes sin egen high school-tilværelse tilbrakte han på Glenbrook North. Denne skolen og forstaden Northbrook var inspirasjonen for den fiktive byen Shermer og skolen Shermer High, som han senere skulle legge handlingen i filmene sine til. Som high school-elev gikk Hughes sine egne veier, men han ble likevel akseptert av sine medelever og opplevde aldri å bli utstøtt fra fellesskapet. Men han var aldri en del av den populære gruppen på skolen. Han kledde seg

annerledes, var lidenskapelig opptatt av britisk popmusikk og Picasso, men disse egenskapene gjorde at han skilte seg ut fra mengden på en positiv måte. Det gjorde ham i stand til å kommunisere med alle de forskjellige sosiale gruppene på skolen. Han viste talent for både kunstmaling og kreativ skriving. Sistnevnte talent er kanskje det mest åpenbare som viser igjen i hans senere karriere, men også fascinasjonen for det estetisk vakre bildet viste seg i arbeidet hans som filmskaper. Hughes gikk ut av Glenbrook North i 1968 (Gora 2010:11-13).

Hughes sin debut som regissør kom i 1984 med *Sixteen Candles*. Dette var en film han også skrev manus til. Filmen, som tittelen henspeiler på, tar for seg sekstenårsdagen til Samantha (Molly Ringwald), som bor sammen med familien sin i en forstad til Chicago. Filmen har en rekke perifere såkalte slap-stick-karakterer, som kun er inkludert for komisk effekt. I Hughes sine senere ungdomsfilmer finner man færre slike karakterer. *Sixteen Candles* representerer den første filmen i samarbeid mellom Hughes og skuespillerne Molly Ringwald og Anthony Michael Hall. Rollen som Samantha ble skrevet spesifikt for Ringwald, på tross av at manusforfatter Hughes på det tidspunkt ikke hadde møtt henne. På kontoret hans hang den rødhårete unge skuespillerinnens *headshot* (bildet skuespillere sender til den castingansvarlige for en film, og med CV'en bakpå) på veggen gjennom hele skriveprosessen. Han brukte bildet av Ringwald som inspirasjon og bygget filmen rundt hennes karakter (Gora 2010:9-10). Samarbeidet skulle vare i ytterligere to filmer for både Ringwald og Hall. Begge to endte opp med å spille noenlunde den samme karakteren i alle de tre Hughes-filmene. Ringwald ble den uskyldige tenåringsjenta på jakt etter kjærlighet, og Hall ble den upopulære nerden. Begge to dukket opp allerede i Hughes sin neste film etter *Sixteen Candles*, nemlig *The Breakfast Club* (1985).

I *The Breakfast Club* er igjen handlingen lagt til en high school i et forstadsområde til Chicago. Fem elever er kalt inn til gjensitting på en lørdag etter at de på ulike måter har brutt skolens ordensreglement. Filmens narrativ strekker seg fra når elevene ankommer skolen om morgnen, til foreldrene kommer og henter dem igjen om ettermiddagen. Hver av de fem elevene representerer en av skolens sosiale klikker. Claire (Molly Ringwald) er den populære jenta, Andy (Emilio Estevez) er sportsidioten, Bender (Judd Nelson) er rebellen, Brian (Anthony Michael Hall) er den upopulære nerden og Allison (Ally Sheedy) er enstøingen. Etter at de blir tvunget til å tilbringe tid sammen, endres deres forutinntatte inntrykk av hverandres sosiale posisjoner. De forenes også

i sin felles kamp mot den slemme rektoren (Paul Gleason). Mange har pekt på det faktum at karakterene fremstilles på en svært stereotypisk og endimensjonal måte, og noen har også kreditert filmens suksess til akkurat dette fenomenet.

I Hughes sin neste film, *Weird Science* (også fra 1985) inntar igjen Anthony Michael Hall rollen som ukomfortabel nerd, denne gangen ved siden av Ilan Mitchell-Smith. De spiller henholdsvis Gary og Wyatt, to femten år gamle high school-elever som sliter med å tiltrekke seg oppmerksomhet fra det motsatte kjønn. For å fikse på dette problemet bestemmer de seg for å bygge drømmedamen (Kelly LeBrock) ved hjelp av Wyatt sin datamaskin. Dette er første og siste gang Hughes bringer inn elementer av science fiction i ungdomsfilmene sine. Imidlertid er det lite fokus på det teknologiske i denne filmen. Den datakonstruerte drømmedamen fungerer kun som et virkemiddel for å fortelle ungdoms- og oppveksthistorien som ble Hughes sitt varemerke.

Alt var derimot tilbake til det vanlige da Hughes fortalte historien om Andie (Molly Ringwald) i *Pretty in Pink* (1986). Dette var forøvrig en film han kun skrev manus til, og ikke regisserte. Andie mistrives på high school fordi faren hennes er fattig, og fordi hun derved ikke passer inn med de populære og rike ungdommene. Likevel forelsker hun seg i en av disse (Andrew MacCarthy), og han i henne. Klasseforviklinger oppstår, men til slutt klarer de å overkomme forskjellene i sosial bakgrunn, og de finner sammen igjen. Igjen er dette en film med et innslag av nerden som ønsker seg Molly Ringwalds karakter, men som ikke får henne. *Pretty in Pink* avsluttet samarbeidet mellom John Hughes og Molly Ringwald.

Som allerede nevnt, ble Hughes født inn i den amerikanske middelklassen, og han hadde liten personlig erfaring med arbeiderklassens utfordringer. Det betød likevel ikke at han var ukjent med at samspillet mellom ulike sosiale klasser kunne være vanskelig. Hans mor, Marion Hughes, ble født inn i en innflytelsesrik familie som hadde både penger og politisk makt. Livet hennes sammen med Johns far, John sr., ble ikke like glamorøst som hun var vant til i sin barndom. John sr. hadde ikke bare suksess i forretningslivet, og et av selskapene hans gikk til og med konkurs. At familien måtte flytte fra den øvre middelklassen i Michigan til den litt mindre bemidlede forstaden i Illinois var et stadig irritasjonsmoment for Marion, som så det som et personlig nederlag for familien da de måtte flytte (Gora 2010:15). John Hughes fikk altså i oppveksten

førstehåndskjennskap til hvordan klassetilhørighet kunne ha mye å si for hvordan man så på seg selv og sin egen verdi i samfunnet.

Hughes sin neste film i denne enormt produktive perioden er *Ferris Bueller's Day Off* (også 1986). Her møter vi karakteren Ferris Bueller (Matthew Broderick) som er den kuleste gutten på skolen. Han legger en intrikat plan for hvordan han kan skulke skolen uten å bli tatt for det. Narrativet utspiller seg over en skoledag hvor Ferris, bestekompisen Cameron (Alan Ruck) og kjæresten hans, Sloane (Mia Sara), legger ut på en oppdagelsesferd til Chicago med den mistenksomme rektoren (Jeffrey Jones) i hælene. Igjen er det sentrale tema i filmen ungdommenes forhold til hverandre og deres egen posisjon som nesten-voksen. Et annet viktig tema i filmen er Cameron-karakterens forhold til sin far. Dette er en karakter vi aldri får møte, men som historien antyder er en svært autoritativ og arrogant skikkelse som Cameron frykter. Et sentralt spørsmål filmen stiller er om Cameron noen gang kommer til å manne seg opp til å konfrontere faren. John Hughes selv opplevde mye av det samme presset fra sine foreldre som tenåring. Han var som allerede nevnt svært artistisk, og brukte mye tid på å se gamle Hollywood-klassikere, høre på uvanlig britisk popmusikk og male. At han også hadde et ønske om å bli kunstner selv, var ikke noe foreldrene satte pris på, og de prøvde å presse ham til å velge en annen karriere (Gora 2010:14).

Den siste filmen i high school-æraen til John Hughes er *Some Kind of Wonderful* (1987). Filmen har svært mange likhetstrekk med *Pretty in Pink*, som kom ut bare et år tidligere. Den eneste klare forskjellen er at kjønnsrollene er byttet om. Hovedrollen innehas i denne filmen av en mannlig karakter, Keith (Eric Stoltz), som har to jenter som begge kjemper om hans gunst. Watts (Mary Stuart Masterson) er den keitete barndomsvenninnen med de rare interessene og det gutteaktige utseendet, mens Amanda Jones (Lea Thompson) er den mest populære jenten på skolen, samtidig som hun også er fra en rik familie. Thompsons rollefigur er oppkalt etter Rolling Stones-sangen med samme navn, en sang som også spilles i filmen. Utover de omvendte kjønnsrollene, er det eneste som skiller *Some Kind of Wonderful* fra *Pretty in Pink* det faktum at hovedpersonen denne gangen ender opp med venninnen som tilhører samme sosiale klasse, og at han derved forkaster muligheten til å bli sammen med den rike, populære og vakre jenten. Hvilket budskap Hughes ønsker å formidle ved å la sin mannlige karakter velge den utstøtte og

finne henne god nok, mens det motsatte var tilfelle for hans kvinnelige inkarnasjon av den samme karakteren bare et år tidligere, er vanskelig å spekulere i.

John Hughes fortsatte å være svært aktiv i filmbransjen også etter han hadde laget sin siste ungdomsfilm, *Some Kind of Wonderful*, i 1987. Hans største økonomiske suksess kom med *Home Alone* i 1990. Dette var en film han ikke regisserte, men skrev både manus til og fungerte som produsent på. I følge Gora (2010) ble Hughes mer og mer fryktet for sin korte lunte og sitt aggressive temperament utover 90-tallet, et problem ingen hadde registrert hos ham tidligere. Nå som han nesten utelukkende laget barnefilmer, tjente han betydelig mer penger, men virker mye mindre fornøyd (Gora 2010:277-279). Da det nye årtuset kom, var Hughes mer eller mindre ferdig i filmbransjen. Han leverte historier til et par filmer også etter år 2000, men de fleste av disse ble kreditert under pseudonymet Edmond Dantes og ikke hans virkelige navn.

John Hughes døde brått av et hjerteinfarkt mens han var ute på en spasertur den 6. august 2009, bare 59 år gammel.

It is no oversight that Hughes' most successful film, *Home Alone*, was given relatively little attention upon his passing. Yes, that was the one that made the most money, but its impact was comparatively ephemeral. Starting in 1984 with *Sixteen Candles*, and ending in 1987 with *Some Kind of Wonderful*, John Hughes remade American teenhood in his own image. And for that epoch, he was the bard of youth. (Gora 2010:4)

3 Sjangerteori¹

3.1 Introduksjon

I studiet av film, og særlig innenfor filmteori, er diskusjonen rundt sjangerbegrepet sentral. Det norske ordet sjanger kommer fra det franske ordet *genre* (som også brukes i engelsk). Enkelt sagt kan man si at det betyr type eller kategori. Ordet er beslektet med det som brukes for det naturvitenskapelige begrepet "genus", som blir brukt for å klassifisere planter og dyr sammen i en gruppe eller kategori. Som Bordwell og Thompson (2004) påpeker, er sjangerbegrepet brukt om film et betydelig mindre presist grupperingsinstrument. Der hvor naturvitenskapen kan gjøre bruk av vitenskapelig baserte kriterier som DNA-materiale, foregår grupperingen av film på en mye mindre eksakt og mer diffus måte. En filmsjanger kan derfor være vanskelig å definere på en konkret og etterprøvable måte, og ikke minst kan det være vanskelig å trekke endelige konklusjoner i diskusjonen rundt hvilken sjanger en gitt film tilhører (Bordwell & Thompson 2004:108).

Mange sjangre er likevel veletablerte i publikums forståelse av film, og derfor kan det å gjenkjenne en filmsjanger ofte være enklere enn å definere den. Skulle noen for eksempel foreslå at man gikk for å se en 'Western-film' ville de fleste ha en viss ide om hva dette ville innebære på bakgrunn av forventninger om hva slags tidsepoke og handling filmen ville by på. Likevel kunne man diskutert lenge akkurat hvilke spesifikke kjennetegn en liste som skulle oppsummert westernsjangeren skulle inneholde. Det er derfor viktig å være klar over at å definere en gitt sjanger på kun én måte er en nærmest umulig oppgave. Noen sjangre er etablert på bakgrunn av tema eller handling, mens andre, som for eksempel musikalen, kjennetegnes gjennom presentasjonsformen (mens tema og handling kan variere). To andre sjangre, komedien og skrekkfilmen, kan variere i både tema, handling og presentasjon, mens det som kjennetegner dem er den følelsesmessige reaksjonen filmene i disse sjangrene ønsker å få ut av publikum (henholdsvis latter og frykt). At filmer ofte velger å operere innenfor flere forskjellige sjangre samtidig, kompliserer definisjonsprosessen enda mer (Bordwell & Thompson 2004:109).

¹ Fragmenter av kapittel, 3, 4 og 6 er en videreutvikling av innholdet i emneoppgaven min i MEVI326.

3.2 Tre perspektiver: Neale (1990), Schatz (1991), Altman (1984)

Innen filmteorien er sjangerdiskusjonen et stort felt. I det følgende vil jeg trekke frem tre teoretikere som på forskjellig måte er relevante i denne sammenhengen, nemlig Steve Neale med sin artikkel "Questions of Genre" (1990), Thomas Schatz og hans "Film Genre and the Genre Film" (1991) og til slutt Rick Altman og "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre" (1984). Grunnen til at jeg ser på disse tre som spesielt relevante å diskutere her er at de representerer ulike synspunkter på sjangerbegrepet, noe som forhåpentligvis vil kunne gi et bredere utgangspunkt for analysen av Hughes sine filmer i et sjangerperspektiv i kapittel 6 og 7.

3.2.1 Neale (1990)

Neale tar for seg forskjellige begreper og ideer som har kommet ut fra tidligere teoretisk arbeid rundt sjangerbegrepet (Neale 1990, i Stam & Miller 2010:157). Ifølge Neale representerer ikke filmsjangerbegrepet bare et instrument til å gruppere filmer på, det er også et sett av forventningssystemer som gjør filmene forståelig for publikum. Disse systemene gir publikum en måte å kjenne igjen gitte situasjoner og forstå hvorfor de oppstår. Neale selv bruker eksempelet musikal: Hvis en karakter plutselig skulle bryte ut i sang uten noen som helst grunn, ville publikum ha forstått hvorfor hvis de allerede hadde kunnskap om musikal-sjangeren. Sjangeren skaper forventninger og sannsynlighet. Hvis publikum har kunnskaper om en gitt sjanger, vil de automatisk også ha forventninger til hva som kommer til å forekomme på skjermen/lerretet og derfor finne det logisk og sannsynlig at dette faktisk skjer (Neale 1990, i Stam & Miller 2010:158). I en actionfilm forventer man for eksempel at det vil forekomme skyting og slåssing av forskjellig slag, og man synes det er sannsynlig og logisk når det faktisk skjer.

Forskjellige sjangre representerer likevel ulike oppfatninger av virkelighet og realisme, og hvor essensielle disse er for å sannsynliggjøre det som skjer. Det vil si at sjangrenes egne sett av regler på ulike nivåer kan rettferdiggjøre realisme eller det motsatte. Science fiction-sjangeren har et annet forhold til realisme enn krigsfilm-sjangeren, og i følge Neale fører dette ofte til at førstnevnte blir sett ned på av "kvalitets"-pressen. Neale mener man kan definere realismeforkjemperne utfra deres egen motvilje mot å se realisme som et sjangertrekk som kan vurderes på lik linje med alle andre sjangerkjennetegn og regler. På denne måten oppstår det teoretiske skillelinjer mellom de som definerer realisme som et kjennetegn innad i et

sjangersystem og de som vurderer realisme som et kriterium for kvalitet (Neale 1990, i Stam & Miller 2010:159).

Neale argumenterer også for betydningen av både filmindustriens og pressens definisjonsmakt av sjangre. Når en film slippes, er det i industriens egen interesse å markedsføre den med et lett gjenkjennelig ”narrativt bilde”. Det samme gjelder for pressen og anmelderne. De vil gjerne sette filmen i en klart definert sjangerbås for å kunne vurdere den utfra tidligere filmer i samme sjanger. På dette punktet står Neale i opposisjon til både Schatz og Altman (se under), som begge tillegger den industrielle og journalistiske diskursen mindre makt i formingen av sjangerforventninger (Neale 1990, i Stam & Miller 2010:160-162).

Neale er også opptatt av at sjangre oppstår gjennom prosesser. De må forstås i lys av ulike paradigmer av kulturelle systemer før de til slutt kan samles under ett begrep. Den første Western-filmen ble for eksempel ikke oppfattet av sitt tidligste publikum som en film i Western-sjangeren (av naturlige årsaker, siden begrepet ikke var etablert ennå), og filmen måtte i stedet forstås utfra sin daværende kulturelle kontekst (Neale 1990, i Stam & Miller 2010:163). At sjangere oppstår og utvikler seg i prosesser betyr at de ikke bare er statiske reproduksjoner av seg selv. En sjanger oppstår ikke ved gjentatt repetisjon av sjangerregler, men som en utvelgelsesprosess. Dette betyr at enhver film i en gitt sjanger både velger å følge visse regler innad i det gitte sjangersystemet og forkaster andre. På denne måten introduseres hele tiden nye elementer som kan bli en del av sjangerkanonen hvis de gjentas ofte nok av senere bidrag til den samme sjangeren.

Sjangerkonvensjonene er derfor alltid i utvikling, de blir ikke bare repetert om og om igjen (Neale 1990, i Stam & Miller 2010:165). Dette er også grunnen til at det er vanskelig å sette opp utfyllende lister av kjennetegn ved en gitt sjanger. Man vil alltid finne eksempler på filmer som opererer utenfor sjangerreglene hvis man gjør dem for detaljerte. Prosessen inkluderer også det faktum at filmer ofte kombinerer forskjellige sjangre. Dette er et klart tegn på at sjangrene utvikler seg i et samspill med hverandre, og ikke er isolerte og statiske. En sjanger kan derfor kun bli sett på som et historisk rammeverk av forventning hos publikum, og ikke som et rigid

teoretisk konsept som kan defineres av et stramt sett av regler (Neale 1990, i Stam & Miller 2010:166-167).

Neale argumenterer mot Schatz sin beskrivelse av sjanger som et begrep som kun utvikler seg innad i sitt eget system (se under), og som ikke blir påvirket av den sosiale og historiske konteksten rundt seg (Neale 1990, i Stam & Miller 2010:168). I følge Neale fødes og utvikles sjangre gjennom andre kunstformer, sosiale forhold og ikke minst teknologiske fremskritt. Ofte er det slik at en film klarer å innta en såkalt dominant rolle i sitt eget sjangersystem, slik at den påvirker mange av de filmene som kommer etter den. Dette kan da være med på å forandre oppfattelsen av en gitt sjanger for alltid (Neale 1990, i Stam & Miller 2010:169-170).

3.2.2 Schatz (1991)

Thomas Schatz (1991) argumenterer for at filmsjangre både er statiske og dynamiske. På den ene siden er de statiske fordi de i sin narrative natur i bunn og grunn alltid tar for seg den samme underliggende kulturelle konflikten. På den andre siden kan likevel forandringer i den kulturelle, økonomiske og teknologiske konteksten være med på å redefinere sjangeren og utvikle den videre. Publikums forventninger skapes gjennom gjentakelse av sjangerkonvensjonene, og jo mer disse blir reproduisert, jo fastere og mer rigide blir reglene (Schatz 1991, i Braudy & Cohen 2009:564). Schatz og Neale er altså enig i at sjangre eksisterer i stor grad i publikums forventninger. Likevel står de i opposisjon når det kommer til utviklingen av sjangre. Schatz ser sjangerkonvensjoner og regler som mye mer statiske enn det Neale tar til orde for i sin prosessteori. Schatz bruker semiologien (læren om tegn) som basis for å forklare sjanger som system. En sjanger kan sees på som et språk i et kommunikasjonssystem. Den har utviklet egne regler og normer over tid, som må følges relativt strengt for å kunne gjøre seg forstått. Disse reglene har blitt formalisert gjennom "samtalen" mellom publikum og de som produserer filmene. Likevel eksisterer det en forskjell mellom språk og sjangre når det kommer til bruken av "grammatikken", eller reglene. Mens man bruker språk for å skape en spesifikk mening en mottaker (leser/lytter) skal forstå, er filmen i en gitt sjanger bundet av et mye løsere rammeverk av regler. Enhver film ønsker kun å bruke "grammatikken" som et utgangspunkt for at publikum skal forstå en original tolkning. Om dette betyr at sjangre kun kan utvikle seg i små endringer (slik språk kan med introduksjonen av ny slang, o.l.) eller om de har større frihet til raskere og

mer radikal forandring, er et spørsmål Schatz lar stå ubesvart (Schatz 1991, i Braudy & Cohen 2009:565-566).

Ifølge Schatz er en sjanger ofte definert av den sentrale dramatiske konflikten den sentrerer rundt. Generiske karakterer og hendelser kan på denne måten relatere seg til den samme konflikten, noe som gjør sjangeren gjenkjennelig og relaterbar for publikum. Forskjellige sjangre representerer forskjellige oppfatninger av hva som er problemet eller konflikten. I gangsterfilmer er for eksempel loven et konstant konfliktpunkt, mens lov og rett har liten betydning i musikaler. Schatz mener også det samme gjelder for dimensjonen individ versus kollektiv. I detektivfilmer hylles den ensomme og svært individuelle detektiven som til slutt løser hele gåten alene, mens man i romantiske komedier alltid venter på at de to hovedpersonene skal føres sammen i et forhold.

Det sentrale problemet forblir altså statisk innad i sin egen sjanger, og etablerer klare skillelinjer mellom forskjellige sjangersystem. Det samme gjelder for hovedkarakteren i en gitt sjanger. Denne karakteren har et statisk psykologisk utgangspunkt som driver narrativet fremover (Schatz 1991, i Braudy & Cohen 2009:568-569). Et siste punkt i Schatz sin diskusjon av sjangerteori er argumentet for at det kanskje mest statiske av alle elementer i en sjanger er dets narrativ. Når vi som publikum først har gjenkjent de generiske karakterene og omgivelsene, vil vi relativt fort forstå hvordan det hele kommer til å spilles ut og avsluttes (Schatz 1991, i Braudy & Cohen 2009:572).

Neale og Schatz har altså relativt motstående oppfatninger av hvor statisk eller dynamisk utviklingen av en sjanger kan være. Mens Neale fokuserer på den glidende prosessen som hele tiden er med på å utvikle en sjanger i nye retninger, er Schatz primært fokusert på en sjangers statiske og uforanderlige kjennetegn.

3.2.3 Altman (1984)

Et tredje syn på sjangerbegrepet representeres av teoretikeren Rick Altman. Han hevder i artikkelen "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre" (1984) at sammenstillinger av sjangerkjennetegn ofte kan være en misvisende måte å skape sjangerteori på, fordi man da ikke

nødvendigvis ser hele bildet, men i stedet velger ut filmer som passer best inn i de forutinntatte forestillingene om hva en gitt sjanger representerer (Altman 1984, i Braudy & Cohen 2009:552-553). Altman kritiserer den semiologiske innfallsvinkelen til sjangerteori som Schatz forfekter, fordi han hevder at den på mange måter unnlater å ta hensyn til den historiske konteksten. Ifølge Altman er det også farlig å se på sjanger gjennom den semiologiske analogien fordi det innebærer at en sjanger da kun oppstår i publikums forventning av den. Dette vil igjen innebære at man utelukker Hollywoods egen definisjonsmakt og deres ønske om å gjøre filmene mest mulig enkel å putte i bås, slik at de blir så tilgjengelige som mulig for store grupper (Altman 1984, i Braudy & Cohen 2009:554).

Hovedpoenget til Altman er å finne en balanse mellom den semantiske og den syntaktiske innfallsvinkelen til sjangerteori. Den semantiske innfallsvinkelen er den generiske fremstillingen av kjennetegn ved en sjanger som vanlige karakterer og karaktertrekk, lokasjon og stil, mens den syntaktiske innfallsvinkelen fokuserer på den overordnede strukturen som binder en sjanger sammen. En syntaktisk tilnærming vil innebære å fokusere på sentrale konfliktområder eller tilbakevendende tema (Altman 1984, i Braudy & Cohen 2009: 556-557). En semantisk basert sjangerteori vil være anvendelig på mange filmer, men samtidig etterlater den lite rom for forklaring. Syntaktisk sjangerteori på den annen side gir mulighet for å forklare de meningsbærende strukturene, men er anvendelig på et mindre antall filmer – og kan følgelig oppleves som mindre legitim (Altman 1984, i Braudy & Cohen 2009:557). En kombinasjon av de to innfallsvinklene er derfor nødvendig:

Indeed, many arguments centering on generic problems have arisen only when semantic and syntactic theoreticians have simply talked past each other, each unaware of the other's divergent orientation. I maintain that these two categories of generic analysis are complementary, that they can be combined, and in fact that some of the most important questions of genre study can be asked only when they *are* combined. In short, I propose a semantic/syntactic approach to genre study. (Altman 1984, i Braudy & Cohen 2009:557)

Altman tar også opp spørsmålet om tilskuerens forståelse av det semantiske og syntaktiske i samspill med hverandre. Er det de semantiske eller de syntaktiske elementene som signaliserer sjangeren til publikum? Med andre ord: Når forstår publikum hva man kan forvente – er det når man gjenkjenner et semantisk element eller et syntaktisk? Altman svarer ikke på dette

spørsmålet, men lar det stå som en interessant tråd å plukke opp i videre forskning på og utvikling av sjangerteori.

4 Ungdomsfilmene som sjanger

Etter diskusjonen av sjangerbegrepet generelt, vil jeg i dette kapittelet fokusere på en type film som er blitt betegnet som en egen sjanger, nemlig ungdomsfilmene. Siden jeg her fokuserer på produksjonen til John Hughes, vil diskusjonen begrense seg til den amerikanske ungdomsfilmene. Jeg vil begynne med å sette sjangeren i en historisk kontekst, for å se hvordan begrepet ungdomsfilm ble skapt og hvordan det utviklet seg frem til det aktuelle tiåret (1980-tallet) da John Hughes produserte filmene som vil bli analysert i denne oppgaven.

I boken *Teenagers and Teenpics – The Juvenilization of American Movies in the 1950s* (2002) fastsetter den amerikanske filmviteren Thomas Doherty tidspunktet for oppblomstringen av den amerikanske ungdomsfilmene som sjanger til 1950-tallet. Doherty beskriver den amerikanske filmverdenen før dette tidspunktet som en periode hvor filmen virkelig representerte et massemedium for hele familien. Dette innebar at Hollywood laget filmer som skulle henvende seg til alle aldersgrupper, og det å gå på kino var sett på som en aktivitet som alle i familien skulle kunne ta del i. Film skulle være kunst for massene, så i motsetning til opera og klassisk musikk, ble kinoen et sted hvor mennesker i alle aldre og fra alle sosiale lag kunne komme sammen og være publikum på samme nivå. Det å lage filmer som nådde et bredt publikum var derfor målet til de store Hollywood-studioene (Doherty 2002:1-2).

I følge Doherty forandret dette seg da de store studioene begynte å miste makten de tidligere hadde hatt over skuespillerne og distribusjonen av filmene sine på 1950-tallet. TV, som ble allemannseie på denne tiden, var også i ferd med å ta over den familiebaserte rollen som allmennunderholder. Dette førte til at de som produserte og betalte for datidens Hollywood-produksjoner stod overfor et dilemma – hvordan holde på publikum og fremdeles tjene penger? Løsningen ble å dreie markedsføringen av filmene fra det brede publikum til å henvende seg mot spesifikke segmenter. Filmene ble eksplisitt merket for en spesiell gruppe for å gjøre dem mer eksklusive for potensielle publikummere i angjeldende gruppe. Først og fremst henvendte studioene seg til én stor gruppe, nemlig ungdommen (Doherty 2002:2). Som nevnt i diskusjonen

av sjangerbegrepet i kapittel 3, pekte Neale (1990) på filmindustriens egen makt til å skape og definere sjangre (Stam & Miller 2010:160-162), og som Dohertys historiske fremstilling av tilblivelsen av ungdomsfilmen viser, var dette helt klart tilfelle for ungdomsfilm sjangeren. Filmviteren Stephen Tropiano er enig i dette synet på ungdomsfilmens fremvekst først og fremst som en markedsføringsplan. Han skriver følgende i boken *Rebels & Chicks – A History of the Hollywood Teen Movie*:

The success of early teen flicks like *I Was a Teenage Werewolf* (1957), and bigger budget studio movies about JDs like MGM's *The Blackboard Jungle* (1955) and Warner Borthers' *Rebel Without a Cause* (1955), proved that teenagers were a viable market. Consequently, both the major studios, and smaller, independent companies, started to churn out films made specifically for teenage moviegoers on a more regular basis. (Tropiano 2006:9)

Det er likevel klart at ungdomsfilmen på det innholdsmessige plan ikke kunne sies å representere en universell standard fra starten på fenomenet rundt midten av 50-tallet. Tropiano (2006) oppsummerer trenden i den historiske utviklingen av sjangeren fra dette tidspunkt som at ungdomsfilmene på 50-tallet stort sett var skrekkefilmer, mens 60-tallets ungdomsfilmer i stor grad var sentrert rundt "beach-party musicals"-fenomenet (2006:136). Felles for dem alle var at de var billig å produsere, og at de ble populære blant det unge publikummet og dermed også lønnsomme. Denne utviklingen fortsatte inn på 70-tallet, hvor Tropiano særlig uthever den nå svært anerkjente regissøren George Lucas sin film *American Graffiti* fra 1972 som en billig, men også suksessrik film som ble en oppskrift på slike filmer (Tropiano 2006:136). Ungdomsfilmene på 70-tallet var ofte nostalgiske fremstillinger av tidligere perioder (handlingen i *American Graffiti* er satt til tidlig på 60-tallet). På tross av denne suksessformelen med billige filmer markedsført inn mot et ungdommelig publikum, fant studioene ut at ting var i endring. I et forsøk på å imitere Lucas sin suksessformel, innførte for eksempel det store studioet MGM en grense på to millioner dollar på alle ungdomsfilmproduksjoner. Dette skulle vise seg å være vanskelig, og mange av de store studioenes videre forsøk på billige ungdomsfilmer viste seg å bli økonomiske flopper (Tropiano 2006:137). De måtte igjen på jakt etter en suksessoppskrift på hvordan de skulle tjene penger. Løsningen de valgte var å dreie filmene inn mot to spesifikke sjangre – science fiction og katastrofefilmer. Samlebegrepet på det som nå var det "hotteste" blant publikum ble døpt "blockbusters" (Tropiano 2006:141). Dette var filmer som var storslåtte og

påkostede produksjoner som ble store kassasuksesser. Disse gjorde at studioene klarte å holde på det unge publikummet. Tropiano nevner Steven Spielbergs *Jaws* (1975), og George Lucas sin *Star Wars* (1977) som de fremste eksemplene på dette fenomenet. Andre eksempler er *Earthquake* (1974) og *The Towering Inferno* (1974). Disse filmene var som sagt store produksjoner, hadde mange spesialeffekter og trengte ikke en stor filmstjerne som trekkplaster for å fylle kinosalen med et (stort sett) ungt filmpublikum (Tropiano 2006:138-139).

Sett under ett, kan 1970-tallets ungdomsfilmer altså oppsummeres som blockbuster-tiåret. Denne trenden fortsatte gjennom 80-tallet, og er også fremtredende i dag. En viss endring i sjangeren kan man likevel spore, i og med at denne typen film i løpet av 80-tallet gikk fra å være typiske ungdomsfilmer til å bli filmer ungdom typisk liker. I dette tiåret var også ungdom og deres problemer hovedfokuset. Både Tropiano (2006) og Susannah Gora i boken *You Couldn't Ignore Me if You Tried – The Brat Pack, John Hughes and Their Impact on a Generation* (2010) peker på *Animal House* (1978) og *Porky's* (1982) som sentrale filmer for en ny kurs i utviklingen av sjangeren. Det er også interessant å merke seg at begge disse filmene, som mange av de billige ungdomsfilmene fra begynnelsen av 70-tallet, er nostalgiske tilbakeblikk mot tidligere tiår (henholdsvis 1960- og 50-tallet). Filmene hadde begge ungdommer i hovedrollene, og dreide seg om amerikansk ungdomsliv på henholdsvis college i *Animal House* og high school i *Porky's*. Begge filmene var store publikumssuksesser, og markerte starten på en ny periode der filmene ikke lenger bare trengte å være populære blant ungdom, de kunne også handle om denne gruppen (Tropiano 2006:142).

I sin historiske gjennomgang av ungdomsfilmen på 80-tallet gjør Tropiano et interessant skille. Han deler filmene inn i tre forskjellige kategorier, skrekkfilmer, sex-komedier og tenåringsangst ("teen angst")-filmer (Tropiano 2006:143). Dette skillet er viktig, fordi mine analyser i kapittel 6 og 7 spesielt kommer til å fokusere på den siste av disse kategoriene. Det er også viktig å merke seg, som alltid i diskusjon av filmsjangre, at kategoriene nevnt over nærmest alltid overlapper hverandre når det gjelder innhold. Et eksempel på dette er high school-problematikken. Mange har referert til John Hughes sine filmer som high school-filmer, fordi dette er settingen for så og si alle hans produksjoner fra midten av 80-tallet. En slik merkelapp er – som også Tropiano

(2006) påpeker – misvisende, fordi både ungdomsskrekkefilmer og sex-komedier som oftest også har high school som utgangspunkt for sine handlinger.

Som antydnet over er kanskje den viktigste endringen i ungdomsfilmen som egen sjanger på 80-tallet at den begynner å ta ungdommers liv og deres problemer på alvor. Særlig kommer dette til syne i tenåringsangst-kategorien. Det er også her ungdomsfilmen som sjanger virkelig finner seg selv (Tropiano 2006:144). Det viktigste kjennetegnet ved den revitaliserte ungdomsfilmsjangeren ved begynnelsen av 80-tallet var altså at filmene nå ikke bare henvendte seg til ungdom og hadde dem i hovedrollene. Filmenes narrativ var også sentrerte rundt vanlige unge menneskers liv. Under dette generelle kjennetegnet ved sjangeren dukker det opp en rekke mer spesifikke tema som filmene tok opp. Som både Tropiano (2006) og Shary (2002, 2005) påpeker, er det viktig å forstå de samfunnsmessige endringene i 1980-tallets USA for å identifisere de viktigste sakene som ungdommen var opptatt av og ble påvirket av.

I 1980 ble den republikanske kandidaten Ronald Reagan valgt som ny amerikansk president, og en bølge av konservatisme og liberalistisk økonomisk politikk skylte over USA. Ungdom ble i større grad opptatt av materialistiske goder, og skillet mellom de som hadde mye og de som hadde lite ble mer fremtredende i ungdommens tenkning rundt samfunnsstrukturen på 80-tallet (Tropiano 2006:145). Med den konservative politiske vinden kom også en ny holdning til to tema som ofte har vært aktuelle for ungdom, nemlig sex og narkotika. Presset på å ha kjæreste og å debutere seksuelt var like viktig som det alltid hadde vært, men den moralistiske endringen fra det frie 70-tallet til det konservative 80-tallet gjorde at disse temaene fikk en fremtredende plass som moralske problemer og valg for 80-tallets ungdom (Tropiano 2006:146). Når det gjelder narkotika, gikk bruken av marihuana blant ungdom ned på 80-tallet, mens bruken av kokain gikk opp (Tropiano 2006:145, 147). Reaksjonen på sex og narkotika fra den politiske ledelsen var enkel og klar. "Just say no" ble slagordet fra en føderal kampanje rettet mot ungdom som ble tilbudt narkotika, og det samme slagordet ble igjen benyttet av president Reagan på spørsmål om tenåringssex etter at AIDS-problematikken oppstod. Som allerede nevnt, var denne kampanjen lite effektiv i å stoppe ungdommens bruk av kokain, og det samme gjaldt for sex. Flere tenåringer debuterte i yngre alder, også etter at kunnskapen om AIDS ble allment utbredt (Tropiano 2006:149). I følge Shary ble denne "bare si nei"-holdningen fra den politiske ledelsen en

katalysator for en oppblussing av irritasjon over autoriteter blant amerikansk ungdom på 80-tallet (Shary 2005:53-54). Nok et tema som ble aktuelt for ungdom på 80-tallet var selvmord. I 1989 viste statistikkene at selvmord blant ungdom hadde tredoblet seg de siste tretti årene, og nyhetsbildet ble også dominert av en rekke tilfeller av masseselvmord blant ungdom rundt om i USA. I 1987 var selvmord den nest vanligste dødsårsaken blant ungdom mellom 15 og 24 år (Tropiano 2006:147).

For å oppsummere, var altså et viktig kjennetegn ved den nye ungdomsfilmsjangeren at den handlet om ungdom og deres liv. Det ble satt fokus på fire spesifikke tema, klasse/sosioøkonomiske forhold, sex, narkotikabruk og selvmord, som ble aktualisert gjennom samfunnsmessige endringer på 80-tallet. Alle disse kjennetegnene ved ungdomsfilmsjangeren er innholdsbaserte og ikke sjangerkonvensjoner som primært hadde rot i filmindustrien selv eller i produksjonsrelaterte aspekter.

Det er to elementer til ved ungdomsfilmsjangeren som også bør nevnes i denne sammenheng, nemlig det stilistiske og det musikalske aspektet. I følge Shary (2005) hadde disse to elementene, som i denne sammenhengen hadde et gjensidig forhold, en klar påvirkning på sjangeren. Dette kan oppsummeres gjennom tre bokstaver: MTV. Denne TV-kanalen, som kun viste musikkvideoer, startet opp i 1981 og fikk navnet "Music Television". Dette nye fenomenet var med på å skyve det stilistiske uttrykket mot en raskere og mer oppstykket klipping mellom scener. En økt klippefrekvens og høyere tempo var en naturlig konsekvens av at en musikkvideo kun har den relativt korte lengden på sangen å fortelle en historie på (Shary 2005:54).

MTVs inntreden hadde også en annen effekt. De kuleste sangene og bandene var nå de som hadde egne musikkvideoer som ble spilt på kanalen (Shary 2005:54). Ofte ble disse knyttet opp mot filmer, rett og slett fordi det var økonomisk lønnsomt. Man kunne nå selge både filmen og bandet ved å koble en sang, eller et helt album, mot en spesifikk film. Når musikkvideoen så ble spilt, var det i praksis gratis reklame for filmen (Gora 2010:157-159).

5 Auteurteorien

5.1 Introduksjon

Ordet "auteur" er fransk, og betyr enkelt og greit forfatter. Auteurteorien kan spores tilbake så langt som til 1920-tallet, men den er først og fremst et produkt av 1950-tallets Frankrike og et stort antall filmskribenter (og etter hvert også filmskapere) som gjorde opprør mot den konservative franske filmindustrien i etterkrigstiden. Auteurteori er en filmteori som har fortsatt å utvikle seg gjennom årene, og begrepet rommer mange forskjellige retninger og tolkninger. I dette kapitlet skal jeg diskutere de generelle kjennetegnene ved auteurteorien, samt gi et kort historisk tilbakeblikk på teoriens opprinnelse. I kapittel 8 vil jeg så foreta en auteuranalyse med basis i av én av Hughes sine filmer, *Ferris Bueller's Day Off*.

Mange vil nok forbinde auteurteorien med den franske nybølgen og regissører som Jean-Luc Godard og ikke minst François Truffaut, men teoriens opprinnelse er først og fremst forankret i de som skrev om film, og ikke i de som laget den. Nå skal det sies at både Godard og Truffaut både skrev om og promoterte auteurteorien før de ble regissører, men de hentet sine ideer fra tidligere franske teorister, og er ikke aktuelle figurer før senere i historien.

Etter at lydfilmen ble etablert i europeisk film, fattet to franske filmskribenter, Roger Leenhardt og André Bazin, interesse for å opphøye filmens kulturelle status til noe mer enn bare enkel familieunderholdning, en holdning mange hadde hatt til filmmediet så langt. Leenhardt og Bazin erklærte at lydfilmen hadde brakt oss "manusforfatterens æra" og at en film måtte forstås som regissørens kunstneriske uttrykk. Alexandre Astruc's essay *La Caméra-Stylo* (eller "kamerapennen") fra 1948 forfektet mye av det samme synet, nemlig at en regissørs kamera var det samme som en forfatters penn. Ut fra hans/hennes visjon strømmet et kunstnerisk uttrykk, og de andre delene av produksjonen, som for eksempel kostymedesignere, lydteknikere og til og med skuespillerne, var kun verktøy i regissørens verktøykasse. Leenhardt og Bazin skrev for tidsskriftet *Revue de cinéma* i perioden 1946-49 og la i denne perioden grunnlaget for det som skulle bli auteurteorien. De satte fokus på amerikanske regissører og fremhevet særlig filmskapere som Orson Welles og William Wyler som de fremste eksemplene på hva en auteur virkelig var (Thompson & Bordwell 2010:381).

Året 1951 skulle markere enda et viktig steg for auteurteorien. Da grunnla nemlig Jacques Doniol-Valcroze filmmagasinet *Cahiers du cinéma*, som skulle få en enorm betydning for teoriens utbredelse. André Bazin ble magasinets sentrale stemme, og hans tro på autoren påvirket hvordan resten av skribentene angrep filmkritikk. Det er her de kjente nybølge-navnene som Godard, Truffaut og ikke minst Eric Rohmer og Claude Chabrol kommer inn. De skulle senere gå videre til selv å bli filmskapere, men på 50-tallet var de alle trofaste, og tidvis fanatiske, tilhengere av Bazins auteurfilosofi når de skrev for *Cahiers*. Godard og Truffaut ble etterhvert så opphengt i auteurteorien, dens validitet og ikke minst dens rigide anvendelse i filmkritikken, at Bazin distanserte seg fra sine unge kollegaer og kalte dem for ekstreme (Thompson & Bordwell 2010:382). Truffaut provoserte kraftig med sitt essay "Une Certaine Tendance du Cinéma Français" ("A Certain Tendency of the French Cinema") fra 1954, hvor han gikk til frontalangrep på den franske filmtradisjonen som hadde våknet til liv igjen etter at andre verdenskrig var over. Denne tradisjonen var kjent som "the Cinema of Quality", en tradisjon som Truffaut mente manglet originalitet, og som baserte seg nesten utelukkende på klassiske litterære verk. I følge Truffaut var dette filmer hvor regissøren hadde liten eller ingen betydning for filmens kunstneriske uttrykk; han/hun var kun et verktøy på lik linje med alle de andre delene av produksjonslinjen. Han kalte regissørene for disse filmene enkle "tilretteleggere" (*metteurs en scène* eller *stagers*) som får utdelt et manuskript, tilrettelegger for at skuespillerne sier replikkene sine slik at kamera fanger det opp, og sier seg så ferdig med filmen uten videre kunstneriske ambisjoner. Videre i essayet fremhever Truffaut filmskapere som Jean Renoir, Robert Bresson og Jean Cocteau som ekte autorer, fordi de faktisk skriver sine egne historier og sin egen dialog. Disse, argumenterte Truffaut, var filmskapere som oppfylte Astruc's doktrine om å bruke kameraet som sin penn (Thompson & Bordwell 2010:381-382). Vi ser her hvor stor vekt auteurtilhengerne la på at regissøren hadde kontroll over filmmanuset sitt, og helst skrev det selv. Som allerede nevnt, syntes Bazin at noen av synspunktene som ble forfektet av de yngre skribentene var for fanatiske. Og mer fanatiske skulle de bli.

Bazins fremste innsigelse mot den yngre gardes anvendelse av auteurteorien var at den favnet for bredt. Mot slutten av 50-tallet og inn i 1960-årene begynte man å betrakte enhver regissør med et snev av personlig stil og verdenssyn i lys av auteurteorien, uavhengig av om de hadde kontroll

over filmens manuskript eller ikke. En slik anvendelse av teorien ble kjent som "politique des auteurs". På tross av Bazins motvilje mot å akseptere denne formen for filmkritikk, ble den raskt populær rundt om i verden, og auteuranalyse ble sett på som fremtiden for filmteori. Det britiske filmtidsskriftet *Movie* var utelukkende auteur-basert fra oppstarten i 1962, og *Cahiers du cinéma* sin konkurrent i Frankrike, *Positif* (etablert i 1952), fremholdt også regissørens kontroll over egne manus som svært viktig, på tross av at deres hovedfokus var marxistisk analyse. Den amerikanske filmkritikeren Andrew Sarris skrev i 1962 "Notes on the Auteur Theory", et essay som skulle bli meget viktig for utbredelsen av teorien i USA. Det kastet også nytt lys over hvordan man kunne analysere amerikansk filmhistorie. Både Sarris sitt arbeid og tidsskriftet *Movie* sprang ut fra den franske tankegangen rundt auteurteorien, men den ble stort sett anvendt på Hollywood-produksjoner (Thompson & Bordwell 2010:382). Jeg vil komme tilbake til Sarris sitt innflytelsesrike essay senere i dette kapittelet.

Ifølge Thompson & Bordwell (2010) er auteuranalyse først og fremst en analyse av regissørens betydning for teksten (filmen), noe som innebærer at man ikke utelukkende kan se på teksten alene. Man må se på en regissørs totale samling av verk for å forstå hver enkelt film. Jean Renoir hevdet at en regissør egentlig bare lager den samme filmen om og om igjen (Thompson & Bordwell 2010). Dette utsagnet henleder på et sentralt poeng ved auteuranalysen, nemlig at den skal være på utkikk etter en regissørs distinkte stil, hva som skiller ham/henne fra andre, men også prøve å identifisere hva slags personlige kjennetegn som gjør seg gjeldende i flere, om ikke alle, av en regissørs filmer (Thompson & Bordwell 2010:382). Analysen bør med andre ord lete etter gjentakende temaer, narrative trender, billedbruk og skrivestil, osv.

Utbredelsen av auteurteorien falt naturlig sammen med fremveksten av den europeiske kunstfilmen på 50- og 60-tallet. Auteurteorien banet vei for at filmskapere med distinkte særegenheter og originale kunstneriske uttrykk ble løftet frem, hyllet og generelt viet stor oppmerksomhet. Thompson & Bordwell (2010) fremhever særlig europeiske regissører som Ingmar Bergman, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni og Robert Bresson, men også japanske Akira Kurosawa og indiske Satyajit Ray nevnes i denne sammenheng. På hele 60-tallet regjerte også de tidligere auteur-forkjemperne Godard, Truffaut, Rohmer og Chabrol på kinolerretene i det som ble døpt den franske nybølgen. Filmskribentene som hadde vært med på å

forme og utvikle auteurteorien var nå blitt auteurs selv. Jean-Luc Godard gjorde for eksempel opprør mot Hollywoods stilistiske tradisjon ved å bryte regler for klipping, lyd믹sing og lyssetting. Han gjorde også et brutalt brudd med de klassiske narrative tradisjonene kjent fra Hollywood. En kan se det slik at de brøt gjeldende regler for filmskaping ikke nødvendigvis fordi de hadde en større kunstnerisk ambisjon enn bare det å provosere. Den opprørske innstillingen til filmskaping, provokasjonen, ble uttrykket i seg selv.

Det er viktig å påpeke at på tross av at auteurteorien på mange måter har gått hånd i hånd med kunstfilmen, er det ikke slik at teorien i seg selv utelukker andre enn regissører av kunstfilm fra å være auterer. Å ha sentrale gjentakende elementer som tema, stil, osv., er ikke noe som begrenser seg til kunstfilmregissører. Som Thompson & Bordwell (2010:383) påpeker, kan teorien like gjerne anvendes på blockbuster-regissører som Steven Spielberg, James Cameron og Brian De Palma. Kunstfilmregissører som Bergman og Fellini ble likevel høyest ansett av auteurforkjemperne for sin originalitet, og ikke minst fordi de insisterte på å operere utenfor "the mainstream". Deres personlige uttrykk ble forsterket, siden de opererte utenfor et studiosystem og var uavhengige av innflytelse utenfra. Siden auteurteorien legger slik vekt på det faktum at en film bør reflektere regissørens verdenssyn, ble de uavhengige filmskaperne ansett som "renere" i så måte (Thompson & Bordwell 2010:383).

Et annet viktig element som filmkritikerne som anvendte auteurteorien brukte for å vurdere en regissørs verdi, var hans/hennes innflytelse på andre. En auteurs personlige stil var så viktig for omverdenen at den ble kopiert og referert til av andre (Thompson & Bordwell 2010:383). De franske nybølge-regissørene gjorde ofte dette, men de var kanskje aller mest glad i å referere til seg selv og sine egne tidligere verk. Et eksempel på dette er når karakterene i Godards *Une femme est une femme* (1961) snakker om å gå og se *A bout de Souffle* (Godards debutfilm fra 1960) på kino.

Gjennom 60- og 70-tallet bidro auteurteorien til at studiet av film utviklet seg til en akademisk disiplin, og teoriens utbredelse ble større og bedre kjent blant den jevne kinogjenger gjennom lidenskapelige filmstudenter og tilhengere (Thompson & Bordwell 2010:383). Auteurteorien fungerte altså i en gjensidig fordelaktig symbiose med både kunstfilmen og akademiske

filmstudier. Auteurteorien fremhevet kunstfilmen og ga den oppmerksomhet, samtidig som kunstfilmens påfølgende popularitet igjen reflekterte tilbake på auteurteorien og dens validitet. Det samme kan sies for det akademiske studiet av film. Studenter omfavnet teorien og hjalp til med å spre den.

I sin introduksjon til auteurteorien argumenterer Robert Stam (2000) under den kanskje noe avslørende kapittel tittelen ”The Cult of the Auteur” (2000:83) for at André Bazin sitt opprinnelige utgangspunkt for å skape (eller i alle fall være med på å utforme) auteurteorien var nært beslektet med Jean-Paul Sartres eksistensialisme. Sartres utsagn om at ”eksistens kommer før essens”, ble speilet i Bazins utsagn om film, nemlig at ”filmens eksistens kommer før dens essens”. Stam argumenterer videre for at Bazins vokabular i sin beskrivelse av filmteori var et ”Sartre-språk”, når han brukte uttrykk som ”frihet”, ”skjebnen” og ”autensitet” for å teoretisere rundt filmen og dens kunstneriske kvaliteter (Stam 2000:83).

5.2 Auteurteorien i en amerikansk kontekst

I denne oppgaven befatter jeg meg med auteurteorien i forhold til den amerikanske filmindustrien. John Hughes ble født, levde og døde i USA, og alle hans filmer ble laget under ledelse av Hollywood-studioer. Derfor er det også viktig å se på den amerikanske tradisjonen rundt auteurteorien, hvordan den ble formet, hva den vektlegger og ikke minst hvilke kritiske spørsmål som er blitt stilt om dens legitimitet. Stam (2000) peker på det allerede nevnte essayet av Sarris fra 1962 som kjernen i det han kaller ”The Americanization of the Auteur Theory” (Stam 2000:89). Jeg vil nå se nærmere på Andrew Sarris sin forståelse av denne teorien som oppstod i et europeisk landskap, hvordan den skiller seg fra originalen, hvilke elementer den vektlegger, og motbøren den møtte i et filmsamfunn som ofte har hatt problemer med hvordan man skal anvende et begrep som ”kunst” i forhold til det som i det brede lag har blitt ansett for å være en underholdningsbransje.

Andrew Sarris var altså en amerikansk filmkritiker. Han var faktisk den første som brukte uttrykket ”auteur theory”, og hans ”Notes on the Auteur Theory” fra 1962 er det første og fremdeles det mest sentrale verket knyttet til teorien slik den forstås i USA. Det var dette essayet som gjorde tanken om en ”auteur” til en teori, og ikke bare et polemisk verktøy, slik mange av *Cahiers*-skribentene hadde betraktet ”auteur” som. I essayet starter Sarris med å forklare hvordan

de franske filmskribentene har forandret hans syn på hva filmkritikk bør være og hvordan tanken om auteuren bør være essensiell for hvordan man forstår og vurderer film. Sarris er likevel av den oppfatning at det er en rekke spørsmål knyttet til det han nå konsekvent omtaler som ”auteurteorien”, da teorien på det tidspunkt er vag på flere områder og krever mer konkretisering før den kan anvendes (Sarris 1962, i Braudy & Cohen 2009:451-454).

Før han legger frem sine kriterier for hva auteurteorien bør innebære, redegjør Sarris også for eventuelle fallgruver teorien kan ha. Han ønsker ikke en dogmatisk teori som skal følges til punkt og prikke i all filmkritikk. Ved å ta dette forbeholdet unngår man, ifølge Sarris, problemet med at en dogmatisk filmkritikk grunnlagt i auteurteorien alltid vil måtte vurdere en ”dårlig” regissørs filmer (basert på tidligere arbeid) som dårlige, og at en ”god” regissør automatisk alltid vil lage gode filmer (Sarris 1962, i Braudy & Cohen 2009: 452).

Andrew Sarris setter så opp tre premisser som han mener auteurteorien bør være basert på. Det første mener han bør være åpenbart, nemlig at en auteur må ha gode tekniske egenskaper som regissør. Tekniske kompetanse er, ifølge Sarris, det som må ligge i bunn for en hver stor kunstner. Å ha kontroll over de mange delene av produksjonen, som for eksempel manuset, skuespillerprestasjonene, kostymene, osv., er likevel bare et minimum. Å mestre den tekniske biten gjør en likevel ikke til en auteur; det skal mer til enn som så (Sarris 1962, i Braudy & Cohen 2009:452).

Det andre premisset Sarris etablerer er at regissøren må ha en distinkt personlighet i arbeidene sine. Dette innebærer at regissøren må vise en tilbakevendende personlig stil som gjennomsyrrer filmene. Denne stilen blir så regissørens signatur, en signatur som skal være gjenkjennelig for publikum. Tilstedeværelsen av regissørens distinkte stil skal fungere som et kriterium for en auteurs verdi. Måten filmene til en gitt regissør fremstår på skal også være en refleksjon av regissørens måte å se verden på, en refleksjon av hvordan regissøren tenker og føler. Dette er en visuell og estetisk refleksjon, og i så måte også en nokså konkret kvalitet som Sarris beskriver. På dette punktet demonstrerer Sarris også en relativ klar dreining mot en etnosentrisk forståelse av hvem som, i følge ham, klarer å oppfylle dette premisset. Sarris argumenterer nemlig her for at denne distinkte visuelle kvaliteten er noe europeisk kunsthåndverk ofte har håndtert dårlig, eller i alle

fall ikke like bra som de fleste amerikanske regissører (Sarris 1962, i Braudy & Cohen 2009:452).

Sarris sitt tredje og siste premiss i det han ser for seg auteurteorien bør bestå av, er den indre meningen ved en regissørs arbeid. Han beskriver denne kvaliteten som den høyeste oppnåelsen (*ultimate glory*) for film som kunstart. Det er en størrelse vi finner i skjæringspunktet mellom regissørens personlighet og hans filmmateriale. Sarris famler delvis etter en god definisjon på hva han prøver å formidle. Tidvis bringer han inn uttrykk som "en regissørs sjel" for å forklare hva han mener. Dette aspektet kan, i følge Sarris, bli synlig for publikum gjennom de små detaljene i en regissørs arbeid (Sarris 1962, i Braudy & Cohen 2009:453). I så måte er dette utvilsomt en noe utydelig "knagg" å prøve å henge noe på. Likefullt er dette kanskje det viktigste premisset av dem alle, nemlig regissørens egne indre mening som formidles gjennom skjermen. Den er ikke nødvendigvis åpenbar for alle, men heller en kompleks og sammensatt betydning som kun er tydelig hvis man, som *Cahiers*-skribentene forfektet, ser på totaliteten av en filmskapers katalog.

Sarris ser for seg disse tre premissene som tre sirkler utenpå hverandre. Den ytterste representerer regissørens beherskelse av det tekniske aspektet ved filmskaping. Sirkelen i midten er regissørens personlig visuelle stil, mens den innerste sirkelen er uttrykket for filmskaperens indre mening. En regissør kan kun være en auteur hvis vedkommende klarer å etablere alle de tre elementene. Den ytterste sirkelen er lettest å oppnå, mens vanskelighetsgraden øker innover i sirkelformasjonen.

Stam (2000) beskriver mye av kritikken som ble rettet mot Sarris sin amerikanisering av auteurteorien, og da særlig Pauline Kaels "Circles and Squares" fra 1963, et arbeid som var et direkte svar på Sarris sitt essay. I følge Kael er ikke teknisk kompetanse et valid kriterium å vurdere en regissør opp mot, da flere regissører, som Antonioni, har kompetanse langt utover det rent tekniske. Kael mente også at premisset "distinkt personlig stil" var meningsløst, da det favoriserte regissører som kun repeterte stil og ikke turte å prøve noe nytt (Kael 1963, i Stam 2000:89-90). Om Sarris sitt siste premiss som handler om en regissørs indre mening, avfeide Kael det som vagt, og som noe som favoriserer "hacks who shove style into crevices of plots" (Kael 1963, i Stam 2000:90).

Stam (2000) presenterer også andre innvendinger mot Sarris spesielt og auteurteorien generelt. For eksempel nevnes det at teorien tok lite hensyn til produksjonsforhold, og hvordan disse påvirker en regissørs kontroll over eget materiale. En dikter kan skrive sine verk på en serviett i fengselscelle, sier Stam, mens en filmskaper er avhengig av penger, et kamera og filmruller. Auteurteorien tar ingen slike praktiske forbehold når den vurderer en filmskapers uttrykk (Stam 2000:90). Stam beskriver i tillegg innvendinger relatert til anvendelsen av teorien. Kan ikke for eksempel en skuespiller være like mye auteur i sitt uttrykk? Og, hvis teorien anvendes på TV-programmer, vil ikke da produsentene være de ekte auteurene? Filmteoretikeren Thomas Schatz (1991) innvender at man kanskje heller skal snakke om "det geniale systemet", og ikke den geniale auteuren (Stam 2000:91). Dette kan sies å være en svært amerikansk innvending mot auteurteorien. Både Pauline Kael og Andrew Sarris kan, ifølge Stam, enes om at filmteori og filmkritikk bør være basert på en evaluering som er grunnlagt i en komparativ vurdering av regissørers og filmers kunstneriske verdi (Stam 2000:90). Stam konkluderer med at "auterisme" kanskje helst bør sees på som en metodologi, og ikke en teori, og representerer i så henseende en positiv utvikling fra gjeldende metodologier innen filmkritikken som impresjonisme og sosisologisme (Stam 2000:91-92).

Jeg har nå gitt et overblikk over auteurteoriens opprinnelse og hva teorien innebar for dens opphavsmenn og -kvinner, hvordan den først ble utviklet innen europeiske filmpublikasjoner, og senere adoptert av den amerikanske filmteorien. Jeg har også beskrevet en rekke innvendinger og kritikk som teorien er blitt møtt med. Det er nå på tide å nærme seg noen spesifikke kjennetegn som kan anvendes i auteuranalysen i neste kapittel. Siden dette er analyse av amerikansk film, vil jeg i hovedsak basere meg på Andrew Sarris sine tre grunnpilarer, teknisk kompetanse, personlig stil og indre mening. Jeg vil også ha et overordnet fokus på auteurteoriens opprinnelige vektlegging av en regissørs kontroll over eget manus, samt gjentakende og gjenkjennende egenskaper ved filmene. Dette kan inkludere alt fra visuelle grep, til tone og ikke minst tema. En regissørs evne til å påvirke andre vil også være svært viktig, både andre filmskapere, filmindustrien som helhet og samfunnet generelt.

6 Sjangeranalyse (1): *The Breakfast Club*

And these children that you spit on as they try to change their worlds;
are immune to your consultations, they are quite aware of what they are
going through. - David Bowie (sitat gjengitt på skjermen i filmens åpningssekvens)

Jeg har i sjangeranalysedelen av denne oppgaven (altså kapittel 6 og 7) valgt å ta for meg *The Breakfast Club* (1985), som var Hughes sin andre film, før *Sixteen Candles* (1984), som var hans første. Dette er fordi *The Breakfast Club* var en film jeg allerede hadde sett flere ganger og som fremstod som spesiell i forhold til den oppfatningen jeg hadde av ungdomsfilm. Filmen virket derfor som et velegnet eksemplar å starte diskusjonen om Hughes sin utnyttelse av sjangeren med.

The Breakfast Club er en film om fem ungdommer som av ulike grunner har blitt kalt inn til gjensitting ved en amerikansk high school på en lørdag. De blir tvunget til å tilbringe en hel dag sammen i skolens bibliotek, mens skolens rektor har ansvar for å passe på dem. Filmens narrativ utspiller seg fra det tidspunkt foreldrene slipper de fem ungdommene av ved skolen om morgenen til de kommer å henter dem igjen om ettermiddagen.

Filmens narrativ utmerker seg ved at hovedkarakterene ikke har noe uttalt mål de higer etter (utover det å komme seg gjennom dagen), noe som er utypisk for det klassiske Hollywood-narrativet (Bordwell & Thompson 2004:89-91). Det er også vanskelig å identifisere klare protagonister. Skolens rektor er den eneste karakteren som fremstår som en typisk karakter i det klassiske narrativet – han inntar rollen som antagonist. Dette gjør han først og fremst i kraft av å komplisere dagen for de fem ungdommene, slik en antagonist i det klassiske narrativet kompliserer protagonistens vei mot å oppnå sitt mål. På tross av at dette ikke er en narrativ analyse, er dette utypiske trekket ved filmens narrativ verdt å nevne, særlig fordi det i stor grad forklarer hvorfor det er vanskelig å gi en utfyllende gjennomgang av filmens historie. I det klassiske narrativet drives den kausale fremgangen av valg karakterene foretar. Det er i en viss grad også tilfellet i *The Breakfast Club*, men siden karakterene ikke har noen uttalte mål, blir fremdriften heller langsam. Med fem ungdommer innelåst på en skole er det begrenset hvor dramatisk ting kan bli, og dette preger også utviklingen i narrativet.

Det som er hovedfokus for Hughes er derimot ikke en eller flere protagonister som beveger seg mot et mål. Det er heller dialogen som finner sted mellom de fem ungdommene som blir tvunget å tilbringe tid sammen. Dette er nemlig fem karakterer som alle representerer ulike sosiale klasser ved en typisk amerikanske high school. Som Shary (2005) påpeker, er dette karakterer som har levd i amerikansk film siden starten på ungdomsfilmene som sjanger: "Each of the film's five teens represents distinct types of young characters seen in American movies about high school since the 1950's" (Shary 2005:68). Claire Standish, spilt av Molly Ringwald, er den populære, vakre og rike jenten. Hun, som de fleste andre, kommer raskt i klinsj med filmens "bad boy" – John Bender, spilt av Judd Nelson. Bender røyker, banner, har på seg fillete klær og er den ultimate rebellen. Det er også han som er mest verbal i sin motstand mot autoriteter – personifisert i filmen gjennom den strenge rektoren, Mr. Vernon, spilt av Paul Gleason. Brian Johnson, spilt av Anthony Michael Hall, er den spinkle nerden som er skoleflink, men som sliter på det sosiale plan. Det samme gjør Allison Reynolds, spilt av Ally Sheedy. Hun er en enstøing som sjelden snakker, går i rare klær og som ikke liker å gjøre noe på vanlig måte. Som vi får vite på slutten av filmen, er hun heller ikke kalt inn til gjensitting, hun møter bare opp fordi hun ikke har noe bedre å foreta seg den dagen. Den siste av ungdommene er Andrew Clarke, spilt av Emilio Estevez. Han representerer det Gora (2010) beskriver som "the jock". Han er populær, flink i sport, men sliter på det akademiske plan. Vi møter også skolens vaktmester i en liten birolle. John Kapelos har rollen som Carl Reed, vaktmesteren som advarer de fem ungdommene om hva som kan skje hvis de ikke tar skolen på alvor, samtidig som han kritiserer skolens rektor for å ha liten forståelse for ungdommenes situasjon.

Å beskrive filmens karakterer, og da særlig de fem ungdommene, er også å beskrive filmens handling. Filmens subjett er i stor grad basert på dialog frem og tilbake mellom de fem. Det finnes likevel noen unntak. På et tidspunkt sniker Allison og Andrew seg ut av biblioteket for å lete etter noe å drikke. Senere sniker alle sammen seg ut, men returnerer relativt fort fordi de nesten blir tatt av Mr. Vernon. Bender blir også låst inne på et annet rom av Mr. Vernon etter gjentatt ulydig atferd. Han sniker seg likevel ut, og returnerer til biblioteket og de andre ungdommene. Noe særlig mer dramatisk skjer ikke i filmens subjett. Det som derimot er desto viktigere er filmens fabula. Mye av relasjonene som skapes mellom ungdommene baserer seg på karakterenes egne

bakgrunnshistorier og hvordan de endte opp med å få gjensittingsstraff. Gjennom å fortelle sin personlige historie, skaper de en ny forståelse for hverandres situasjon.

”What sounded like a group therapy session was in many ways exactly that [...]” (Shary 2005:68). Som Shary påpeker i dette sitatet, er det altså ikke hva karakterene velger å gjøre som driver narrativet fremover; det er heller hva de velger å si. I kontekst av å forstå *The Breakfast Club* som sjangerfilm er det altså det som blir sagt, diskutert og kranglet om som definerer rammeverket. Allerede her ser vi at filmen utmerker seg i det viktigste kjennetegnet ved ungdomsfilmen som jeg beskrev i kapittel 4. Filmen har ungdommer i hovedrollen, den utspiller seg på en high school, og handlingen er nesten utelukkende basert på dialog som omhandler problemer og utfordringer som er aktuelle for ungdommer i den samtiden disse karakterene eksisterer i. Som jeg påpekte i min diskusjon av sjangerbegrepet (kapittel 3), er det sjelden man bastant kan plassere en film i en gitt sjanger ved hjelp av en liste med gitte sjangerkjennetegn. Dette er fordi det nærmest er umulig å få alle kjennetegnene til å passe. Jeg vil likevel argumentere for at *The Breakfast Club* i en uvanlig stor grad oppfyller de sjangerkonvensjonene som var vanlig for en ungdomsfilm ved starten av 1980-tallet (se kapittel 4). Det er her viktig å merke seg Altmans (1984) advarsel mot å la sjangeranalyser bli en selvoppfyllende profeti. Jeg vil nå gå nærmere inn på de spesifikke temaene som blir tatt opp i filmen, for å se hvordan de eventuelt passer eller ikke passer med min beskrivelse av ungdomsfilmen som sjanger fra kapittel 4.

Alle de fem karakterene har sin egen plass i skolens hierarki. Andrew og Claire er de eneste som gir uttrykk for å kjenne hverandre fra før. Begge er populære på skolen, og de har møtt hverandre tidligere i sosiale sammenhenger. Det går et klart skille mellom disse to og de tre andre. Både Bender, Brian og Allison befinner seg på bunnen av det nevnte skolehierarkiet; Bender fordi han nekter å ta del i det sosiale spillet, Allison fordi hun ikke føler seg hjemme der og Brian fordi han ikke klarer å nå opp. Det første tema som utpeker seg er dermed distinksjonen mellom ”the have’s” og ”the have not’s”. Bender beskylder Claire for å være en bortskjemt pappajente, mens Claire beskylder Bender for å være lat. Allison nekter å involvere seg, Brian er for redd til å blande seg, mens Andrew forsvarer Claire. Så langt spiller de alle ut sin rolle i det sosiale hierarkiet på den måten man ville forvente. I diskusjonen rundt hvem som er bortskjemt og hvem

som er lat, ser vi konturene av det materialiske samfunnet som Tropiano (2006) beskrev 80-tallet som. Ungdom ble mer bevisste på dimensjonen rik versus fattig, og dette ble et viktig element i hvordan ungdom så på seg selv og andre.

Et annet tema som tas opp er sex. Igjen er Bender og Claire katalysatoren for samtalen, mens de andre involveres både frivillig og ufrivillig i deres krangel etterhvert som dialogen utvikler seg. Bender beskylder Claire for å være ”a prude” som aldri har hatt sex. Brian involverer seg også når han skryter på seg flere seksuelle erfaringer. Han må etter press fra de andre til slutt innrømme at han har diktet dem opp. Allison forteller de andre om relativt mørke seksuelle møter hun har hatt med psykologen sin. Henne tror de på, og dømmer hardt, før også hun innrømmer at historien er oppdiktet. Bender skryter av sine mange kjærestere, mens Andrews popularitet blant damene tas for gitt på grunn av hans sosiale status på skolen. Igjen ser vi hvordan filmen reflekterer samfunnsendringene på 80-tallet. Presset på tenåringer til ha sex ble større i dette tiåret, samtidig som den konservative holdningen som dominerte blant foreldregenerasjonen gjorde avgjørelsen om å debutere seksuelt eller ikke til et moralsk spørsmål (Tropiano 2006:146).

Forfatteren Julianna Baggott har hyllet Hughes for sin behandling av tenåringsjenters seksuelle dilemma i *The Breakfast Club*. I sitt bidrag til antologien *Don't You Forget About Me – Contemporary Writers on the Films of John Hughes* (2007) skriver hun:

“The history of eighties virginity can be broken into two eras – pre-*Breakfast Club* and post-*Breakfast Club*. Because that’s when the truth was first spoken – the Prude/Slut Trap, the Double-Edged Sword of our Fragile Sexuality” (Baggott 2007, i Clarke 2007:15)

Baggott henspeler til scenen hvor den følgende dialogen blir utvekslet mellom Allison og Claire:

Allison: ”It’s kind of a double-edged sword, isn’t it?”

Claire: “A what?”

Allison: “Well, if you say you haven’t...you’re a prude. If you say you have...you’re a slut! It’s a trap. You want to but can’t. And when you do you wish you didn’t, right?”

I artikkelen argumenterer Baggott for at nettopp denne korte ordvekslingen definerte den amerikanske tenåringsjentens syn på sin egen seksualitet på 80-tallet. Hun medgir at det såkalte ”Madonna/whore complex” hadde eksistert før filmen kom ut i 1985, men at dette var filosofiske tankerekker forstadsjentene i 80-tallets USA hverken hadde tilgang til eller brydde seg om. John Hughes – gjennom sine karakterer – sa det enkelt, direkte og forståelig (Baggott 2007, i Clarke 2007:18).

Hughes setter av mye tid til både diskusjonen rundt sex og rik-versus-fattig-problematikken. Dette er tema som går igjen og som gjennomsyrrer mange av scenene og samtalene som de fem ungdommene har. Når det kommer til neste punkt på listen, bruk av narkotika, får vi ikke den samme dype diskusjonen. I en scene drar Bender frem en marihuanajoint. Denne sendes rundt, og både Brian og Claire (selv om hun nøler først) er med på å røyke. Scenen utpreger seg i hvor lett dette temaet behandles. Det er lite diskusjon av potensielle negative effekter av narkotikabruk. Det hele fremstilles som en morsom måte å slå i hjel litt tid på. Som Shary (2005) påpeker, er dette neppe noe man ville sett i en lignende seriøs ungdomsfilm i dag (Shary 2005:69).

Mot slutten av filmen sitter alle ungdommene i en ring på gulvet hvor de utfordrer hverandre til å avsløre detaljer om seg selv. Brian kommer med den sjokkerende innrømmelsen at han har fått gjensitting fordi han har tatt med en pistol til skolen. Pistolen skulle han ikke bruke mot noen andre, men på seg selv hvis han strøk i sløyd. Han forteller om et enormt press fra foreldrene om å få gode karakterer, og at han heller vil ta selvmord enn å fortelle dem at han har strøket i et fag. Dette er filmens sterkeste emosjonelle øyeblikk, noe som samsvarer godt med det økte fokus tenåringsselv mord fikk på begynnelsen av 80-tallet i USA (Tropiano 2006:147). Hughes velger ikke, som mange andre filmskapere typisk ville gjort, å vise tilbakeblikk eller eksempler i filmens subjett på de etterhvert traumatiske opplevelsene som ungdommene innrømmer for hverandre. Publikum blir i stedet bedt om å konstruere fabulaen på egen hånd gjennom det karakterene velger å fortelle.

Gjennom hele filmen avslører ungdommene nye ting om seg selv, sin bakgrunn og hvorfor de endte opp med gjensitting. Claire forteller om et sterkt sosialt press om å ikke omgås venner utenfor den populære gruppen. Andrew blir presset av faren til å drive med bryting, selv om han

ikke vil. Allison forteller om foreldre som ignorerer henne, mens Bender kommer fra et hjem med en alkoholisert far som slår ham. Når alle har fått fortalt sin historie, har både publikum og karakterene selv oppnådd en ny forståelse av hvorfor ungdommene oppfører seg som de gjør. Det sosiale hierarkiet på skolen er brutt ned og de fem blir venner, et vennskap som de selv innrømmer nok ikke kommer til å eksistere lenger når de møter hverandre igjen mandagen etter. Selv ikke den nye forståelsen som har oppstått blant de fem kan endre det inngrodde sosiale systemet på skolen. I filmens avsluttende scener ender Bender og Claire opp med å kysse hverandre, og det samme gjør Andrew og Allison. Begge disse kjærlighetshistoriene virker relativt umotiverte (særlig sistnevnte) i forhold til den historien subjettet har vist oss. De fungerer i praksis som en avslutning på et narrativ som ikke har et klart definert mål som enten kunne oppnås eller ikke av filmens protagonist, slik som er vanlig i et klassisk Hollywood-narrativ (Bordwell & Thompson 2004:89-91).

Det som virker som en påtvunget avslutning på filmen kan muligens forklares av at filmen ble produsert som en studiofilm, som innebærer at regissøren har mindre frihet over filmen. Som Shary (2005) påpeker: "The initial concept must have seemed dubious to the producers: five high-school students, none of whom know each other very well, spend an entire day in detention and do little more than talk" (Shary 2005:68). Om filmen skulle få grønt lys fra studioet, måtte den kunne vise til noe mer enn kun en psykologisk transformasjon av karakterene. Man måtte også ha en fysisk manifestasjon av forandringene som de gjennomgikk. Dette ble så gjort ved hjelp av de to kjærlighetshistoriene som oppstår helt på slutten av filmen. Det er viktig å påpeke at dette er min spekulasjon rundt motivet til Hughes og studioet for filmens avslutning, og ikke nødvendigvis den egentlige grunnen.

Analysen av denne filmen viser først og fremst dens mangel på kausal narrativ fremgang. Det er et trekk som gjør den unik som eksemplar i ungdomsfilmsjangeren.

Before *The Breakfast Club*, teens did have moments in movies where they could express a few concerns in a few scenes. Here, the souls of these teens would be laid bare for the duration of the film, as they slowly opened up to each other about parents, popularity, sex, sports, drugs, clubs, wealth, angst and suicide (Shary 2005:68).

Når det gjelder filmens stilistiske uttrykk, kan man argumentere både for og imot at den oppfyller kjennetegnet som Shary (2005) beskriver om en økende trend til korte scener og klipp etter MTVs inntog i 1981. Det som taler mot dette er at filmen på et generelt plan har en relativt sakte fremdrift og skifting mellom scener. Dette er en naturlig konsekvens av at størstedelen av filmen foregår inne i skolens bibliotek. De dialogdrevne scenene er ofte lange, og klippene mellom bilder er sjelden gjort i en rask frem-og-tilbake stil. Det er likevel en sekvens i filmens sulett som viser det motsatte, en dansesekvens rundt midten av filmen som minner om en musikkvideo. Her vises det raske bilder av de forskjellige karakterene som både danser sammen og alene med diegetisk musikk dundrende ut av høytalerne. Filmene har altså et innslag av det nye stilistiske uttrykket som Shary (2005) uthever som et kjennetegn ved ungdomsfilmen, men denne ene sekvensen står isolert i forhold til resten av filmens stilistiske uttrykk.

The Breakfast Club sitt tittelspor heter "Don't You (Forget About Me)" og blir spilt både under filmens åpningstitler og rulletekst. Sangen ble skrevet spesifikt for filmen, og teksten er sterkt knyttet opp til filmens handling. Sangen ble en stor hit, og dominerte amerikanske og internasjonale hitlister i lang tid. Sangen fremføres av det britiske "New Wave"-bandet Simple Minds, som i følge Gora (2010) ble tvunget av plateselskapet sitt til å spille inn sangen. Det skulle vise seg å bli den største hiten de noensinne hadde. Sangens musikkvideo, som ble spilt kontinuerlig på MTV, viste Simple Minds som fremførte sangen, samtidig som klipp fra filmen ble vist på TV-skjermer bak dem. Sangen og spesielt musikkvideoens popularitet var i praksis gratis markedsføring for filmen (Gora 2010:165-167). *The Breakfast Club* tar altså i aller høyeste grad i bruk det som Shary (2005) mente var typisk for ungdomsfilmer på 80-tallet, nemlig en sterk forbindelse mellom populærmusikk og markedsføring av film.

Vi har nå sett at *The Breakfast Club* oppfyller de fleste sjangerkjennetegnene som ble etablert i diskusjonen rundt ungdomsfilmen i kapittel 4. Dette gjelder på det innholdsmessige plan og når det gjelder bruken av musikk. Det gjelder delvis også for det stilistiske uttrykket til filmen, selv om det her bare dreier seg om en sekvens. Det som utpreger filmen mest som en ungdomsfilm er dens overordnede fokus på å kun være en dialogdrevet film som tar opp tema som opptok ungdom i den aktuelle samtiden. Dette er ikke bare en film hvor ungdommer har hovedrollene; det er også en film som i sin basiske tematikk handler om dem. Spørsmålet blir så hvor unik denne filmen er

innenfor sjangeren. Vi husker fra diskusjonen rundt sjangerbegrepet i kapittel 3 at Neale (1990) beskrev filmer som kan innta såkalte dominante posisjoner innenfor en gitt sjanger og forandre den for alltid. Hvorvidt *The Breakfast Club* er en slik film er et spørsmål som kun kan besvares ved å analysere filmer som ble laget i same sjanger senere. Det spørsmålet det er mulig å svare på er hvorvidt filmen var original i sin tolkning av ungdomsfilmsjangeren da den ble sluppet.

Av andre forsøk på det Tropiano (2006) betegner som ”teen angst”-filmer som kom før *The Breakfast Club* er det særlig to som er aktuelle å nevne. Den første er *Fast Times at Ridgemont High* (1982) regissert av Amy Heckerling, og basert på boken med samme navn, skrevet av Cameron Crowe. Boken (og filmen) er et resultat av Crowes opplevelser da han gikk ”undercover” og lot som han var en high school-elev. Filmen tar opp mange av de samme temaene som *The Breakfast Club*, da særlig seksuell debut og narkotikabruk. Den skiller seg likevel ved at den også inkluderer en rekke såkalte ”comic relief”-karakterer, det vil si karakterer som ikke har noen funksjon i forhold til filmens diskusjon rundt de tunge og seriøse temaene, men som kun er inkludert for å fremkalle latter hos publikum. *Fast Times at Ridgemont High* opererer også på grensen til det Tropiano (2006) beskriver som en sex-komedie, med flere sekvenser av nakenhet og humor drevet av sexprat. Dette er også tilfellet for filmen som det er aktuelt å sammenligne *The Breakfast Club* med, nemlig *Sixteen Candles* (1984). Denne filmen er også skrevet og regissert av John Hughes, og har Molly Ringwald og Anthony Michael Hall i to av hovedrollene. Igjen er temaene mange av de samme, men i likhet med *Fast Times* er *Sixteen Candles* også dominert av et underliggende behov for å skape latter hos publikum. Den balanserer mellom å være et drama og en komedie.

Min konklusjon er at *The Breakfast Club* er en unik film innenfor sin sjanger. Den oppfyller faktisk så og si alle sjangerkonvensjonene som var typiske for ungdomsfilmene ved begynnelsen av 80-tallet. Mer presist er det i ”teen angst”-kategorien av denne sjangeren at den utpreger seg som original. Shary (2005) antyder det samme i det følgende sitatet:

The legacy of *The Breakfast Club* would not be immediately seen, but Hughes’ ability to render his teen characters with such depth and dimension as he did in this film created a higher standard against which future teen films would be judged (Shary 2005:71).

7 Sjangeranalyse (2): *Sixteen Candles*

I can't believe this. They fucking forgot my birthday (Samantha Baker, spilt av Molly Ringwald).

Sixteen Candles er John Hughes sin første film som både regissør og manusforfatter. Filmen kom ut i 1984 og markerer begynnelsen på Hughes sin mest produktive periode som filmskaper. De neste fire årene skulle han stå bak hele seks filmer, alle i den samme sjangeren. Det er denne filmen som starter Hughes sin påvirkning på ungdomsfilmen.

Som kort skissert i kapittel 2, forteller *Sixteen Candles* historien om Samantha Baker, spilt av Molly Ringwald. Historien starter om morgenen på Samanths sekstende bursdag. Huset hennes er i ferd med å bli invadert av forskjellige familiemedlemmer, men de er ikke der for å feire henne; de er på besøk for å delta i søsterens bryllup, som skal finne sted neste dag. I alt oppstyret glemmer ikke bare foreldrene, men også hele resten Samanths familie, at det er bursdagen hennes. At ingen husker dagen hennes er ikke Samanths eneste problem den morgenen. Hun er også oppgitt over den manglende effekten av pubertet, som hun tydeligvis har forventet skulle komme over natten den dagen hun fyller seksten år.

Historien beveger seg nå til Samanths high school. Skoledagen går ikke nevneverdig bedre enn starten på dagen hjemme. Gjennom samtaler hun har med bestevenninnen, får vi vite at Samantha er håpløst forelsket i skolens kjekkeste gutt, Jake Ryan (Michael Schoeffling). Hun er likevel overbevist om han ikke engang enser at hun eksisterer. Jake får likevel øynene opp for Samantha idet hun skriver og veksler lapper med bestevenninnen i en time de to har sammen med kjekkasen. En av Samanths lapper havner ved en feiltakelse i Jakes hender, og innholdet avslører ikke bare at Samantha er jomfru, men også at hun sparer seg til nettopp Jake Ryan.

Filmens narrativ har nå etablert seg i formelen vi kjenner fra det klassiske Hollywood-narrativet (Bordwell & Thompson 2004:89-91). Protagonisten Samantha har et klart definert mål hun ønsker å oppnå, nemlig å kapre skolens kjekkeste gutt. For å oppnå det, må hun overkomme den

hindringen det er at de to ikke befinner seg i samme sosiale gruppe i skolens hierarki. Det skal også vise seg at to karakterer vil motarbeide henne i kampen for å nå målet sitt. At familien glemmer bursdagen hennes og det faktum at Samantha uttrykker en sterk misnøye med sin egen kropps mangel på utvikling, fungerer som eksposisjon for protagonistens kamp. De to elementene virker som videre bevis på hvor høyt fjellet som protagonisten må forsere er for at hun skal oppnå målet sitt.

På bussturen hjem fra skolen møter vi den første av to karakterer som skal stå i direkte opposisjon til Samanthas mål om å bli sammen med Jake. Farmer Ted, eller ”the Geek” (som rulleteksten krediterer ham som) blir spilt av Anthony Michael Hall. Han setter seg ved siden av Samantha på bussen, og legger utrettelig an på henne. Som navnet avslører, er dette en gutt fra bunnen av det sosiale hierarkiet på skolen, og Samantha synes han er irriterende og ekkel. Farmer Ted spør om ikke Samantha vil bli med ham på skoledansen som finner sted samme kveld, men hun avslår blankt. Det er nå liten tvil om at Ted er håpløst forelsket i filmens protagonist, og står i direkte opposisjon til hennes klart definerte mål.

Når Samantha kommer hjem, er bryllupsplanleggingen fremdeles i full gang. To sett med besteforeldre, ett av dem med en asiatisk utvekslingsstudent på slep, samt bror, søster og foreldre møter henne. Oppstyret bidrar lite til å lindre den dårlige bursdagen hun så langt har hatt. Under middagen blir kveldens skoledans nevnt, og Samantha blir beordret til å ta med seg utvekslingsstudenten Long Duk Dong som sitt følge. Hun protesterer høylytt, men til ingen nytte. Long Duk Dong er en karakter som har liten innvirkning på narrativets kausale fremgang og konklusjon. Bortsett fra at hans tilstedeværelse fungerer som en katalysator for at Samantha havner på skoledansen, er hans medvirkning i resten av filmen utelukkende for komisk effekt. Hans stereotypiske atferd, dårlige asiatisk-klingende engelskuttale og hans mildt sagt spesielle karakternavn med dårlig skjult henvisning til det mannlige kjønnsorgan, kunne nok i henhold til dagens standard blitt beskyldt for å være rasistisk.

På skoledansen får vi møte filmens mest utpregete antagonist, nemlig den populære, pene og ikke minst blonde kjæresten til Jake Ryan. Hun, som han, er en del av den populære gruppen på skolen. På dansen blir vi også bedre kjent med Farmer Ted, og hans kobbelt av nerdevenner, en

flokk han fungerer som leder for. Ted skryter uhemmet av sine mange damehistorier til vennene sine, historier som nokså åpenbart er oppdiktet. Long Duk Dong finner raskt en dansepartner, nemlig Marlene eller ”the lumberjack”, som hun også kalles. Hun er uvanlig høy og kraftig for å være jente. Historien mellom disse to spilles ut i resten av filmen som komiske små sketsjer som er uten påvirkning på resten av handlingen.

Farmer Ted fortsetter å legge an på Samantha på dansegulvet. Hun prøver å slippe unna, men han finner henne. De to har så en åpenhertig samtale på tomannshånd hvor Samantha forteller hvorfor hun er så ulykkelig og om sin forelskelse i Jake, mens Ted innrømmer at hans erobringshistorier bare er oppspinn og at han også egentlig er jomfru. Ted overrasker også Samantha ved å fortelle henne at Jake har spurt etter henne. Han tilbyr henne så å hjelpe til i kampen om å få Jake interessert. En av hindringene for vår protagonist er nå overvunnet.

Etter dansen forsvinner Samantha hjem, hvor hun møter sin far. Han beklager å ha glemt bursdagen hennes, og hun tilgir ham. For de andre fortsetter kvelden hos Jake Ryan, som har hjemme-alone-fest. Kjæresten hans er nå overstadig beruset, og etter at Farmer Ted har snakket med ham om Samantha, prøver han å ringe henne. Men han kommer ikke gjennom, da besteforeldrene tar telefonen og nekter å vekke barnebarnet for å gi henne beskjeden. Etter hvert som kvelden skrider frem, blir Jake så irritert over kjærestens berusete oppførelse at han gir Farmer Ted bilnøklene sine og instruks om å kjøre henne hjem. Etter mye frem og tilbake på hjemveien, ender de til slutt opp på en parkeringsplass. Ved morgengry neste dag virker begge fornøyde, og vi får vite at kvelden endte med at de hadde sex. De to antagonistene endte altså opp med hverandre.

Etter søsterens bryllup samme morgen, står Samantha igjen ved kirketrappen. Over veien ser hun Jake Ryan stå foran en rød kabriolet. De to kjører så av sted med farens velsignelse. Vår protagonist har nå overvunnet alle hinder og oppnådd målet sitt. Historien avsluttes ved at Jake og Samantha sitter på spisebordet hjemme hos førstnevnte med beina i kors. Mellom seg har de en bursdagskake med seksten lys. Filmens siste bilde er av de to som kysser hverandre over kaken. Vi som seere sitter igjen med en konklusiv slutt, og det kausale handlingsforløpet er avsluttet uten noen som helst form for flertydighet.

I henhold til sjangerkonvensjonene for ungdomsfilmen eksisterer det liten tvil om at *Sixteen Candles* befinner seg trygt i det som ble etablert som tenåringsangst-kategorien. Som nevnt i kapittel 4, deler Tropiano (2006) ungdomsfilmen som sjanger inn i tre forskjellige underkategorier ved starten av 1980-tallet, nemlig skrekkfilmer, sex-komedier og tenåringsangstfilmer. Felles for alle tre og hovedtrekket ved det som plasserer en film i ungdomssjangeren, er at de har ungdom i hovedrollene. Underkategorien tenåringsangstfilm utmerker seg i det faktum at handlingen og hindringene karakterene må overvinne også er direkte relatert til det å være ung, i motsetning til for eksempel en skrekkfilm, hvor det man må overvinne har lite med alder å gjøre.

Til forskjell fra *The Breakfast Club* er likevel ikke *Sixteen Candles* en like utpreget ”ren” inkarnasjon av tenåringsangstfilmen. Dette er også grunnen til at *Sixteen Candles*, på tross av at den kom ut før, her analyseres etter *The Breakfast Club*. Sistnevnte film er det nærmeste man kommer en oppfyllelse av alle sjangerkonvensjonene vi har etablert som typiske for ungdomsfilmen. Det samme kan altså ikke sies for *Sixteen Candles*, som på tross av å utvilsomt være en film om ungdom og problematikk som direkte kan relateres til deres aldersgruppe, ikke utelukkende holder seg til disse temaene. Dette forklarer også hvorfor beskrivelsene av filmens handlingsforløp i denne analysen er betraktelig mer omfattende enn den forrige. Der hvor *The Breakfast Club* nesten utelukkende baserer sin kausale fremgang på psykologiske endringer i karakterene gjennom dialog dem i mellom, er *Sixteen Candles* mye mer opptatt av å holde årsak-virkningkjeden gående gjennom mer fysiske valg som karakterene gjør. For å illustrere dette enkelt – når Samantha velger å dra på skoledansen, altså fysisk forflytte seg fra hjemmet til skolens gymsal, påvirker dette handlingen i slik en retning at vi får den endelige konklusjonen som vi gjør. I *The Breakfast Club* er filmens konklusjon mye mer avhengig av hva karakterene velger å dele rent verbalt.

Selv om forskjell i narrativ struktur ikke har hovedfokus i denne sjangeranalysen, er den likevel interessant å merke seg. Forskjellene mellom de to filmene med hensyn til dette sier egentlig mer om *The Breakfast Club* enn om *Sixteen Candles*. Sistnevnte følger den klassiske oppskriften for et Hollywood-narrativ, hvor protagonistens mål er klart definert fra tidlig i filmen, og karakterene

gjør valg som publikum forstår ut fra eksposisjonen av karakterens personlighet og bakgrunn. I *Sixteen Candles* er motivene klare, men det er valgene karakterene gjør som til slutt gir oss konklusjonen av narrativet. I *The Breakfast Club* er eksposisjonen av karakterene, det de gradvis avslører om seg selv og ting de har opplevd/oplever til vanlig, det som driver et heller handlingsløst narrativ fremover.

Sixteen Candles er i all hovedsak en film om ungdom og deres problemer, og da særlig med fokus på protagonistens kamp for å bli sett og akseptert. Samanthas reise fra å være usynlig for sine omgivelser til å bli akseptert og tatt inn i varmen av gutten fra den populære gruppen, kan ikke helt sies å være en studie i klasse i like stor grad som en del av Hughes sine senere arbeid, men vi finner også her en sterk tilstedeværelse av det sosiale hierarkiet som jeg tidligere har beskrevet som viktig for Hughes og hans tolkning av ungdomsfilmsjangeren. Når jeg over hevder at filmen ikke er en like "ren" inkarnasjon av sjangeren som *The Breakfast Club*, refererer jeg til det faktum at den i større grad beveger seg utenfor angst-elementet og også inkluderer sekvenser, scener og hele karakterer kun for komisk effekt. Den asiatiske utvekslingsstudenten er det fremste eksempelet på dette, men også begge sett med besteforeldre og deres diverse eksentriske tendenser, søsteren som tar en overdose av smertestillende medikamenter på grunn av menstruasjonskramper på bryllupsdagen og snorker seg nedover kirkegulvet, samt flere andre karakterer og hendelser, bryter den seriøse undertonen i Samanthas kamp.

Jeg vil nå gå nærmere inn på de enkelte tema jeg i kapittel 4 etablerte som viktige for filmer i denne sjangeren ved begynnelsen av 1980-tallet. Disse kjennetegnene er, som tidligere nevnt, i hovedsak basert på Tropicano (2006). De er i første rekke innholdsbaserte kjennetegn på den aktuelle sjangeren, og ikke kjennetegn fra det produksjonsmessige plan. Dette er først og fremst fordi ungdomsfilmsjangeren, som vi tidligere har sett, defineres av at problemer og utfordringer som typisk er spesifikke for ungdomstiden er inkludert i historien. Jeg vil komme inn på andre hensyn, som for eksempel det stilistiske uttrykket senere, men dette er i utgangspunktet et mindre viktig sjangerkjennetegn enn det rent innholdsmessige.

Som nevnt i kapittel 4, var det amerikanske samfunnet i rask endring ved begynnelsen av 80-tallet. Den republikanske presidenten Ronald Reagan hadde vunnet valget i 1980, og en

liberalistisk økonomisk tankegang skulle gjennomsyre det amerikanske samfunnet gjennom hele dette tiåret. Dette medførte et økt fokus på materialistiske goder. Den nye måten å vise samfunnet rundt seg hvor mye man var verdt gjennom hva man eide, ble også raskt plukket opp av ungdomsgenerasjonen. Ungdom ble raskt mer bevisste på hvem som hadde mye og hvem som hadde lite, og dette ble et dominerende tema for unge amerikanere i denne perioden (Tropiano 2006:145). Analysen av *The Breakfast Club* i kapittel 6 demonstrerte at dette temaet stod sentralt i denne filmen, først og fremst ved at Hughes her tegnet opp klare og tydelige forskjeller i hva karakterene hadde på seg av klær, hvordan de snakket, hvilken sosial gruppe de tilhørte og hvordan de så sin egen posisjon i forhold til andre. I *Sixteen Candles* er ikke dette temaet like fremtredende. Her finner vi ingen slik direkte kamp mellom de som har mye og de som har mindre. Det innebærer likevel ikke at filmen er upåvirket av samtiden den ble produsert i. Selv om diskusjonen rundt temaet stort sett er fraværende, så presenteres en rekke eksempler på dyre materialistiske goder. Det fremste eksempelet på dette er når karakteren Farmer Ted får låne Jakes fars Rolls Royce, i bytte mot at Ted kjører hans overstadig berusede kjæreste hjem. Vi får også se det som på den tiden var et relativt dyrt hjemmevideokamera som Ted får låne av en venn for å forevige ham og Jakes kjæreste sammen i den dyre bilen. På tross av disse eksemplene kan det ikke påstås at filmen er veldig fokusert på verken materialistiske goder eller klasse generelt. Det er heller slik at den inneholder antydninger til et materialistisk samfunn uten at dette noen gang blir noe viktig tema.

Sex er derimot, som i *The Breakfast Club*, et viktig og gjennomgående tema i *Sixteen Candles*. Tropiano (2006) beskriver dette som et viktig tema i denne aktuelle tidsperioden først og fremst fordi den seksuelle debutalderen falt på 1980-tallet, samtidig som samfunnet rundt ble mer og mer konservativt (Tropiano 2006: 149). *Sixteen Candles* er likevel ikke en sex-komedie. Den holder seg innenfor tenåringsangst-kategorien, selv om den ved noen tilfeller beveger seg inn på sex-komediens territorium. Dette skjer særlig gjennom karakteren Long Duk Dong, som er svært opptatt av sex. I en scene som foregår på hjemme-alene-festen til Jake, forekommer filmens ene sexscene. Den tjener kun som komisk effekt og ingen nakenhet fremvises. Noen av Farmer Teds replikker kan også virke sexfikserte, men disse fungerer mer for å vise usikkerheten hos ham selv enn som frekke kommentarer som skal vekke latter hos publikum. Samanths seksualitet diskuteres flere ganger og da med et seriøst blick på unge jenters problematiske forhold til det å

være jomfru eller ikke. Dette elementet benyttes aldri for komisk effekt. En scene som er verdt å nevne i denne sammenheng er også dagen-derpå-øyeblikket for Farmer Ted og kjæresten til Jake når de våkner i Rolls Roycen, og det kommer frem at de har hatt sex. Kvelden før gikk denne jenten inn og ut av bevissthet på grunn av overstadig beruselse. Etter dagens standard ville man nok stilt spørsmål ved hvor samtykkende et slikt samleie eventuelt kunne ha vært, men filmen virker ikke å ha noen slike betenkeligheter. Dette er element ved situasjonen som overhode ikke tas opp. Alt i alt er dette primært en film om protagonisten Samantha, og hennes seksualitet er et viktig tema i filmen som behandles i en seriøs tone. På tross av innslag av sex-komedi-elementer, er *Sixteen Candles* derfor i hovedsak en tenåringsangstfilm. Som Neale (1990) bemerker, kan det forekomme en viss sammenblanding av kjennetegn fra forskjellige sjangere uten at den enkelte sjangeren i seg selv blir utvannet (se kapittel 3).

Hverken narkotika eller selvmord er tema i *Sixteen Candles*. Dette er de to andre temaene Tropiano (2006) fremholder som spesielt viktige for ungdom i den aktuelle tidsperioden. Det er heller ingen nødvendighet at en film må oppfylle alle sjanger-kjennetegn for å bli vurdert som fullverdig medlem av sjangeren. Som nevnt i kapittel 3, påpeker Altman (1984) at å oppfylle et slikt krav for de fleste filmer nærmest ville være en umulighet, og at det er viktigere å se på totalbildet som filmen gir.

Sixteen Candles sitt stilistiske uttrykk gir få indikasjoner på sjangertilhørighet. Det finnes ingen spesifikke stilistiske grep som Hughes gjør bruk av i dette tilfellet for å signalisere at dette er en ungdomsfilm. I min gjennomgang av ungdomsfilmene som sjanger (kapittel 4) påpekte jeg at musikkvideoens og musikkkanalen MTV sin inntreden kunne ha hatt en påvirkning på sjangeren rundt denne tiden, for eksempel ved bruken av rask klipping mellom bilder, slik musikkvideoen introduserte og ikke minst populariserte (Shary 2005). Jeg påpekte i analysen av *The Breakfast Club* i forrige kapittel at dette grepet brukt i en scene, men fant at den overordnede tonen i filmen ikke bar preg av dette.

Det *Sixteen Candles* i likhet med *The Breakfast Club* gjør er å anvende populærmusikk i relativt stor grad. I motsetning til *The Breakfast Club*, har den likevel ikke et eget spesiallaget tittelspor. I så måte utnytter den ikke krysspromoteringsmuligheten som musikkvideoen muliggjorde ved

begynnelsen av 80-tallet (Gora 2010:165-167). Mens *The Breakfast Club* både har en egen sang, som ble svært populær på hitlistene, og en musikkvideo som viste klipp fra filmen (og dermed promoterte den), brukte Hughes i *Sixteen Candles* musikk som allerede var på hitlistene da filmen ble laget. De mest fremtredende eksemplene på dette er bruken av sangene "True" av Spandau Ballet og "Young Americans" av David Bowie. Et band kalt Stray Cats spilte også inn en cover-versjon av sangen "16 Candles" fra 1958, opprinnelig sunget av bandet The Crests. Dette fungerte som et slags tittelspor for filmen, men nyinnspillingen ble aldri noe stor suksess på hitlistene. *Sixteen Candles* anvender altså i høyeste grad populærmusikk, men bruker den ikke like effektivt i markedsføringen av filmen som Hughes gjorde med *The Breakfast Club* et år senere.

Jeg håper det nå er blitt klart hvorfor jeg har valgt å analysere *Sixteen Candles* etter *The Breakfast Club*. Diskusjonen har vist at sistnevnte oppfyller så og si alle kjennetegn på hva en ungdomsfilm i tenåringsangst-kategorien på den aktuelle tiden var, mens *Sixteen Candles* sin sjangertilhørighet kan sies å være mindre sterk. Eller mer presist, mindre sterk i sin tilhørighet til tenåringsangst-inkarnasjonen av ungdomsfilmene. *Sixteen Candles* er en film som først og fremst handler om ungdom og deres problemer og utfordringer i hverdagen. Det er så absolutt først og fremst en ungdomsfilm, og ikke en komedie rettet mot ungdom, på tross av at den inneholder flere humoristiske elementer og karakterer. Filmen representerer John Hughes sitt første dykk inn i ungdomsfilmsjangeren, og kan muligens sees på som en forsiktig begynnelse på det som skulle bli mer renskarne og komplette sjangerbidrag i hans påfølgende filmer, og da særlig *The Breakfast Club*. I følge Gora (2010) skrev den anerkjente filmkritikeren Roger Ebert dette om *Sixteen Candles*: "It doesn't hate it's characters or condescend to them, the way a lot of teenage movies do; instead, it goes for human comedy and finds it in the everyday lives of the kids in the story" (Gora 2010:44).

Sixteen Candles er altså på ingen måte en sjangerdefinerende film, men den staket utvilsomt ut en viktig kurs som Hughes etterhvert skulle følge. Etter denne første reisen inn i ungdomsfilmens verden skulle de neste fem filmene hans alle være i denne sjangeren. Så på tross av at den ikke var sjangerdefinerende i seg selv, skapte *Sixteen Candles* grobunn for en filmskaper som skulle påvirke og forme ungdomsfilmsjangeren i årene som fulgte.

8 Auteuranalyse med basis i *Ferris Bueller's Day Off*

Life moves pretty fast. If you don't stop and look around once in a while, you could miss it. – (Ferris Bueller, spilt av Matthew Broderick)

Ferris Bueller's Day Off (heretter *Ferris Bueller*) kom ut i 1986 og er den femte i rekken av ungdomsfilmer John Hughes stod bak. Det er også en tilbakekomst for Hughes som regissør, etter at han overlot regissøransvaret til Howard Deutch i sin forrige film *Pretty in Pink*, hvor Hughes bare stod for manus og fungerte som produsent. Jeg vil her gjerne bemerke at jeg ser ironien i at jeg kaller en annen regissørs verk en "John Hughes-film" i en auteuranalyse, men forhåpentligvis vil den påfølgende analysen vise hvordan det kan være tilfellet.

Jeg vil i denne analysen basere meg på kjennetegnene for auteurteorien som beskrevet i kapittel 5. Selv om dette i utgangspunktet er en analyse av én enkelt film, vil det være naturlig å trekke inn de andre filmene Hughes laget i samme sjanger, for å kunne forstå ham som filmskaper i henhold til auteurteorien. Derfor vil denne analysen på mange måter være en analyse av hele Hughes sitt forfatterskap. Så mens jeg i sjangerperspektivet valgte å foreta separate analyser av to filmer, tar jeg altså her utgangspunkt i filmen *Ferris Bueller* for å forstå helheten i Hughes sin produksjon. Dette er en film som har holdt seg populær helt opp til i dag. Vi finner spor av replikker og henvisninger til filmes karakterer i svært mange sammenhenger i amerikansk samfunnsliv.

Noe som kjennetegnet John Hughes som manusforfatter var hans svært hurtige skriveprosess. Dette ble mer enn noen gang bevist i skrivningen av manuset til *Ferris Bueller*. I følge Gora (2010) nevnte Hughes i forbifarten en idé han hadde hatt om en film som gikk ut på at "en fyr skulket skolen en dag", til en produsent på Paramount Studios. Produsenten tente på idéen, men problemet var bare at 'The Writers Guild of America', fagforeningen for manusforfattere i USA, var klar til å gå til streik om 36 timer. Den samme kvelden jobbet Howard Deutch og Hughes sammen med omskrivninger av manuset til *Some Kind of Wonderful*, en film som skulle følge samme prosedyre som *Pretty in Pink*: Deutch tok regissørrollen, mens Hughes stod for manus og

fungerte som produsent. *Some Kind of Wonderful* skulle egentlig være Hughes sitt neste prosjekt. Den kvelden sovnet Deutch rundt midnatt. Han ble vekket av Hughes rundt halv-seks om morgenen. Det han da fikk overlevert var ikke omskrivninger av manuset de hadde jobbet med før Deutch sovnet, men et helt nytt manus, nemlig de første 30 sidene av *Ferris Bueller*. Innen neste kveld hadde Hughes skrevet ferdig resten av manuset. *Some Kind of Wonderful* ble satt på vent og kom ikke ut før i 1987. Hughes fokuserte nå all sin energi på *Ferris Bueller* (Gora 2010:175).

Karakteren Ferris Bueller blir i filmen spilt av Matthew Broderick, som i 1986 var 23 år gammel. Ferris Bueller er avgangselev ved high school og svært karismatisk og populær. Han tilhører likevel ikke en av de sosiale gruppene som har blitt så godt beskrevet i tidligere Hughes-filmer. Han er verken såkalt "jock" (en som bedriver klassisk amerikansk idrett ved skolen) eller veldig rik, selv om det er tydelig at han kommer fra den øvre middelklasse. Hans popularitet overskrider de sosiale klassene ved skolen, han er godt likt og har støttespillere i alle de sosiale gruppene. Akkurat dette trekket kan muligens tolkes som en parallell til Hughes eget liv som high school-student. Som nevnt i kapittel 2, var også han relativt godt likt av de fleste, men neppe like populær som Ferris, som på mange måter er en "larger than life"-karakter, på grensen til anarkistisk. Han gjør som han vil, bryter både regler og normer i stor stil, men kommer seg alltid unna med det uten videre konsekvenser.

Bestekameraten til Ferris Bueller heter Cameron Frye, spilt av den da 29 år gamle Alan Ruck. Cameron er Ferris sin rake motsetning. Han er ikke særlig populær, han er lavmælt og ekstremt redd for konsekvensene av å gjøre noe galt. Han er også, som nevnt i den korte beskrivelsen av filmen i kapittel 2, svært redd for sin dominerende far, som stiller høye krav til sønnen, krav som legger et stort press på Cameron til "å ta de riktige valgene i livet". Dette er et press han lever dårlig med. Selv om denne farsfiguren er en sentral del av narrativets kausale fremgang, og også valg karakterene gjør (særlig Cameron), får vi aldri se ham på skjermen. Cameron sin familie fremstilles som rike ut fra det vi får se av materielle goder. De bor i et meget ekstravagant hus, og faren har en samling av dyre sportsbiler. Både huset og en av disse bilene skal få store konsekvenser for narrativets konklusjon.

Av andre viktige karakterer finner vi Ferris sin kjæreste Sloane Peterson, spilt av Mia Sara. Rektoren ved skolen, Edward R. Rooney, spilt av Jeffrey Jones, er en mann som, i motsetning til elevene ved skolen, ikke liker Ferris i det hele tatt. Han ser på Ferris som en farlig rebell som kan påvirke resten av elevmassen i negativ retning. Sammen med rektor Rooney, er Ferris sin søster, Jeanine Bueller (spilt av Jennifer Grey), de eneste vi møter som er skeptiske til Ferris og som prøver å avsløre løgnene hans. Dette står i sterk kontrast til Ferris sine foreldre, Tom og Katie Bueller, spilt av Lymand Ward og Cindy Pickett, som skjemmer bort sønnen sin og tror på hvert eneste ord han sier. Tom jobber i PR-bransjen, slik Hughes også hadde gjort før han begynte som filmskaper. Av andre minneverdige roller finner vi også den kjente amerikanske advokaten Ben Stein, i rollen som samfunnsøkonomilærer. Han ytrer den nå svært kjente replikken ”Bueller?...Bueller?...Bueller?” i spørrende tone når han har navneopprop for å sjekke hvem som har kommet på skolen. Edie McClurgs rolle som rektor Rooneys assistent huskes også for sin monolog hvor hun lister opp alle de forskjellige sosiale gruppene på skolen som støtter Ferris, til rektorens store fortvilelse – ”Ferris is very popular, the sportos, motorheads, geeks, sluts, bloods, waste-oids, dweebies, dickheads, they all adore him. They think he’s a righteous dude”.

Som tittelen indikerer, handler filmen om at Ferris Bueller skulker skolen en dag. Den starter med at Ferris snakker til kameraet, og spør seerne hvordan det på noen som helst måte kan forventes at han må gå på skolen på en dag som dette, i det han trekker fra gardinene på rommet sitt og sollyset strømmer inn. Det faktum at Ferris bryter den ”fjerde veggen”, altså at han ødelegger illusjonen om realisme ved å snakke direkte inn i kamera, er et grep jeg vil komme tilbake til senere i analysen. Ferris overbeviser foreldrene om at han må bli hjemme ved å spille syk. De har ingen mistanker om at han ikke snakker sant og er fulle av sympati. Han ringer også skolen, og benytter lydeffekter fra keyboardet sitt (hosting, harking, osv.) for å overbevise dem om at han må bli hjemme. Ved hjelp av en rekke finurlige egenoppfinnelser, både en dukke og et komplisert varslingsystem som er koblet opp mot husets ringeklokke, sikrer han seg også i tilfelle en av foreldrene skulle fatte mistanke og komme hjem for å sjekke om han fremdeles ligger i sengen sin. Etter at det praktiske er unnagjort, ringer Ferris sin venn Cameron for å overtale ham til bli på skulkeeventyret han har planlagt.

Cameron ligger selv syk hjemme, og er lite begeistret når Ferris legger frem planen sin. Han er redd for konsekvensene om de blir tatt. Til slutt klarer han likevel ikke å motstå Ferris sine overtalelsesforsøk lenger og blir med. Ferris sin kjæreste, Sloane, er allerede på skolen, men han insisterer på at også hun må bli med. Cameron, som utgir seg for å være faren hennes, ringer rektor Rooney og forklarer at Sloane må forlate skolen fordi det har vært dødsfall i familien. Rooney er overbevist om at det er Ferris som ringer, og krever at assistenten hans skal få tak i Ferris på en annen linje. Akkurat når Rooney er sikker på at han har tatt Ferris i løgn, dukker han opp på den andre linjen. Nok en gang har hovedpersonen akkurat unngått å bli tatt. Før de drar avgårde, overtaler Ferris sin venn Cameron til å ta farens Ferrari 250 GT California, 1961-modell fra garasjen. Igjen er Cameron livredd for konsekvensene; faren er den personen han frykter aller mest, men nok en gang klarer han ikke å motstå overtalelsesevnene til Ferris. Vel fremme ved Shermer High – den fiktive high school'en som er kjent fra flere av Hughes sine tidligere filmer (se kapittel 2) – plukker de opp Sloane og er klar for eventyret.

De drar fra forstedene og inn mot den store byen, Chicago. Vel fremme setter de bilen i en parkeringsgarasje, hvorpå to av de ansatte der tar bilen ut for en hurratur. Dette er en sekvens som får liten innvirkning på narrativets konklusjon, siden bilen, på tross av uansvarlig råkjøring, til slutt returneres uskadd. Denne scenen kan muligens tolkes dithen at regissøren prøver å sette oss (publikum) i Camerons sted, hvor vi er redde for konsekvensene for hva som vil skje dersom bilen blir ødelagt. På en måte tar vi midlertidig over bekymringsrollen, og lar derved karakteren Cameron slippe å bekymre seg en stakkert stund, siden han selv ikke er klar over hva som skjer med bilen i dette tidsrommet.

I Chicago begir trekløveret seg ut på en slags turistrute. De drar på baseballkamp, besøker utsiktsetasjen i den kjente skyskraperen Sears Tower, de besøker kunstmuseet The Art Institute of Chicago, og de stikker innom byens børse, Chicago Mercantile Exchange. Ved besøket på kunstmuseet stopper den kausale gangen i narrativet opp for en stund. Det fokuseres på forskjellige malerier, og i en sekvens velger Hughes å fokusere på ett kunstverk ved å flytte kamera nærmere og nærmere, helt til fokus er så nært at vi kun ser individuelle malingsflekker. Senere lurer Ferris de tre inn på en av byens fineste restauranter ved å late som han er Abe Froman, Chicagos egen konge av pølsealg. De blir nesten oppdaget da Ferris sin far viser seg å

være i restauranten samtidig, men igjen kommer Ferris og de andre seg unna. På et tidspunkt i løpet av dagen kommer trekløveret over en pågående parade, en såkalt "Von Stueben Day Parade" med røtter i den tyske kulturen. Ferris hopper på og deltar i to musikalske innslag, ett hvor han synger den tysken sangen "Danke Schoen", rett etterfulgt av en fremførelse av Beatles-klassikeren "Twist and Shout". I fremførelsen av Beatles-sangen begynner også andre deler av publikum å delta. Alt fra bygningsarbeidere til tilfeldig forbigående deltar i sangen, og et dansenummer blir også fremført. Sekvensen kan virke relativt umotivert, men fungerer som en måte å vise at karakteren Ferris Bueller er en person som kan få til absolutt alt, helt knirkefritt, om bare han bestemmer seg for at det er gøy å gjøre. Cameron og Sloane står som måpende tilskuere til denne sekvensen, og igjen fremheves forskjellen mellom den forsiktige Cameron og Ferris, som er villig til å kaste seg ut i absolutt alt uten betenkningstid.

Mens de tre ungdommene er ute og nyter alt hva Chicago har å by på, blir de jaktet på av rektor Rooney. Hans gjentatte forsøk på å få tak i Ferris, både på en lokal ungdomsklubb og senere i kamp med Bueller-familiens egen vakthund, fungerer som komiske avbrekk i historien. Ferris sin søster Jeanie er også mistenksom, og ikke minst sjalu på Ferris. Mistenksomheten fører til at Rooney og hun møtes under dramatiske omstendigheter, når Rooney bryter seg inn i Bueller-huset for å lete etter Ferris. Jeanie sparker ham i ansiktet og ringer politiet. Rooney klarer å rømme, og når politiet ankommer til tomt hus, blir Jeanie tatt med til stasjonen, anklaget for å ha ringt dem som en spøk. Ved politistasjonen møter hun en ung rebell (en tidlig opptreden av Charlie Sheen) som hun blir fascinert av.

Vel hjemme hos Cameron igjen er de tre glade og fornøyde etter dag fylt av eventyr. Ikke minst er de glade for at de ikke ble tatt og at bilen er uskadd. Men med ett går det opp for dem at en ting kan avsløre dem, nemlig at kilometerstanden på Ferrarien har gått kraftig opp. Ferris aner råd; hvis de bare kan sette bilen i revers på en rampe, så vil kilometerstanden gå bakover. Cameron er skeptisk, men igjen følger de Ferris sin plan. For første gang går ting ikke etter planen. Bilen rygger av rampen og gjennom glassveggen bakerst i garasjen. Den stuper derfra ned i et skogholt bak huset og blir totalvrak. Camerons mareritt er blitt virkelighet, og han må forberede seg på å møte sin fars vrede. Ferris tilbyr seg å påta seg skylden, men Cameron manner seg opp og bestemmer seg for å møte faren med hevet hodet. Han bestemmer seg for ikke å være redd lenger.

Ferris følger så Sloane hjem, før han i en siste dramatisk kamp mot klokken klarer å sprinte hjem og kaste seg i sengen like før foreldrene kommer hjem. Jeanie har en siste mulighet til å angi ham, men velger å la det være. Filmen avsluttes ved at Ferris ser inn i kamera og kommer med den nå berømte replikken, som åpnet dette kapittelet: “Life moves pretty fast. If you don't stop and look around once in a while, you could miss it”. Ved siden av rulleteksten vises rektor Rooneys ferd hjem, og helt til slutt Ferris på kjøkkenet, der han igjen ser inn i kameraet og sier at publikum må gå hjem, fordi nå er filmen slutt.

Man kan hevde at på tross av navnet som figurerer i tittelen, så handler denne filmen vel så mye om Camerons kamp som den gjør om Ferris Bueller. Bueller kan nok oppleves som en av filmhistoriens heldigste protagonister, som møter så og si ingen motstand, og som glir gjennom de største utfordringer uten det minste problem. At protagonisten ved narrativets konklusjon ender opp i en positiv posisjon for seg selv er ikke uvanlig, men at det hele gjøres så bekymringsfritt er ikke like typisk. Ferris Bueller kan nok oppfattes som både bortskjemt og ikke minst arrogant. Han uttrykker et livsmotto som skulle tilsi at alle kan gjøre som de vil, bare de legger alle bekymringer til side, men glemmer å nevne at hans utgangspunkt i livet ikke er det verste. Han er hvit, tilhører øvre middelklasse og er tillegg en svært populær ungdom.

Som alle John Hughes-verkene i ungdomsfilmsjangeren tar *Ferris Bueller* utgangspunkt i en lokasjon, nemlig high school. Skolen er ikke bare en gjennomgående lokasjon for Hughes sine filmer, den er også et gjennomgående tema. Det er fra skolens hierarkiske system karakterene hans enten møter motgang (stort sett er dette tilfellet), eller som Ferris Bueller – finner styrke. Hvor på rangstigen du er, hvilken gruppe du tilhører, har alt å si for hva Hughes sine karakterer må gjennom og hva de tilslutt ender opp som. I *Sixteen Candles* er hovedperson Samantha usynlig for de kule ungdommene; hun må kjempe seg gjennom hierarkiet for å bli sett og til slutt akseptert av gutten hun liker. *The Breakfast Club*, som ble analysert i kapittel 5, er en eneste lang studie i spillet mellom de forskjellige gruppene ved en hvilken som helst amerikansk skole. Det eksplorative møtet mellom de fem elevene gir alle fem økt forståelse av ”de andres posisjon”, men avslutter også med en realistisk innsikt – de er alle innforstått med at når hverdagen kommer, kan de ikke være venner. Til det er hierarkiet for sterkt og rigid til å kunne rokkes ved. I *Weird*

Science er hovedkarakterene Gary og Wyatt nederst på rangstigen. De er spinkle og lite utviklet og lengter etter at puberteten endelig skal inntreffe. Begge drømmer om få seg kjæreste. De gjør sin reise gjennom skolens sosiale hierarki, og ender begge opp med to av skolens mest populære og pene jenter. I *Pretty in Pink* er skolen delt på midten, med de rike versus de fattige. Heltinnen Andie Walsh er fattig og kan beskrives ved uttrykket "from the wrong side of the tracks". Denne beskrivelsen er så passende at filmens åpningssekvens faktisk panorerer over togs Skinner for å billedgjøre akkurat dette poenget. Hun forelsker seg i en av de rike guttene, og må motstå press både fra sin egen gruppe (de fattige) og ikke minst fra de rike vennene til gutten hun liker. De to ender til slutt opp sammen. Hun vinner over systemet.

Ferris Bueller er en film der hovedpersonen er noe så sjeldent som en av de populære. Han er så populær at absolutt alle de sosiale gruppene ved skolen liker ham. Faktisk er han så populær at når ryktene begynner å spre seg om at han er syk (noe som vi har sett at han bare har funnet på for å kunne skulke), så starter resten av elevene en innsamlingskampanje "to save Ferris". Skolen er likevel også her sentrum for motstand, da Ferris sin hovedmotstander gjennom hele filmen er skolens rektor. Dette representerer en anti-autoritær holdning som vi også kjenner igjen fra *The Breakfast Club*, hvor misnøyen mot læreren som skal passe på de fem gjensittende ungdommene er det som til slutt bringer dem sammen. Til slutt i rekken av Hughes sine ungdomsfilmer finner vi *Some Kind of Wonderful*, en kjønnsreversert versjon av *Pretty in Pink* fra året før, der hovedpersonen er en gutt fra den lavere sosiale klassen som er forelsket i en av de rike og populære jentene. Han kjemper seg gjennom hierarkiet, men bestemmer seg til slutt for heller å bli sammen med bestevenninnen sin fra sin egen sosiale gruppe.

Ut fra det som ble etablert som kjennetegn fra auteurteorien i kapittel 5, kan vi av filmbeskrivelsene over se at det ikke mangler på tilbakevendende tema i Hughes sine ungdomsfilmer. På mange måter er dette den samme filmen om og om igjen. En eller flere hovedpersoner må kjempe seg gjennom en rigid og streng sosial struktur for å oppnå sine mål. *Ferris Bueller* er ikke et unntak, men motstanden her kommer i form av skolens ledelse og ikke de andre elevene. Noe som spesielt fremheves i denne filmen, er foreldres svakheter. Dette er et tema som kan sies å være nummer to på listen av tema som gjennomsyrrer John Hughes sine ungdomsfilmer.

The string of movies he variously wrote, produced and directed during the eighties were shot through with the explicit understanding that adolescence was too precious a time to be contaminated by the interference of The Enemy Within, a.k.a. Mom and Pop. All representatives of adult authority were characterized in the Hughes canon as cringing, vindictive, foul-smelling, prehistoric, bewildered and spiritually undernourished. But when it came to the progenitors of his protagonists, Hughes let loose the dogs of war. Parents were tyrannical in their expectations. They were criminal in their neglect. They were simpleminded. They were devious. They were archaic in their remove from modern times. They were pathetic in their attempts to acclimate themselves to the new age. In short, they were across-the-board unqualified to shepherd their offspring through the choppy waters of the teen years (Bernstein 1997:52).

Som nevnt over, kan det argumenteres for at det er Camerons kamp mot presset fra sin egen far, og ikke Ferris sin relativt enkle kamp for ikke å bli tatt i skulk, som er *Ferris Bueller* sitt egentlige hovedfokus. Når Ferris spør Sloane i en spøkefull tone om de ikke skal gifte seg, hun svarer nei og Ferris lurar på hvorfor, kontrer Cameron kontant "I'll give you two good reasons, my mother and my father". Det faktum at ingen av foreldrene til Cameron blir vist på skjermen bygger kun opp om deres (og da særlig farens) skumle persona. Når Cameron til slutt bestemmer seg for å konfrontere faren, og bestemmer seg for å se på smadringen av bilen hans som en rebelsk handling, virker det som om dette er filmens konklusjon, på tross av at filmen ikke slutter her.

I *Sixteen Candles* er foreldresvikt et sentralt tema. Foreldrene i filmen er så opptatt med søsterens bryllup at de glemmer at det er bursdagen til hovedperson Samantha – "they fucking forgot my birthday". Selv om foreldresvikten her blir rettet opp og tilgitt, gir den et visst hint om hva som senere skal komme. Som for de fleste av de tilbakevendende temaene til Hughes er de mindre tydelig representert i denne første av ungdomsfilmene hans, men konturene er åpenbare. I *The Breakfast Club* har alle de fem ungdommene historier om hvordan foreldrene deres har påvirket dem negativt. Benders far slår ham, Andrews far tvinger ham til å drive med bryting selv om han ikke vil, Brians foreldre legger et enormt press på ham for å gjøre det bra på skolen, faktisk så mye at han vil ta selvmord fordi han holder på å stryke et fag; Allison's foreldre ignorerer henne, mens Claire sine krangler hele tiden. I *Weird Science* drar foreldrene til Wyatt vekk og overlater ansvaret til hans eldre bror. Broren truer Wyatt og kameraten med bank gjennom hele helgen, og

krever penger og tjenester av dem. Broren, som spilles av Bill Paxton, er kanskje den mest ufysiske av alle Hughes sine karakterer med ansvar for å passe på ungdommene han skildrer. I *Pretty in Pink* er Andie sin far alkoholisert og arbeidsløs, mens moren har forlatt dem. Gjennom hele filmen lover faren å skaffe seg jobb, noe som aldri skjer. På tross av at det eksisterer en tydelig kjærlighet mellom far og datter, er fraværet av farens ansvar som forelder åpenbart. Det er Andie som bærer familieøkonomien med jobben i en platebutikk. I *Some Kind of Wonderful* krangler hovedpersonen, Keith, konstant med sin far om hva han skal gjøre med livet sitt. "When does my life belong to me!?" utbryter Keith i en av sine krangler med faren, som ønsker at Keith skal gå på college, noe han selv ikke vil ta en avgjørelse om ennå. Man kan her kanskje hevde at faren kun vil det beste for sin sønn, men synspunktet vi får presentert er at ungdommer må få stake ut sin egen vei i livet og at et slikt foreldrepress kan virke mot sin hensikt.

Som nevnt i kapittel 2, vokste John Hughes selv opp med beina godt plantet i den hvite middelklassen i en forstad til Chicago. Det er derfor kanskje ikke så rart at de fleste av hans karakterer har akkurat samme bakgrunn. Det innebærer likevel ikke at klasseperspektivet ikke blir diskutert eller ikke er aktuelt i filmene hans, snarere tvert i mot. I varierende grad ligger spørsmålet om klasse alltid og ulmer i bakgrunnen, men i enkelte filmer er det klart mer fremtredende enn i andre. *Ferris Bueller* er den av ungdomsfilmene hans som problematiserer klassetemaet minst, og som det har vært påpekt (for eksempel McNally 2007) kan dette bidra til at protagonisten Ferris fremstår i et uforklart usympatisk lys. Både Ferris og Cameron er helt tydelig produkter av den øvre middelklasse, noe som vises gjennom at de begge bor i relativt store og påkostede hus og ser ut til å ha få bekymringer hva angår penger. Dette gjelder spesielt for Cameron og hans familie. Som karakter tilgir vi likevel Cameron at han er bortskjemt, fordi han også har alvorlige relasjonelle problemer med foreldrene og da særlig faren, som verdsetter materielle ting fremfor sin egen sønn. Ferris, som skal være helten i filmen, er kanskje vanskeligere å tilgi.

Ferris prøver å overbevise ikke bare karakterene rundt ham, men også publikum, ved å henvende seg til kamera direkte, om at hans måte å leve et bekymringsfritt liv er noe alle kan oppnå, bare de vil det nok. En slik innstilling til livet kan kanskje virke forlokkende for ungdom, men for de

med litt mer livserfaring virker det noe naivt. Særlig gjelder dette hvis man ikke er så heldig å være født inn i en rik hvit amerikansk forstadsfamilie.

For Hughes the key to making a successful wish-fulfillment movie like *Ferris Bueller's Day Off* lies in socioeconomics. All of the kids in *Ferris Bueller*—all of them—have financial safety nets. At the end of the day they'll return to their parents' multimillion-dollar homes. They'll be ok. (Mcnally 2007, i Clarke 2007:132).

Skulle jeg her kun se på *Ferris Bueller* isolert ville jeg kanskje måtte konkludere med at Hughes var relativt lite interessert i hvordan sosioøkonomiske forhold, eller klasse, formet karakterene og historiene hans. Men hvis vi ser på filmene hans kronologisk, er det kanskje et annet bilde som avtegner seg. Det er min klare oppfatning at det finnes et tydelig mønster i hvordan John Hughes valgte å fokusere på klasse, og hvordan han vekselvis i annenhver film valgte å vektlegge det. I hans første ungdomsfilm, *Sixteen Candles*, er hovedpersonen Samanthas sosioøkonomiske bakgrunn lite diskutert, men det går klart frem at hun tilhører middelklassen. Det finnes et visst sprang opp til Jake, som hun er forelsket i. Ut fra det store huset han bor i og tilgangen på en dyr bil (foreldrenes) oppfatter vi at han muligens kommer fra en noe mer velstående familie. Dette blir aldri noe stort tema i filmen, men kan sees på som enda et skille mellom de to. Et skille som representerer enda et sprang Samantha må gjøre, utover bare det å bevege seg gjennom det sosiale hierarkiet på skolen, for å få gutten hun liker.

I *The Breakfast Club* betyr klasse alt for de fem elevene som møtes til gjensitting. Claire er tydelig fra en rik familie. Dette ser vi på klærne hun har på seg, og de dyrene matvanene hennes, illustrert ved at hun har med seg sushi som medbrakt lunsjmåltid. Brian, Andrew og Allison er alle i varierende grad barn av middelklasseforeldre, dog med tydelige forskjeller der også. Brians foreldre er meget bestemt på han må gjøre det bra akademisk, mens Andrews far insisterer på at han må drive med sport. Begge har en nokså nøytral klesstil. Allisons sosioøkonomiske bakgrunn vet vi mindre om, men det er lite som skulle tilsi at den befinner seg i det ene eller det andre ytterpunktet. Bender er et utpreget produkt av en arbeiderklassefamilie, uten noen av de positive konnotasjonene det medfører, men med alle de negative. Faren slår ham og er alkoholisert, han går med fillete klær og hater autoriteter. I tillegg til at de fem ungdommene alle bærer med seg en tydelig sosioøkonomisk bagasje, diskuteres også temaet hyppig i forskjellige former mellom de fem. I Hughes sin påfølgende film, *Weird Science*, er klasseperspektivet igjen mindre synlig.

Begge de to hovedpersonene, Gary og Wyatt, gir inntrykk av å være fra den øvre middelklassen. Vi får vite lite om akkurat dette aspektet ved deres liv, bortsett fra at Wyatt bor i et stort og flott hus. Mye av filmens historie utspilles i nettopp dette huset, noe som nok mer er en praktisk løsning for å flest mulig rom å sette scener i, heller enn en kommentar om klasse fra regissørens side.

Neste film i rekken er *Pretty in Pink*, en film som har klasseperspektivet som sitt grunnelement. High school'en som hovedkarakteren Andie og kjæresten Blane går på er delt på midten. Det er de rike og de fattige. Andie er fattig, mens Blane er rik. Forholdet mellom de to utfordres stadig av at de kommer fra to forskjellige verdener. Andies venner vil ikke akseptere at hun har "forrådt" gruppen sin ved å bli sammen med en rik gutt, mens Blanes venner ser ned på og håner hans valg av kjæreste. Etter deres første stevnemøte vil Blane kjøre Andie hjem, men hun nekter. Hun vil ikke at han skal se nabolaget og huset hun bor i. Polariseringen mellom de to karakterene er svært fremtredende, og vi som publikum blir hele tiden minnet på forskjellene mellom de to forskjellige verdenene de kommer fra. Som nevnt over, går det så langt at kamera under filmens åpningssekvens panorerer over noen togskiner for å vise at Andie nokså bokstavelig kommer fra "the wrong side of the tracks". Dette er uten tvil den av Hughes sine filmer som er mest gjennomgående basert rundt klasseaspektet, men også *Some Kind of Wonderful* inneholder mange av de samme elementene. Mellom disse to kom *Ferris Bueller*, som jeg allerede har vist hadde et mindre fremtredende klassefokus. *Some Kind of Wonderful* bygger på den samme historien som *Pretty in Pink*, men de sosioøkonomiske forskjellene mellom gutten fra arbeiderklassefamilien og jenten fra den øvre middelklasse er ikke like eksplisitt fremvist her. Det er utvilsomt et tema, men at filmens konklusjon her fører hovedkarakter Keith sammen med sin bestevenninne fra sitt eget nabolag, og ikke den populære og rike jenten, sender ut et budskap om at det kanskje er bedre å holde seg til sin egen sosioøkonomiske klasse.

Vi ser her et mønster der klasseaspektet er sentralt i annenhver av Hughes sine ungdomsfilmer, mens det i de resterende kun fungerer som et bakteppe. *The Breakfast Club*, *Pretty in Pink* og *Some Kind of Wonderful* har alle klasse enten som det sentrale tema eller som et av flere viktige tema. I *Sixteen Candles*, *Weird Science* og *Ferris Bueller* er alle hovedkarakterene godt plantet i

den hvite middelklassen, et faktum som helt klart påvirker hvem de er som personer, men temaet problematiseres ikke.

Jeg vil nå gå nærmere inn på noe som er spesifikt for Hughes sine filmer og som på mange måter definerer hans ungdomsfilmunivers, nemlig hvor han legger handlingen i filmene sine. Shermer, fremstilt som en forstad til Chicago i staten Illinois, er, som allerede nevnt, et fiktivt sted John Hughes fant opp for å representere en typisk amerikansk forstad. Shermer kan minne mye om stedet der Hughes selv vokste opp, nemlig Northbrook, også det en forstad i Illinois. I henhold til nettstedet til Northbrook, het forstaden opprinnelig Shermerville (northbrook.il.us) og dermed er det ikke vanskelig å forstå hvor navnet kommer fra. I følge bloggen *Monsters and Rockets* sa John Hughes følgende om Shermer til *Premiere Magazine*:

I thought I would just invent a town where everything happened. Everybody, in all my movies, is from Shermer, Illinois. Del Griffith from *Planes, Trains & Automobiles* lives two doors down from Samantha Baker. Ferris Bueller knew Samantha Baker from *Sixteen Candles*. For 15 years I've written my Shermer stories in prose, collecting its history (monstersandrockets.com)

Det har ikke vært mulig å oppdrive originalkilden til dette sitatet, så det er vanskelig å verifisere om det faktisk er et sitat fra Hughes, men det vi vet helt sikkert er at Shermer, og spesifikt Shermer High School er nevnt ved navn i flere av filmene hans. I *The Breakfast Club*, *Weird Science* og *Ferris Bueller* blir enten stedsnavnet Shermer eller navnet på skolen Shermer High nevnt i dialog og/eller vist på skjermen. I de resterende filmene blir vi ikke fortalt om eller vist Shermer-navnet, men det eksisterer liten tvil om at settingen er et lignende sted, om ikke akkurat det samme stedet. Dette fiktive stedet har senere også blitt referert til i andre filmer og deler av popkulturen, blant annet i filmen *Dogma* (1999) regissert av Kevin Smith. To av karakterene, Jay og Silent Bob, forklarer en kvinne på en kafé at de dro hele veien til Illinois for å lete etter Shermer på grunn av Silent Bobs fascinasjon for John Hughes, men da de kom dit fant de ut at stedet var oppdiktet.

En funksjon som brukes hyppig av Hughes i *Ferris Bueller* er at hovedkarakter Ferris bryter den ”fjerde veggen”. Som nevnt over, innebærer det at han bryter illusjonen om realisme ved å se rett inn i kamera og henvende seg direkte til publikum. På denne måten trer karakteren ut av det

fiksjonelle universet. Denne teknikken blir brukt både ved filmens begynnelse og slutt. En lignende teknikk blir brukt i *The Breakfast Club* hvor karakteren Brian gir en såkalt ”voice over” ved starten og slutten av filmen. Dette vil si at vi kan høre karakteren snakke (eller tenke?), men ikke se ham. Disse teknikkene kan ikke sidestilles helt, da en karakter som ser direkte inn i kamera og snakker er et mer drastisk realismebrudd enn ”voice over”, men de to teknikkene gir samme effekt i de to filmene. Begge fungerer som introduksjon og avslutning på narrativet.

Antropologiprofessor Elizabeth Traube (1989, 1990) har argumentert for at *Ferris Bueller* må forstås i et post-moderne perspektiv. Det innebærer blant annet at Ferris sine taler til kamera ikke er introdusert for å bistå tilskueren i prosessen med å forstå historien, ei heller for å bringe kausaliteten i narrativet fremover. Funksjonen er heller å gi karakteren (eller regissøren/manusforfatteren) muligheten til å fremheve seg selv og kommunisere direkte med publikum. Michael Moffat (1990) hevder derimot at post-modernisme er feil verktøy for å analysere *Ferris Bueller*. Han tolker for eksempel episodene der Ferris henvender seg til publikum til å kun ha som funksjon å drive narrativet fremover:

Ferris' remarks into the camera are in fact soliloquies, however, tightly integrated into the flow of action. Virtually all of them advance the plot or help explain key motivations not explained elsewhere (Moffat 1990:368).

Enten man aksepterer Moffats eller Traubes analyse av Ferris sine henvendelser til publikum, er det uansett klart at bruken av denne teknikken var en bevisst handling fra John Hughes, som både skrev manus til og regisserte filmen. Muligens finnes forklaringen et sted mellom Traube og Moffat sine tolkninger, nemlig at teknikken ble brukt både som et verktøy for å avansere narrativet, og for å fremsette et budskap fra Hughes. Når Ferris ved filmens begynnelse ser inn i kamera og spør ”How can I possibly be expected to handle school on a day like this?”, er det uten tvil en måte å sette opp skulkehistorien som følger. Når han ser inn i kamera i filmens siste bilde før rulleteksten og sier “Life moves pretty fast. If you don't stop and look around once in a while, you could miss it”, så er det vanskelig å tolke det som noe annet et klart budskap fra filmskaperen selv.

Også i *Pretty in Pink* blir den ”fjerde vegg” brutt ved ett tilfelle. Dette skjer helt mot slutten av filmen og kan mer tilskrives et innfall heller enn en bevisst handling. Det var nemlig slik at filmen egentlig skulle slutte med at hovedkarakteren Andie skulle ende opp sammen med bestevennen Duckie – som hadde vært forelsket i henne helt fra barndommen av – på skoleballet, og ikke den rike gutten Blane. Denne slutten ble filmet og vist til et såkalt testpublikum, men de mislikte dette så sterkt at slutten måtte skrives om og filmes igjen (Gora 2010:143). Andie skulle nå i stedet ende opp med å kysse Blane. Dette førte til at den sympatiske karakteren Duckie stod igjen som den store taperen. Den nye slutten inkluderer derfor en scene hvor Duckie blir bedt opp til dans av en pen jente, hvorpå han snur seg til kamera og gir et lurt smil.

Både i *Sixteen Candles* og *Weird Science* forekommer det også at en karakter ser direkte inn i kamera. I førstnevnte avleverer karakteren Farmer Ted replikken ”This is getting good” direkte inn i kamera, mens i *Weird Science* ser karakteren Wyatt direkte på publikum, mens en annen karakter snakker. Også i filmen *Home Alone*, som Hughes skrev, blir noen replikker avlevert mens hovedkarakteren ser inn i kamera. Denne filmen er ikke er del av hans ungdomsunivers, men er likefullt interessant å nevne i forbindelse med auteurperspektivet. Alle disse eksemplene viser klart at Hughes brukte denne teknikken bevisst. Ofte er det kun for komisk effekt, men som særlig *Ferris Bueller* og *The Breakfast Club* viser, var det også en måte å kommunisere med publikum på. I sin rangering av de ti beste eksemplene på bruken av nettopp denne teknikken, skriver nettstedet film.com om Hughes: “John Hughes popularized this momentary breaking of the fourth wall in which his characters would look at the audience for comedic effect, usually before going after a girl” (film.com).

Av de seks ungdomsfilmene som jeg har referert til i denne analysen, regisserte John Hughes bare fire av dem. Han skrev manus til dem alle, men Howard Deutch, som nevnt i begynnelsen av dette kapitlet, regisserte både *Pretty in Pink* og *Some Kind of Wonderful*. I tillegg til å være manusforfatter, fungerte Hughes også som produsent på begge disse filmene. Det er derfor viktig å kort forklare hvorfor jeg mener at de har en plass i analysen. Begge filmene er, som vi har sett, tematisk i tråd med resten av Hughes sine ungdomsfilmer. De skiller seg ikke ut stilistisk, og det finnes få, om noen, forskjeller fra de filmene Hughes regisserte selv. Det er også viktig å bemerke at på tross av at Hughes sitt navn ikke dukket opp under ”regissør” på rulleteksten, så var han

svært involvert i kraft av sin produsentrolle og som en slags mentor for Deutch, som debuterte som regissør med *Pretty in Pink*. Om denne filmen skriver Susannah Gora (2010):

Though this was Deutch's film, not surprisingly Hughes was intimately involved with the production. 'Howie was hired by [Hughes] to direct the film, so there was that chain of command,' says editor Richard Marks, and Hughes was on the set nearly every day (Gora 2010:141).

Jeg vil derfor hevde at både *Pretty in Pink* og *Some Kind of Wonderful* er å regne som John Hughes-filmer. Gjennomgangen av auteurteorien i kapittel 5 viste hvor viktig manusforfatteren er for en films kreative verdi, og når vi i tillegg tar hans produsentrolle og veiledning av Deutch i produksjonen av disse to filmene med i beregningen, er det klart for meg at disse skal inkluderes i Hughes-kanonen.

For å oppsummere auteuranalysen anvendt på John Hughes, skal jeg nå se tilbake på de kjennetegnene jeg tidligere har etablert for hva som konstituerer en auteur. På det rent overordnede plan og i den tidligste inkarnasjonen av auteurteorien finnes det liten tvil om at John Hughes oppfyller grunnkravet til det å være en auteur, nemlig det at han alltid har skrevet sine egne manus. Bazin og Leenhardt, som var to av de første som formulerte ideen om autoren, sa at lydfilmen hadde gitt oss "manusforfatterens æra". Gjennom sin karriere var Hughes involvert i hele 34 filmprosjekter. I alle utenom ett av disse skrev han selv manus. Det ene unntaket var en film ved navn *Only The Lonely* (1991), hvor han kun fungerte som produsent. I så måte stod Hughes for det sentrale materiale som enhver auteur må ha kontroll over, i så og si alt han var involvert i. Alle ungdomsfilmene hans var basert på hans egne originale ideer. Ingen av dem hadde noen som helst kobling til tidligere litterære verk av andre forfattere eller var basert på andre filmer. Slik unngår han også å være det Truffaut kalte en iscenesetter, det vil si regissør og manusforfatter som i stedet for å levere originale verk bare tolker tidligere generasjoners klassiske historier. Bare å være manusforfatter er selvsagt heller ikke nok for å oppnå status som auteur, man må også kunne regissere. Det er jo tross alt regissøren som er autoren, kilden til en films kunstneriske verdi. Hughes regisserte bare fire av de seks ungdomsfilmene denne oppgaven omtaler, og på tross av at jeg over har argumentert for at også de to filmene han ikke regisserte i sin essens var "Hughes-filmer", kan man ikke skjule det faktum at dette til en viss grad delvis svekker hans eventuelle status som auteur.

Hva så med Hughes sitt uttrykk i ungdomsfilmene hans? Finner vi gjentakende tema, narrative trender og skrivestil? Jeg mener at analysen jeg har gjort over gir et bekræftende svar på dette spørsmålet. Som jeg har vist, er spesielt temaene 'sosialt skolehierarki' og 'foreldresvikt' svært sentrale i alle hans ungdomsfilmene. I tillegg kommer 'sosioøkonomisk klasse', som gjør seg gjeldende som viktige tema i annenhver av disse filmene, mens den hvite middelklassen i forstaden ligger som bakteppe for de andre. Hughes sine filmer har uten tvil en distinkt stil som er spesifikk for ham. De er alle lagt til en forstad utenfor Chicago. Hughes diktet selv opp den fiktive forstaden Shermer, og ikke minst skolen Shermer High, for å skape et overordnet filmunivers som alle karakterene hans sprang ut fra. Det fiktive Shermer trekker direkte på stedet han selv vokste opp, Northbrook, like utenfor Chicago. Hughes sin personlige stil er svært fremtredende i alle ungdomsfilmene hans, både når det gjelder tema og ikke minst karakterer. Sistnevnte er kanskje det aller viktigste, nemlig at alle disse filmene handler om ungdom og deres problemer og utfordringer. Mange av disse filmene har innslag av komedie, men viktigst var alt å behandle problemene og utfordringene ved å være ung i en seriøs tone. Et grep Hughes brukte ved gjentatte ganger i sin historiefortelling er å bryte "den fjerde veggen", og selv om dette ikke forekommer i alle ungdomsfilmene hans, er det likevel noe som går igjen, også i arbeidet hans utenfor denne sjangeren.

I forhold til Sarris sine tre grunnpillarer for hva som skaper en auteur, mener jeg bestemt at John Hughes oppfyller dem alle. Han har uten tvil den tekniske kompetansen i orden. Om dette skal tilskrives hans egne kunnskaper på området, eller om det var "systemet" som sørget for at denne ble opprettholdt, er etter min mening egentlig av mindre betydning. At Hughes også oppfyller Sarris sitt krav om å ha en distinkt personlig stil mener jeg også er nokså klart. Ungdomsfilmene hans er alle laget i den samme tonen, selv om forholdet mellom drama og komikk kan variere i noen grad mellom de forskjellige produksjonene. Hans fokus i alle disse seks filmene er på ungdom og deres problemer, og temaene han tar opp er tilbakevendende og klart gjenkjennelige i alle filmene. Når det gjelder det litt mer diffuse kravet Sarris stiller om å ha en indre mening med filmene, mener jeg Hughes også oppfyller dette. Det er lett å se at han bruker av seg selv og sine egne erfaringer for å skape sitt filmunivers. Og kanskje er det nettopp dette egenskapte filmuniverset som er den sterkeste indikasjonen på at det finnes en gjennomgående indre mening

i alle ungdomsfilmene hans. De handler alle sammen om en skoleopplevelse og en oppveksthistorie som all amerikansk ungdom typisk gjennomgår, men det at de fiktive karakterene og historiene han dikter opp alle kommer fra samme sted som han selv sier egentlig det meste om den indre meningen, den indre "sjelen", som eksisterer gjennom hele hans katalog av ungdomsfilmer. Alt dette tilsier at John Hughes kan sies å være en auteur i ungdomsfilmsjangeren.

9 Konklusjon

I denne masteroppgaven har jeg diskutert regissør, manusforfatter og produsent John Hughes og filmene hans skapte i perioden 1984-1986 både i et sjanger- og et auteurperspektiv. Diskusjonen har inkludert i alt seks filmer, som alle faller inn under kategorien ungdomsfilm. I forhold til sjangerperspektivet, redegjorde jeg først for sjangerteori på generelt plan, før jeg gikk nærmere inn på hva som kjennetegner ungdomsfilmsjangeren spesifikt. Denne presentasjonen inkluderte en oversikt over den historiske utviklingen av ungdomsfilmsjangeren, samt en nærmere redegjøring av hva som var typisk for den i tiden da Hughes startet sin produksjon i sjangeren. Jeg fant at man ved begynnelsen av 80-tallet kunne dele ungdomsfilmen inn i tre underkategorier, sex-komedie, skrekkfilm og tenåringsangstfilm. Den mest aktuelle av disse for min sjangeranalyse var tenåringsangst-kategorien, hvor de mest fremtredende kjennetegnene var at filmenes handling sentrerte rundt ungdom og problemer og utfordringer som er spesifikke for unge mennesker. Det ble etablert at det var særlig fire samfunnsproblemer i den aktuelle tidsperioden som var fremtredende som utfordringer for ungdom. Disse var materialisme, som jeg her har relatert til klasse, sex, narkotikabruk og selvmord.

Jeg foretok så to sjangeranalyser. I den første fant jeg at *The Breakfast Club* (1985) er en gjennomført typisk ungdomsfilm i underkategorien tenåringsangst, noe som gjør den unik. Denne filmen omtaler, belyser, diskuterer og problematiserer alle de fire samfunnsproblemerne jeg etablerte som viktige for ungdom i den aktuelle tiden, og den handler utelukkende om ungdom som utforsker disse temaene sammen med andre ungdom. I min andre sjangeranalyse så jeg på *Sixteen Candles* (1984), Hughes sin første ungdomsfilm. Denne filmen fant jeg å være en mindre renskåret versjon av tenåringsangst-kategorien, men likefullt en del av den. Ved noen tilfeller grenser den mot å være en sex-komedie, men disse elementene er ikke fremtredende nok i filmen til at den mister sin status som tenåringsangstfilm. Hughes viser altså en utvikling i sin produksjon fra den første ungdomsfilmen til film nummer to.

Hvorvidt John Hughes var en sjangerinnovatør viste seg å være et vanskelig spørsmål å svare entydig på. Hughes sine ungdomsfilmer har, som oppgaven viser, blitt referert til av mange filmer og filmskapere i tiden etter at Hughes forlot sjangeren. Det er også mange senere filmskapere i ungdomsfilmsjangeren som har pekt på Hughes som sin inspirasjonskilde. Det er likevel

vanskelig uten en mye mer omfattende studie av sjangeren som helhet gjennom 90-tallet og frem til i dag å stadfeste med sikkerhet at Hughes sine ungdomsfilmer inntok såkalte dominante posisjoner innenfor sjangeren slik at de forandret den for ettertiden. Jeg føler likevel at jeg kan si med sikkerhet at totaliteten av John Hughes sitt bidrag til ungdomsfilmsjangeren har hatt en markant betydning for mange filmskapere som kom etter.

I andre delen av oppgaven snudde jeg fokus mot auteurteorien. Jeg ga først en innføring i teoriens relativt innfløkte historie, før jeg valgte Andrew Sarris sin tolkning av den som min basis for den påfølgende auteuranalyse. Sarris representerer den amerikanske versjonen av auteurteori og er således et naturlig utgangspunkt for en slik analyse av en amerikansk filmskaper. I auteuranalysen tok jeg utgangspunkt i filmen *Ferris Bueller's Day Off* (1986), men da auteurteorien i sin natur krever at totaliteten av en regissørs arbeid må sees på for å vurdere ham/henne opp mot kriteriene for hva en auteur er, ble også resten av Hughes sine ungdomsfilmer diskutert her. Analysen viser at John Hughes er en auteur innenfor ungdomsfilmsjangeren. Dette begrunnes først og fremst i at han har en rekke tilbakevendende tema i alle filmene. De to mest fremtredende temaene er utforskning av det sosiale hierarki ved amerikanske skoler og foreldresvikt. I litt mer varierende grad er også klasse, mer spesifikt sosioøkonomiske forhold, et viktig tema i flere av hans ungdomsfilmer. Rent teknisk bruker han i flere filmer grepet med å la karakterene sine bryte den "fjerde veggen", og han har skapt sitt eget fiktive filmunivers som han legger handlingen i alle filmene sine til. Hughes oppfyller alle tre av premissene som Sarris legger til grunn for at man kan regnes som en ekte auteur. For det første har han den nødvendige tekniske kompetansen, han har en distinkt personlig stil og den indre meningen med filmene hans skinner klart gjennom i totalbildet av hans ungdomsfilmer.

Min anvendelse av Andrew Sarris som utgangspunkt for en auteuranalyse av Hughes må, som antydnet over, forstås som en amerikansk tolkning av auteurteorien. Det er også en tolkning som går ut fra at man ikke nødvendigvis må være kunstfilmskaper for å kunne vurderes opp mot auteurteoriens grunnprinsipper. Helt til sist er det også verdt å nevne at min analyse av Hughes kun er foretatt innenfor ungdomsfilmsjangeren. Som nevnt flere ganger i oppgaven, laget Hughes også film i andre sjangre, men auteurstatusen som jeg tilskriver ham er begrenset til ungdomsfilmsjangeren.

Litteraturliste

Altman, Rick ([1984] 2009) "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre", i Braudy, Leo og Cohen, Marshall (red.) (2009) *Film Theory and Criticism*, 7. utg., New York og Oxford: Oxford University Press, s. 552-563.

Astruc, Alexandre ([1948] 1968) "The Birth of a New Avant-Garde: *La Caméra-Stylo*", i Graham, Peter (red.) (1968) *The New Wave*, London: Secker & Warburg, s.17-23.

Baggot, Julianna (2007) "A Slut or a Prude: *The Breakfast Club* as Feminist Primer", i Clarke, Jaime (red.) (2007) *Don't you forget about me*, New York: Simon Spotlight Entertainment, s. 15-24.

Bernstein, Jonathan (1997) *Pretty in Pink: The Golden Age of Teenage Movies*, New York: St. Martin's Griffin.

Bordwell, David og Thompson, Kristin (2004) *Film Art: An Introduction*, 7. utg., Boston: McGraw-Hill.

Braudy, Leo og Cohen, Marshall (red.) (2009) *Film Theory and Criticism*, 7. utg., New York og Oxford: Oxford University Press.

Clarke, Jaime (red.) (2007) *Don't you forget about me*, New York: Simon Spotlight Entertainment.

De Rosa, Anthony (2009) "The John Hughes Generation" Blogginlegg, MEDIAite. 6. August 2009, <http://www.mediaite.com/columnists/the-john-hughes-generation/> [hentet 29.11.2012]

Doherty, Thomas (2002) *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*, Philadelphia: Temple University Press.

Gora, Susannah (2010) *You couldn't Ignore me if you Tried: The Brat Pack, John Hughes, and their Impact on a Generation*, New York: Three Rivers Press.

Harper, Rowena (2009) *Frontier Mythology in the American Teen Film*, PhD-avhandling, University of Adelaide, School of Humanities
<http://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/56952/1/02whole.pdf> [hentet 29.11.2012]

Kael, Pauline ([1963] 2000) "Circles and Squares", i *Film Quarterly* 16, s.12-26.

McLellan, Dennis (2009) "John Hughes dies at 59; writer-director of '80s teen films", *LA Times*, 7. august 2009, <http://www.latimes.com/news/obituaries/la-me-john-hughes7-2009aug07,0,6955065.story> [hentet 29.11.2012]

- McNally, John (2007) "Real Men don't Eat Quiche: The Woes of Ferris Bueller and his North Side Buddies", i Clarke, Jaime (red.) (2007) *Don't you forget about me*, New York: Simon Spotlight Entertainment, s.129-138.
- Moffat, Michael (1990) "Do we really need "Postmodernism" to understand Ferris Bueller's Day off? A comment on Traube", i *Cultural Anthropology* 5: 4, s. 367-373.
- Neale, Steve (1990) "Questions of Genre", i Stam, Robert og Miller, Toby (red.) (2010) *Film and Theory: An Anthology*, Malden, MA: Blackwell Publishing, s. 157-178.
- Sarris, Andrew ([1962] 2009) "Notes on the Auteur Theory" i Braudy, Leo og Cohen, Marshall (red.) (2009) *Film Theory and Criticism*, 7. utg., New York og Oxford: Oxford University Press, s. 451-454.
- Schatz, Thomas (1991 [2009]) "Film Genre and the Genre Film", i Braudy, Leo og Cohen, Marshall (red.) (2009) *Film Theory and Criticism*, 7. utg., New York og Oxford: Oxford University Press, s. 564-575.
- Scott, A. O. (2009) "The John Hughes Touch", *New York Times*, 7. august [http://www.nytimes.com/2009/08/08/movies/08appraisal.html; hentet 29.11.2012]
- Shary, Timothy (2002) *Generation Multiplex: The Image of Youth in Contemporary American Cinema*, Austin: University of Texas Press.
- Shary, Timothy (2005) *Teen Movies: American Youth on Screen*, London og New York: Wallflower.
- Stam, Robert (2000) *Film Theory: An Introduction*, Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Stam, Robert og Miller, Toby (red.) (2010) *Film and Theory: An Anthology*, Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Thompson, Kristin og Bordwell, David (2010) *Film History: An Introduction*, 3. utg., New York: McGraw-Hill.
- Traube, Elizabeth (1989) "Secrets of success in postmodern society", i *Cultural Anthropology* 4: 3, 273-300.
- Traube, Elizabeth (1990) "Reply to Moffat", i *Cultural Anthropology* 5: 4, 374-379.
- Tropiano, Stephen (2006) *Rebels and Chicks: A History of the Hollywood Teen Movie*, New York: Back Stage Books.
- Truffaut, François ([1954] 2000) "A Certain Tendency of the French Cinema", i Hollows, Joanne, Hutchings, Peter, Jancovich, Mark (red.) (2000) *The Film Studies Reader*, London: Arnold, s. 58-63.

Nettsteder:

Film.com:

<http://www.film.com/movies/breaking-the-fourth-wall-the-top-ten-films> [besøkt 29.11.2012]

Monstersandroockets.com:

<http://www.monstersandroockets.com/2011/04/many-molly-ringwalds-of-john-hughes.html>

[besøkt 29.11.2012]

movie-gazette.com:

<http://movie-gazette.com/1081> [besøkt 29.11.2012]

Nettstedet til forstaden Northbrook, Ill.:

<http://www.northbrook.il.us/index.aspx?page=148>[besøkt 29.11.2012]