

UNIVERZA V LJUBLJANI

FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Anja Bukovec

**Spremembe v podobah najstniškega uporništva v  
hollywoodskih najstniških filmih**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2012

UNIVERZA V LJUBLJANI

FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Anja Bukovec

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stanković

**Spremembe v podobah najstniškega uporništva v  
hollywoodskih najstniških filmih**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2012

## *Zahvala*

*Zahvaljujem se vsem, ki so mi bili v času študija v oporo, predvsem pa mentorju za pomoč in spodbudo pri nastajanju pričujočega dela.*

## **Spremembe v podobah najstniškega uporništv v hollywoodskih najstniških filmih**

V petdesetih letih prejšnjega stoletja je v Hollywoodu prišlo do pomembnega preobrata v odnosu do filmskega občinstva. Kriza je Hollywood prisilila v segmentiranje trga in osredotočenje na mlade kot primarno občinstvo, pri čemer so poskušali čim bolj upoštevati njihove interese in okus. Oblikoval se je nov tip filmov, tako imenovani najstniški film, ki se osredotoča na najstniške like in njihove vsakdanje težave. V pričujočem magistrskem delu se prek analize filmov obravnava reprezentiranost uporništv v najstniških filmih od njihovega nastanka do danes. Analiza osemnajstih filmov iz treh izbranih desetletij iz zgodovine najstniškega filma je pokazala trend upadanja družbenokritične note v najstniških filmih. Vsebine in sporočila filmov sovpadajo z dogajanjem in spremembami v razvoju mladosti ter najstništva v drugi polovici 20. stoletja. V petdesetih letih prejšnjega stoletja se najstniški filmi ukvarjajo predvsem z delinkvenco med mladimi, ki je dojeta kot socialna nadloga, nakazuje pa se tudi generacijska vrzel med mladino in odraslo kulturo. V osemdesetih letih je najbolj značilen upor proti staršem, ki je prikazan kot upravičena nekonformnost vsiljenim odraslim vrednotam. Po letu 2000 pa se pomen generacijskega konflikta zmanjša, precej je tudi vračanja na razumevanje uporništv kot delinkvence.

**Ključne besede: najstniški film, uporništv, najstništvo, mladost.**

## **Changes in images of teenage rebellion in Hollywood teen films**

In the 1950s, Hollywood faced a crisis which forced it to take on a different approach towards its audiences. It narrowed its focus on one segment, teenagers, trying to cater to their interests and tastes. A new film genre was born, a teen film, revolving around teenage characters and their everyday problems. This thesis aims to analyze how the representations of teenage rebellion in teen films changed through time. Analysis of eighteen movies from the three most important decades of the history of the genre shows obvious changes in these representations that correspond to changes in the youth development of youth and adolescence in the second half of the 20<sup>th</sup> century. During the 1950s, teen films deal mostly with teenage delinquency perceived mainly as a social problem and a consequence of the growing generational gap between youth and parent culture. In the 1980s, the gap grows even wider with mostly positive representations of teenage rebellion against enforced values of their parents and society. After the year 2000, however, the importance of the generational conflict is lessened and some films return to the idea from the 1950s of portraying rebellion as a form of juvenile delinquency.

**Keywords: teen film, rebellion, adolescence, youth.**

# KAZALO

---

<b>1</b>	<b>UVOD</b> .....	<b>6</b>
<b>2</b>	<b>MLADOST IN NAJSTNIŠTVO</b> .....	<b>8</b>
2.1	RAZVOJ MLADOSTI IN NAJSTNIŠTVA V ZDA.....	9
2.1.1	<i>Modernizacija mladine</i> .....	11
2.2	DEFINIRANJE NAJSTNIŠTVA .....	17
2.2.1	<i>Uporništvo med najstniki</i> .....	18
<b>3</b>	<b>NAJSTNIŠKI FILM</b> .....	<b>23</b>
3.1	RAZVOJ ŽANRA NAJSTNIŠKEGA FILMA.....	23
3.2	UPORNIŠTVO V NAJSTNIŠKEM FILMU .....	30
<b>4</b>	<b>ANALIZA</b> .....	<b>32</b>
4.1	METODOLOGIJA.....	32
4.2	VZOREC.....	34
4.3	ANALIZA .....	36
4.3.1	<i>Petdeseta leta</i> .....	36
4.3.2	<i>Osemdeseta leta</i> .....	47
4.3.3	<i>Filmi po letu 2000</i> .....	55
<b>5</b>	<b>UGOTOVITVE</b> .....	<b>64</b>
<b>6</b>	<b>SKLEP</b> .....	<b>71</b>
<b>7</b>	<b>LITERATURA</b> .....	<b>74</b>
	<b>PRILOGA: Seznam najstniških filmov z uporniško tematiko iz osemdesetih let prejšnjega stoletja (levo) in po letu 2000 (desno) s podatki o zaslužku</b> .....	<b>76</b>

# 1 UVOD

---

V petdesetih letih prejšnjega stoletja je v Hollywoodu prišlo do pomembnega preobrata v odnosu do filmskega občinstva. Šele takrat je namreč producentom postalo jasno, da filmsko občinstvo ni enotno, temveč segmentirano, in da njegov najpomembnejši del predstavlja mladina. Filmi so zato začeli vedno bolj ciljati na najstniško občinstvo, pri čemer so poskušali čim bolj upoštevati njihove interese in okus. V tem času se je uveljavil nov filmski (pod)žanr, tako imenovani najstniški film, v katerem kot glavni liki nastopajo najstniki, zgodba pa se odvija okoli tipičnih najstniških problemov, kot so šola, ljubezenske težave, odraščanje in podobno. Razvoj najstniškega filma sovpada s pojavom sodobne najstniške kulture – prve skomercializirane, transnacionalne najstniške kulture, ki je obsegala vse razrede (Cook 2007, 367). Kmalu je postal njen pomemben del; je pod njenim vplivom, hkrati pa jo tudi pomaga oblikovati, zato predstavlja pomemben vidik pri proučevanju fenomena najstništva. Najstniški film so raziskovali že številni avtorji (Doherty 2002, Shary 2006), ki se primarno ukvarjajo z zgodovino žanra in vsebinskimi analizami pomembnejših filmov. To magistrsko delo želi njihova raziskovanja dopolniti z zgodovinsko primerjavo reprezentiranosti najstniškega uporništva.

Glavno raziskovalno vprašanje magistrskega dela je, kako so se hollywoodski najstniški filmi spreminjali od svojega nastanka v petdesetih letih prejšnjega stoletja do danes glede reprezentiranosti uporništva med najstniki oziroma v sestavi lika upornika. S pomočjo analize izbranih filmov iz treh pomembnih desetletij iz zgodovine najstniškega filma bomo ugotavljali, kakšen odnos najstniški filmi zavzemajo glede uporništva, kako je prikazano, proti čemu je usmerjeno. Za odgovor na raziskovalno vprašanje bo poleg analize filmov treba proučiti tudi širše družbeno ozadje najstniškega filma in najstniške kulture, saj je pri analizi vsebin filmov pomembno upoštevati tudi produkcijske okoliščine, v katerih so nastali. Po zgledu proučevalca najstniških filmov Timothyja Sharyja bomo v analizi poskušali »identificirati in analizirati imidž mladih prek čim več informacij o tem, kaj ga je spodbudilo in kako se je spreminjal skozi čas« (Shary 2002, 12).

Magistrsko delo bo sestavljeno iz več sklopov. V uvodnem oziroma teoretičnem delu se bo sprva pozornost namenila zgodovinskemu pregledu razvoja mladosti in najstništva, kar predstavlja splošen družbeni okvir, v katerega se bo umestila analiza. Zaradi izbire hollywoodskih filmov se bomo v analizi podrobneje posvetili ameriškim najstnikom.

Pozornost se bo namenila tudi splošnejšim pogledom na to, kaj sploh najstništvo je in kakšne so značilnosti tega obdobja, predvsem pa uporništvo med mladimi, kako se izraža in v čem so njegovi vzroki. V nadaljevanju bo v središču žanr najstniškega filma in njegov zgodovinski razvoj, kjer se bodo posebej podrobno predstavila desetletja, ki bodo reprezentirana v analizi. V zadnjem delu sledi empirični del magistrskega dela, kjer bodo predstavljeni rezultati in ugotovitve analize osemnajstih izbranih najstniških filmov.

## 2 MLADOST IN NAJSTNIŠTVO

---

Mladost kot posebno življenjsko obdobje ni objektivna danost, ki bi obstajala že od nekdaj, temveč je predvsem socialni in ideološki konstrukt; družba oziroma njena vodilna ideologija vnaša vanj svoje definicije identitete, faz odraščanja in podobno. Zunanje določena generacijska skupnost mladih (vsi določene starosti ali vsi, ki se šolajo) še ne ustvari mladine, saj ta nastane šele, če jih poveže tudi skupna generacijska zavest (Ule 1988, 25).

V predindustrijski družbi je bilo obdobje med otroštvom in odraslostjo definirano zelo ohlapno in je lahko vključevalo otroke od šestega pa vse do tridesetega leta, saj je bilo to odvisno od statusa osebe v družbi. Razlikovanja med adolescenco kot časom najstniških let, ko si človek oblikuje osebnost in spolno dozori, ter mladostjo kot časom v zgodnjih dvajsetih letih, ko se odloča o poklicu, partnerju in drugih družbenih odgovornostih, ni bilo. To pojasnjujejo ekonomski, biološki in demografski pogoji: obveznega šolanja ni bilo, izbira poklica ni bila težavna zaradi omejene družbene mobilnosti, biološke spremembe, povezane s puberteto, so se pojavljale kasneje (Gillis 1999). V času prehoda v industrijsko družbo pa se je zaradi spleta posebnih družbenih okoliščin mladost postopoma oblikovala v jasno definirano obdobje.

*Odkritje mladosti je bilo nujno v vseh družbah, kjer mesto posameznika oziroma posameznice v družbi ni bilo že vnaprej določeno in ki so dopustile razmah individualnosti. Tedaj je mladost dobila poseben pomen odloga odraslosti, namreč odloga takojšnjega sprejemanja vseh nalog in obveznosti po koncu pubertete. [...] Otroštvo pripada področju narave, odraslost področju družbenega in kulture, mladost pa pomeni predvsem prehod iz narave v kulturo (Ule 1999, 238).*

Do odkritja adolescence naj bi prišlo sredi 19. stoletja, pripisujemo pa ga srednjemu razredu, ki je nad njo vse do začetka 20. stoletja držal monopol. Šele v tem času se je koncept demokratiziral, postal je dostopen oziroma pravica vseh najstnikov. Razširilo se je srednješolsko izobraževanje, zunajšolske dejavnosti, pojavila so se sodišča in zapori za mladostnike, socialnoskrbstveni uradi; vse to je dodatno utrjevalo družbeno priznanje posebnega statusa tistim, ki niso bili več otroci in še ne povsem odrasli (Gillis 1999, 143).



## 2.1 RAZVOJ MLADOSTI IN NAJSTNIŠTVA V ZDA

Mladi so igrali pomembno vlogo pri nastajanju ZDA že od vsega začetka. Pomembni so bili predvsem v smislu delovne sile; delo otrok ni bilo le običajno, bilo je nujno potrebno za preživetje. V obdobju kolonialne ameriške družbe so mladi predstavljali pomemben člen, a kljub trdemu delu in odgovornosti dela niso mogli doseči avtonomije, ki bi jo ob takem delu pričakovali, saj so njihovi zaslužki večinoma pripadali družini. Družina je predstavljala temeljno ekonomsko enoto v severnih kolonijah Amerike, predstavljala je prostor produkcije in glavno avtoriteto ter edino varnostno socialno mrežo. Mladi niso bili dojeti kot posamezniki, temveč kot del družine, vse dokler si niso ustvarili lastne. Posamezniki, ki so se ločili od družine, so bili smatrani za odklonske in nevarne, saj niso bili pod nadzorom. Družina je imela v zameno za delo svojih otrok do njih obveznosti: poskrbeti je morala za njihovo osnovno izobrazbo, versko vzgojo in pogosto tudi za pripravo na določen poklic (Hine 2000).

Puritanci, ki so naselili severne kolonije (Novo Anglijo), so verjeli, da je delo usoda vsega človeštva, da je enako pomembno kot spanje ali hranjenje. Delo je del večjega smisla življenja, del božjega načrta, ki predstavlja preventivo pred skušnjavami. Delati je pomenilo opravljati božje dolžnosti, lenarjenje in zapravljanje časa pa najhujši greh. Verjeli so, da je bog slehernemu posamezniku namenil posebej izbran poklic (*true calling*), za katerega mu je dodelil tudi potrebne talente (Weber 2002). V času najstništva je posameznik poskušal odkriti, kakšni so njegovi talenti, in nato slediti primerni poklicni poti. Običajno je to pomenilo odhod med vajence, kjer je mojster prevzel vlogo drugega očeta.

V 18. in 19. stoletju, v koraku z industrijsko revolucijo, so se začele prve spremembe, saj je mladina začela kazati znake neodvisnosti. Začeli so se zaposlovati v tovarnah, služiti nekaj malega lastnega denarja in, to je pomembno, se družiti med sabo. Poseben primer tega časa so tovarniška dekleta (*factory girls*), mlada dekleta med šestnajstim in petindvajsetim letom, večinoma kmečka dekleta, ki so postala znana kot prva ameriška industrijska delovna sila. Med delom so živela v posebnih domovih, kar pomeni, da so se v prostem času, ki ga je bilo sicer bore malo, družila med sabo, stran od nadzora staršev. Prvič v zgodovini so doživljala samostojno obdobje med avtoriteto očeta in nato moža. Starši so začeli izgubljati nadzor nad ekonomskim statusom mladih in posledično tudi nad njihovim obnašanjem. Hine v primeru tovarniških deklet opaža prve zametke tega, čemur danes pravimo mladinski trg, saj so dekleta svoje skromne prihranke zapravljala za stvari, ki si jih do takrat niso mogla privoščiti

(Hine 2000). Postopoma se je torej že začela pojavljati mladinska kultura, ki je danes eden izmed ključnih dejavnikov socialnega umeščanja mladih v družbo, s čimer se prekinja tradicionalni potek socializacije (ki se je oblikoval v institucijah primarne socializacije, to je v družini, nato pa nadaljeval v formalnih institucijah sekundarne socializacije, torej v šoli, na delu) (Ule 1988, 36).

Mladi so postopoma v družbi pridobivali status, podoben odraslemu, a to vseeno ni pomenilo, da se jim je godilo kaj boljše kot prej. Družbo, ki so ji narekovale družinske obveznosti, so zamenjali z družbo, ki so ji narekovale zahteve industrije in kapitala. Kljub temu da je to obdobje prinašalo veliko priložnosti, je prav ta izbor povzročal negotovost v življenju mladih, ki so se morali sami odločiti, kaj bodo počeli (Hine 2000, 100). Industrializacija je na dolgi rok prinesla napredek, bogastvo in nova delovna mesta, a na samem začetku je za mnoge obrtnike in trgovce v mestih pomenila resno krizo in grožnjo njihovemu načinu življenja. Zavedali so se, da bodo v takšnem okolju le stežka prenesli svoj status na svoje otroke. Urbane družine višjega srednjega razreda so se na to odzvale tako, da so imele manj otrok. Starševska energija je bila tako usmerjena v manj otrok, ki so bili vse bolj razumljeni kot potencialna naložba in ne več kot potencialni zaslužek. Povečal se je poudarek na izobraževanje, vsaj za tiste, ki so si to lahko privoščili. Najstniška leta so postala čas priprave na zaposlitev, ne pa že njen začetek (Gillis 1999, Hine 2000).

Na začetku 19. stoletja se je v politiki prvič pojavila ideja o javnem izobraževalnem sistemu, dostopnem vsem. Šlo je za prepričanje, da je selektivno dostopno izobraževanje znak delitve družbe v razrede in ni v skladu z osnovnimi principi ameriške družbe. Prva javna srednja šola se je odprla v Bostonu leta 1821, a je trajalo več kot stoletje, da je pritegnila večino mladih. Ljudje si enostavno niso mogli privoščiti, da bi žrtvovali zaslužek od dela svojih otrok, poleg tega pa v šoli niso videli zadostne koristi. Šele ko se je na začetku 20. stoletja stopnja dela otrok in mladih začela močno zmanjševati in starši niso imeli kaj početi s svojimi otroki, je šola postala nekaj samoumevnega. Zaradi industrije se je začelo zmanjševati število delovnih mest, prav tako potreba po kratkoročnih, nekvalificiranih delavcih, situacijo pa je še dodatno zaostriala depresija v tridesetih letih, kar je mlade dokončno izrinilo iz trga delovne sile, tudi s pomočjo zakonov o prepovedi dela otrok. Tedaj se je prvič zgodilo, da je bila v srednje šole vpisana večina mladih (Hine 2000).

Za dvajseta leta 20. stoletja lahko prvič rečemo, da je življenje mladih začelo postajati podobno današnjemu. Mladi so določali trende v oblačenju, pričeskah, glasbi, plesu in so

imeli nadzor nad lastnim družabnim življenjem. Ameriška družba je postajala vse bolj potrošniško usmerjena. Denar je, nenavadno, omogočil bolj demokratično družbo; lažje je zaslužiti denar kot pa pridobiti manire in zveze elite. Sodelovanje v potrošniški kulturi omogoča večini Američanov, da se počutijo kot del srednjega razreda (Hine 2000, 186).

### **2.1.1 MODERNIZACIJA MLADINE**

V drugi polovici 20. stoletja je mladina doživljala hitrejša in temeljitejša sprememba kot prej. Uletova govori o modernizaciji mladine, ki je potekala v fazah. Prva faza modernizacije mladine, imenovana generacijska modernizacija, se navezuje na v prejšnjem poglavju že opisano obdobje od industrijske modernizacije pa vse do petdesetih, šestdesetih let, ko se je mladina šele izoblikovala kot razmeroma samostojna in homogena generacijska skupnost. Značilni v tem času so bili pojavi vrstniških skupin mladih, ki so prve razvile svoje lastne vrednostne sisteme in življenjske stile, ter občasni spontani in idejno neartikulirani upori mladih proti družbi odraslih, s strani le-te pogosto opisani kot uporništvo brez razloga in huliganstvo. Postopoma se je začela oblikovati množična mladinska kultura, saj so imeli mladi dovolj prostega časa in večjo kupno moč, da so se lahko udeleževali v mladinski potrošnji (Ule 1988).

V času druge svetovne vojne se je prvič pojavila beseda najstnik, skupaj z domnevo, da naj bi imeli vsi mladi ljudje, in to ne glede na razred, lokacijo ter etničnost, podobno izkušnjo mladosti prek druženja z ljudmi njihove starosti in okolja, definirane z gimnazijo in popularno kulturo (Hine 2000, 11). V petdesetih letih se je oblikovala prva generacija mladih, ki jim lahko rečemo najstniki v današnjem pomenu besede; bilo jih je veliko, skupaj so hodili v šolo, odraščali so v povojnem času vsesplošne blaginje, imeli so lasten denar, ki so ga lahko zapravljali po želji, in, to je zelo pomembno, dobro so se zavedali sami sebe kot posebne skupine, ki jih družijo starost. Njihov poseben status v družbi je bil do takrat že institucionaliziran in v družbi sprejet kot samoumeven. Posledica obravnavanja kot posebne, homogene skupine je bil občutek najstnikov, da dejansko so posebna, homogena skupina. Njihove izkušnje oziroma njihovo doživljanje sveta je bilo podobno, saj so svet doživljali skupaj – »prek njim določenega mesta v potrošniški kulturi, v vse večji uniformnosti javnih šol in v medijih, ki so se hranili na njihovih značilnostih« (Doherty 2002, 36).

Postopoma so najstniki postajali vse bolj zanimivi kot potrošniki. Povojno obdobje je zaznamovala visoka potrošnja; osebni dohodki so bili zelo visoki, denarja je bilo dovolj, treba

je bilo le najti načine, kako ga zapraviti. Ekonomija je morala spodbuditi zahteve in mladinski trg se je pojavil kot primeren kandidat. Vse več študij se je posvečalo mnenju in okusu mladih, saj se je vse pogosteje izkazalo, da so mladi tisti, ki narekujejo trende celotni ameriški popularni kulturi. Eden največjih produktov petdesetih let, *rokenrol* glasba, je uspel prav s pomočjo trga mladih, ki so na ploščah zapravili okoli 75 milijonov dolarjev letno, ob tem pa velja šteti še milijone dolarjev, ki so jih zapravili na vsem, kar je rokenrol potegnil za sabo v smislu stilističnih sprememb v oblekah, pričeskah, modnih dodatkih in obnašanju. Vedno bolj je naraščal paradoks individualizma, ki se izraža prek masovne potrošnje: »Pripravljenost mladih potrošnikov, da kupujejo masovno proizvedene afirmacije njihove lastne unikatnosti, se slabo sklada z idejo naroda individualistov« (Hine 2000, 41). Obljubi zaslužka so kmalu sledile tudi druge oblike zabavne industrije, na primer najstniške revije, knjige z nasveti za najstnike in, kar nas tudi najbolj zanima, filmi. Film se je že zgodaj po nastanku izkazal za izjemno močno orodje za določanje trendov. Po raziskavah naj bi se mladi zavedali, da so filmi le filmi, neresnični, a vseeno jih imajo za zanesljiv vir informacij o obnašanju drugih ljudi (Doherty 2002).

V šestdesetih letih se je pojmovanje mladosti premaknilo od kronološkega pojmovanja k širši definiciji; mladost je postala koncept, ne kronološka kategorija. Pojem najstniške kulture je počasi zamenjala mladinska kultura (Doherty 2002, 190). Šestdeseta leta predstavljajo izjemno razburkano obdobje ameriške zgodovine, saj so zaznamovana z vietnamsko vojno in protesti zoper njo, boji za državljanske pravice, vse bolj potrošniško usmerjeno družbo ter eksperimentiranjem z novimi življenjskimi stili. Zaupanje v dominantne družbene institucije je vse bolj padalo tako na političnem, ekonomskem, kulturnem kot tudi religijskem področju. Potrošniška kultura je izpolnjevala in hkrati tudi rojevala vse več in več potreb ter želja, ljudje pa so začeli sami sebe vedno bolj dojemati kot potrošnike. Vse bolj se je večal pomen osebne avtonomije kot posledica tako imenovanega gibanja za človeški potencial, a hkrati je družba postajala vse bolj neosebna, posamezniki pa zgolj številke (Roof 1999). Nekatero kritiko tega potrošniško usmerjenega časa so letele na vse težje oblikovanje identitete pri najstnikih, ki jim oglaševanje in množični mediji ponujajo ogromno že narejenih, lažnih identitet ter onemogočajo oblikovanje lastnih (Hine 2000, 256).

Pod vplivom modernizacije, predvsem povečanja raznovrstnosti izobraževalnih in na splošno socializacijskih poti, se od šestdesetih let dalje razvija nov tip mladosti s poudarkom na izobraževanju. Namesto prehodnega moratorija tradicionalne mladosti preidemo na

izobraževalni moratorij<sup>1</sup>. Proces integracije v družbo odraslih ne poteka več prek socialne selekcije okolja, ampak prek selekcije izobraževalnega procesa (Ule 1999, 253). V ameriških šolah se je zaradi vse večjega števila otrok kot posledice povišane rodnosti, običajno imenovane *baby boom*, pojavila potreba po več oziroma večjih šolah. Postopoma se je kot norma uveljavila večja regionalna srednja šola namesto manjših lokalnih, saj je omogočala boljšo kakovost študija, več raznolikih predmetov in boljše pogoje učenja. Posledično pa je to pomenilo tudi večjo birokratizacijo in odtujevanje učencev, saj so odnosi med učitelji in učenci pri takem številu okrnjeni. Hine omenja zanimivo tržno primerjavo: učenec tudi v šoli igra vlogo potrošnika, ki izbira med predmetnikom šole, hkrati pa je sam na neki način produkt, še neobdelan material, ki mu šola doda vrednost (Hine 2000, 254). Murray pa šolo celo primerja z nakupovalnim centrom, kjer je izobraževanje samo še ena oblika potrošnje. Kot v pravem nakupovalnem centru so nekateri učenci prave stranke, so torej pridni in si s tem lahko pridobijo dobro izobrazbo, drugi pa tam le »zabijajo« čas z ogledovanjem izložb (Murray 2004, 16).

Družba je postopoma poskušala mladino čim bolj homogenizirati, združiti v enotno skupino, podrejeno vladajočim institucijam in močem, zlasti pedagoškimi posegom. Temu nasproti se je med mladimi začel razvijati odpor v obliki notranje diferenciacije, ki se kaže v razvejanem sistemu mladinskih subkultur in življenjskih stilov, kar se je v naslednjih letih le še stopnjevalo (Ule 1988). Konec šestdesetih in na začetku sedemdesetih let so svet pretresle študentske demonstracije in gibanja, usmerjena proti hitremu, nenadzorovanemu tehnološkemu razvoju ter posledicami le-tega za naravo in družbo, potrošništvu, posestniškemu individualizmu. Podaljševanje šolanja je mlade potisnilo na rob družbenega vpliva, saj so vse dlje ostajali socialno-ekonomsko odvisni, čeprav so bili vedno bolj izobraženi in delovno usposobljeni. Študentska politična dejavnost je zaradi notranjih protislovij in pod pritiskom družbe, ekonomske krize in delnih reform v sedemdesetih letih upadla, leta, ki so sledila, pa so pomenila zgolj navidezen mir in pasivnost mladine (Ule 1999, 247–248).

Od množičnih političnih protestov so se mladi premaknili k alternativnim načinom spreminjanja družbe, pri čemer je pomembno predvsem to, da je prišlo do sociokulturnega

---

<sup>1</sup> Izraz E. H. Eriksona označuje obdobje eksperimentiranja mladih in oblikovanja lastne identitete, osvobojeno neposrednega nadzora odraslih (Ule 1999, 252).

osamosvajanja mladine; mladina se je prvič preobrazila iz »primarno generacijsko in socializacijsko določene družbene skupine v primarno kulturno, informacijsko in življenjskostilsko določeno skupino« (Ule 1999, 251). Osrednje vrednote in ideali protestniške mladine so postali splošno sprejete vrednote in ideali, kar so nekateri avtorji opisali kot »pomladostenje« sodobnih družb. Mladi so ustvarili svoj lastni svet, ki ga odrasli ne morejo po svoje usmerjati, nadzorovati ali si ga prisvajati (Ule 1999, 251). Ta proces je po Uletovi druga faza modernizacije, ki jo imenuje kulturna modernizacija mladine. Poglavitne poteze tega procesa so vse večji odmik od plačanega dela k svetu prostega časa in potrošnje, individualizacija življenjskih poti, vse večji pomen osebnih izkušenj in idealov, sledenje novim stilom v potrošnji, sprememba spolnih vlog, poudarjanje postmaterialnih vrednot. Najprej so se uveljavile spremembe v potrošnji in prostem času ter nato v vrednotenju dela, individualizacija in vzpon postmaterialnih vrednot pa sta značilna predvsem za osemdeseta in devetdeseta leta (Ule 1999).

Mladinske kulture sedemdesetih in osemdesetih let so bile veliko bolj raznovrstne v vedenjskih vzorcih kot skupine mladih iz petdesetih. Vedenjski vzorci, ki so se sprva nanašali le na stile oblačenja in oblike preživljanja prostega časa, so se razširili na nov odnos do erotike, religije, politike, življenjskega poteka. Sam termin mladinska kultura predpostavlja majhno kulturno revolucijo, odmik od dobro definiranih socialnih in vrednostnih sistemov k vsakdanjemu dogajanju. A s tem ne zmoremo zajeti obsežnosti inovacij mladinskih kultur v drugi polovici 20. stoletja; tisto, kar jih dviga nad meje lokalne vrstniške kulture, so po mnenju mnogih teoretikov javni skupinski stili, ki presegajo nacionalne, slojne in razredne, občasno pa tudi generacijske meje. To pomeni, da ne govorimo več o posameznih skupinah mladih in njihovem vedenju, temveč o vzorcih vedenja, imidža, govora, ki si jih lahko prilastijo medsebojno zelo različne skupine mladih (Ule 1999, 257).

Hine omenja ugotovitve raziskovalcev ameriških srednjih šol v sedemdesetih letih, ki so opazili vse večjo tolerantnost šol do nenavadnega oblačenja in obnašanja najstnikov v šolah. Začele so se oblikovati specifične skupine, prepoznavne predvsem prek mode in glasbe. Učenci so z oblačenjem in obnašanjem začeli prevzemati določene vloge – čudak (*freak*), panker, navijačica, piflar in podobno. Šole so postajale manj stroge in bolj odprte v znak prepoznavanja večje zrelosti učencev. A pogosto so študije pokazale, da učenci to jemljejo kot znak, da nobenemu ni mar zanje. Učitelji naj bi bili odtujeni, šole pa naj bi se odpovedale vlogi nadomestnih staršev prav v času, ko so imeli pravi starši zaradi vse več dela manj časa

za preživljanje z družino. Posledica tega je bila, logično, okrepitev vrstniške kulture, kar je tisto, česar so se tako šola kot starši najbolj bali, saj naj bi to omogočalo pogoje za preprodajo drog, kajenje in druge nezaželene dejavnosti. Dejansko so bile takšne aktivnosti v sedemdesetih letih v porastu (Hine 2000, 282).

V oblikovanju stilov so mladi izkazovali specifično ustvarjalnost, ki jo je Hebdige poimenoval *bricolage*, kjer gre za na videz kaotično mešanje različnih stilskih elementov v novo, za dominantno kulturo nenavadno, povezavo. Elemente iztrgajo iz prvotnega vsakdanjega konteksta, ga postavijo na novo mesto in mu dodelijo nov pomen. Vsaj na začetku je oblikovanje nekaterih mladinskih stilov, na primer *punk*, proizvedlo točko odpora proti pritiskom trga in komercializacije. Če trg manipulira z mladino, lahko mladina manipulira z njim. Seveda pa sta množična potrošnja in množična kultura hitro odkrili tržno privlačnost mladinskih skupinskih stilov ter prežita na vsak nov stilski pojav med mladino in ga ponudita v prodajo. Kljub temu komercializacija mladinskih stilov ni nujno nekaj negativnega, saj obenem omogoča njihovo širjenje (Ule 1999).

V devetdesetih letih se je proces osamosvajanja mladine zaustavil. Devetdeseta leta Uletova opiše kot leta novih tveganj in nevarnosti: nenadna zrušitev delitve na kapitalistični in socialistični blok, izbruh vojnih kriz, globalna ekonomska kriza, nagla informacijska revolucija, ekološka kriza. Osnovna značilnost moderne družbe je informacijska modernizacija, ki je močno vplivala na proces odraščanja, saj nasprotuje stereotipnemu sprejemanju pričakovanj in zahtev okolja, povezanih s spolom, starostjo, socialnim izvorom. Vse to sproža proces prestrukturiranja življenjskih stilov, ki se imenuje individualizacija. Posameznik mora v taki družbi sam opraviti zahtevno psihosocialno integracijo v družbo, ki je bila dotlej vsaj delno v rokah posredujočih institucij, na primer družine ali dela. Prav tako je mreža kolektivnih mladinskih praks in subkultur, ki so v sedemdesetih in osemdesetih letih omogočale kolektivne oblike kritične refleksije, prek katerih lahko mladi oblikujejo odnos do odrasle družbe, v devetdesetih skoraj v celoti izginila ali se komercializirala. Mladim se namesto tega ponujata individualen uspeh in karierno prizadevanje na trgu dela, zaradi česar je nanje usmerjenega vse več pritiska, da si pridobijo čim več in čim višjo izobrazbo, visok kulturni kapital, priznanja in nazive, ki omogočajo družbeno promocijo. Posameznik, ki hoče slediti tej modernizaciji, se mora stalno potrjevati kot individualna in ustvarjalna osebnost, drugače izpade iz konkurenčnega boja za ustvarjalna delovna mesta. Ena najbolj ogroženih populacij mladih danes so prav nezaposleni mladi. Prehod iz šole v zaposlitev ima namreč

poseben pomen, saj pomeni prehod v odraslost. Dokler se mladi človek ekonomsko ne osamosvoji, živi še naprej neko podaljšano otroštvo (Ule 2000). Pomembno je omeniti tudi, da se namesto nadzornih sistemov družine in šole uveljavljajo nove oblike socialnega nadzora mladih, in sicer prek potrošnje, institucij prostega časa ter kulturne industrije, se pravi zmeraj bolj brezosebno. Uletova govori tudi o novem ravnotežju moči med generacijami, ki se kaže v liberalizaciji vzgojnih stilov, na primer v odpovedi kaznovanju in nasilju pri vzgoji otrok, in v čedalje bolj neformalnih odnosih med odraslimi ter mladimi. Starši imajo vedno manj potreb po izkazovanju avtoritete, bolj se uveljavljajo oblike pogovora med generacijami (Ule 1999, 269).

V luči vseh teh pritiskov Uletova govori o domestifikaciji mladine, vračanju mladine iz javne sfere v zasebnost ter blokadi kritičnih in alternativnih teženj mladih. Vse več mladih svet doživlja bolj kot grožnjo, pred katero se morajo umakniti, kot pa izziv, ki ga morajo sprejeti. Povečuje se stopnja nezaupanja do življenja, svet doživljajo kot vse bolj sovražen, vedno močnejši so tudi občutki osamljenosti oziroma socialne izključenosti med mladimi. Ta poseben psihosocialni položaj mladih, ki se kaže v občutkih nemoči, nepravičnosti, praznosti in samoodtujitvi, Uletova zajema v pojem življenjskega demoraliziranja (Ule 1999, 2000). Hine omenja nacionalno raziskavo Stana Grossa, ki je prek intervjujev med ameriško mladino zaključil, da je večina mladih prevzela pogled na svet, ki ga opiše kot neorganiziran individualizem. Večina jih je trdila, da so vse institucije, s katerimi prihajajo v stik, po domače povedano, neumne. Sami sebe so najpogosteje opisali s podobo, ki jo Hine opiše kot samozavestno odtujevanje: človek, ki sedi, odstranjen od sveta, in zre nekam v neznano (Hine 2000, 280). Odtujevanje mladih v ZDA naj bi se kazalo tudi v njihovi politični neaktivnosti. Med odraslimi naj bi se zaradi slabšanja vezi med mladimi in starši zaradi večje zaposlenosti ter posledično vse večje avtoritete vrstnikov v devetdesetih letih zopet pojavilo zaznavanje, da med mladimi narašča protisocialno vedenje, čeprav statistike tega niso podpirale. Dejstvo pa je, da so se znižale starostne meje, pri katerih so se mladi spuščali v uživanje alkohola in drog ter v spolnost. Posledično se je stopnjeval strah odraslih pred mladimi in vse večje nezaupanje vanje, kar je omajalo samozavest mladih (Hine 2000).

»Šestdeseta in sedemdeseta leta so bila obdobje naglega vzpona in kvalitativne rasti mladinskih gibanj, povečane emancipacije in samozavesti mladih, osemdeseta obdobje razširitve in razčlenjenja mladinskih kultur na niz alternativnih scen, devetdeseta pa potekajo



v znaku nazadovanja mladinskih gibanj, povečane družbene anomalije mladih in tudi propadanja alternativnih mladinskih kultur« (Ule 1999, 293).

## 2.2 DEFINIRANJE NAJSTNIŠTVA

Beseda najstnik ponuja le zelo ohlapne definicije in ostaja skozi zgodovino nejasen ter arbitraren pojem. Nedvoumno pove le to, da je najstnik oseba, ki je starejša od dvanajstih in mlajša od dvajsetih let.<sup>2</sup> Delitev ljudi po striktno starostnih merilih je v ameriški družbi (pravzaprav povsod v zahodnih kulturah) povsem naravna, saj se moramo v želji po enakopravnosti ravnati po čim bolj objektivnih klasifikacijah. Težava, ki pri tem nastane, tako meni Hine, je ustvarjenje fenomena, ki v resnici sploh ne obstaja (Hine 2000).

Pri definiciji besede najstnik se je treba vprašati, kateri vidiki najstnikov so naravni (biološki), kateri kulturni in kateri zgodovinski. Pred 20. stoletjem je bilo običajno mlade klasificirati po, na primer, telesni razvitosti. Če je bil štirinajstletnik dovolj fizično razvit in močan, da je opravljal moško delo na kmetiji ali v tovarni, je bil v družbi dojet kot moški kljub mladim letom. Podobno je za dekleta veljalo, da so pripravljene na zakon takrat, ko so bila njihova telesa pripravljena na materinstvo. Zrelost vsakega posameznika je bila torej sojena individualno. Danes so najstniki vsi v določenem starostnem obdobju, in to ne glede na njihovo fizično ali duševno razvitost. Današnja mladina fizično in spolno dozori hitreje kot mladi prejšnjih generacij, obdobje statusa neodrasle osebe pa se podaljšuje (Hine 2000, 31). Prihaja do intenzivnega razkoraka med fizično razvitostjo mladih in njihovo domnevno emocionalno ter intelektualno nezrelostjo. Individualnega razumevanja najstnika je vse manj, saj le-ti večino časa preživijo v institucijah, ki stremijo k čim bolj uniformnemu obravnavanju ljudi.

Adolescenčna psihologija je domnevala, da je fenomen adolescence univerzalen, da grede in so šli vsi mladi skozi podobno izkušnjo odraščanja, kar danes velja za zastarelo razmišljanje. Antropološka oziroma sociološka definicija na drugi strani opisuje skoraj univerzalno navado družb, da ustvarijo umetno obdobje med fizično in družbeno zrelostjo mladih. V praktično vseh družbah ljudje prehajajo skozi določena časovna obdobja življenja, vendar pa se le-ta razlikujejo časovno (pri katerih starostih nastopijo), po dejavnostih, ki jih spremljajo, in po

---

<sup>2</sup> To starostno obdobje je definirano v angleškem jeziku, kjer se beseda *teenager* nanaša na leta 13–19, torej *thirteen* in tako naprej. V slovenščini bi bilo s to logiko obdobje seveda daljše, že od enajstega leta naprej.

pomenu, ki se jim pripisuje. Takšna raznolikost dokazuje, da je zrelost najprej družbeni fenomen, šele nato biološki (Hine 2000, 46). Že omenjeni Erik Erikson, eden izmed še vedno aktualnih raziskovalcev adolescence, je definiral adolescenco kot obdobje moratorija, v katerem mladi pridobivajo veščine, si ustvarijo sliko o sebi in se soočajo s kritikami drugih. Kot rezultat naj bi razvili celostno in konsistentno osebnost. Moratorij je čas za pridobitev stvarne slike sveta. Po mnenju Eriksona se moderna družba prehitro spreminja, kar onemogoča starejšim generacijam oblikovanje institucij, ki bi simbolizirale zrelost in predajale tradicije (Erikson v Hine 2000, 39).

Načini priprave mladih na dobo odraslosti in rituali, skozi katere stopijo v to dobo, se med kulturami seveda razlikujejo; odsevajo namreč prepričanja posamezne kulture o tem, kaj pomeni biti odrasel. Prek ritualov prehoda se utrjujejo temeljne vrednote kulture, mlada oseba pa dobi polno članstvo v tej kulturi šele, ko te vrednote sprejme. Eden izmed izrazov za rituale prehoda v odraslost, ki izhaja iz antropologije, je iniciacija. Iniciacijski obredi se delijo na tri stopnje: najprej se posameznika loči od njegovega vsakdana, nato preide v vmesno fazo tranzicije, v zadnji pa se vrne v normalno življenje v novi vlogi. Vmesno fazo, kjer človek zapusti eno resničnost, vendar še ne vstopi v drugo, antropologi imenujejo stanje liminalnosti. To je obdobje, kjer je posameznika težko definirati, saj ni niti tam niti tu. To implicira na neke vrste družbeno nevidnost. Obenem lahko takšno stanje predstavlja privilegirano obdobje, kjer je dovoljeno obnašanje, ki je navadno prepovedano otrokom in odraslim (Hine 2000, 46–47). V ameriški kulturi je postati odrasel človek zelo ohlapno definiran dogodek, saj imajo več različnih ritualov omejene pomembnosti, recimo zaključni ples na srednjih šolah (*prom night*) ali odhod na fakulteto. Znotraj družin obstajajo individualne meje, na primer, kdaj si dovolj star za zmenke ali zabavanje pozno v noč, na družbeni ravni pa pravno določene, na primer, kdaj si dovolj star za vožnjo avtomobila ali vstop v vojsko in podobno. Hine ugotavlja, da so, ironično, starostne omejitve, ki naj bi otroke varovale pred slabimi vplivi, kot so pitje alkohola, kajenje ali igre na srečo, postale pomembni mejniki prehoda v odraslost. Znak odraslosti v ZDA je torej dovoljenje za predajanje slabim navadam (Hine 2000).

### **2.2.1 UPORNIŠTVO MED NAJSTNIKI**

Z najstniki se pogosto povezuje tudi pojem uporništva. Gillis omenja uporništvo v zvezi s postopnim razširjanjem koncepta adolescence iz srednjih razredov na nižje, predvsem na delavsko populacijo. Vsiljevanje adolescence je predvsem med revnim delom prebivalstva

povzročilo močan odpor, saj so se od nekdanj zanašali na delo otrok za preživetje. Ugodni pogoji za adolescenco niso bili enakovredno porazdeljeni med različne sloje, zato je to povzročilo tudi večje prestopništvo: »... meje med konformnostjo in prestopništvom (so) potekale v bistvu po razrednih ločnicah« (Gillis 1999, 144). Pojavile so se predstave o nedolžnem adolescentu in roparskem prestopniku, ki: »... oba izhajata iz enakega obdobja, oba sta bila v veliki meri projekcija upanj in strahov srednjega sloja evropske družbe. [...] Predstave o življenjskem obdobju, osvobojenem vseh skrbi in odgovornosti težavne civilizacije, so bile njihove utopične sanje in vizija mladinske izprijenosti njihova nočna mora. Da bi obdržali te sanje žive, so mlade prisilili v podrejenost in odvisnost, ki se je za pomemben del populacije izkazala kot nesprejemljiva« (Gillis 1999, 194). Nepodrejenosti revnih niso vzeli kot rezultat gospodarskih okoliščin, ampak so jih obravnavali kot kaznivo delinkvenco, pri tem pa zavajali sami sebe, da je problem adolescence psihičen in izhaja iz narave otroka, ne pa iz narave družbe (Gillis 1999, 194).

Na začetku 20. stoletja se je takšno pojmovanje v okviru adolescenčne psihologije nadaljevalo; obdobje najstništva se je razumelo kot težavno in burno obdobje, v katerem je najstnikom dovoljeno destruktivno obnašanje, ki za odraslega človeka ne bi bilo primerno. Najstništvo naj bi bilo čas iskanja samega sebe, čas eksperimentiranja, kjer so napake tolerirane. Zgodnji raziskovalci tega fenomena so bili prepričani, da lahko travme iz tega obdobja na ljudeh pustijo trajne posledice. G. S. Hall je domneval, da adolescenti trpijo za simptomi, ki bi bili pri odraslem človeku znak norosti, pri mladih pa gre le za normalen mentalni razvoj, fazo v evoluciji posameznega človeka, ki jo prerastemo (Hall v Hine 2000, 33–36). A vendar, statistično gledano, med najstniki ni nič več takšnih s psihičnimi težavami kot med odraslo populacijo. Ideja, da so takšne težave običajne za ta leta in da bodo sčasoma minile same od sebe, je nevarna, saj ljudem onemogoča soočenje z njimi. Poleg tega takšen pogled prinaša priročen izgovor za nezrelo obnašanje (Hine 2000). Kljub temu pa so Hallove ideje o najstniku kot še nerazviti osebi, ki se sooča s psihičnimi težavami in zato ne more biti odgovorna za svoja dejanja, vplivale na več premikov v obravnavanju mladih na prehodu v 20. stoletje, na primer ukinitve dela otrok in mladih ter univerzalno šolanje. Gre za načine podaljševanja mladosti in preprečitev njihovega prehitrega vstopa v svet odraslih. V tem času se je oblikoval tudi pravni sistem za mladoletne prestopnike, katerega namen je bil mlade postaviti v drugačen odnos do zakona kot odrasle. Primarni cilj naj bi bil vplivati na mlade prestopnike, da ne bi zrasli v odrasle zločince.

To idealizirano idejo življenjskega obdobja, osvobojenega odgovornosti odraslih, za katerega so si leta prizadevale generacije učiteljev in socialnih delavcev, pa je kaj kmalu popačil lik mladoletnega prestopnika, v pomanjkanju drugih razlag hitro označen za upornika brez razloga (Gillis 1999, 196). V petdesetih letih, ko so se najstniki že uveljavili kot samostojna skupina, se je pojavila prava moralna panika glede mladoletnega prestopništva. Glede na statistike se je pojavila prav v času, ko je kriminal med mladimi upadal; ko so številke dejansko narastle v šestdesetih letih, podobne panike ni bilo, ker ljudi to ni več zanimalo. V petdesetih letih so mediji radi poročali o zločinih mladoletnih, ker se je to skladalo z zaznavanjem tistega časa, s tem pa so ustvarjali idejo, da je kriminala res več kot prej. Poleg tega se je pod pritiskom javnosti uvedlo več oddelkov za iskanje mladoletnih prestopnikov, kar je pomenilo, da so jih tudi več aretirali (Hine 2000, 240). Hine razloge za nastop takšne moralne panike išče na več področjih; pojavi se ideja o slabši povezanosti v družini (najstniki poveljnega časa so odraščali med vojno, ko so bili očetje v vojni, ženske pa na delu, zato je vladalo prepričanje, da so otroci preveč časa nenadzorovani in brez starševskega vodstva), panika glede vse več nasilja v popularnih medijih, še posebej v stripih o zločinih in superherojih, ter ideja, da so mladi delinkventi del subkulture najstnikov, ki se je postavila v opozicijo odraslim vrednotam. Mladinska kultura, kot si jo predstavljamo danes, se je oblikovala prav v poveljnem času, bila je torej nov fenomen, za odrasle sprva precej zastrašujoč. Mnoge starše je skrbelo tudi mešanje okusov oziroma boljše rečeno vpliv delavskega razreda na srednjega, kar je posledica mešanja mladih iz različnih razredov v šolah. Pojavil se je junak delavskega razreda, ki si postavlja svoja pravila, ki so ga v filmih poosebljali igralci, kot sta Marlon Brando in James Dean.

Vse do danes ostaja uporništvo med mladimi pomembna tema, ki jo je izjemno težko razlagati, saj gre za kompleksen pojav. Pogledi na uporništvo, na kakšne načine se manifestira in predvsem, zakaj do njega prihaja, so različni in mnogoteri. S tem vprašanjem se veliko ukvarjajo predvsem psihologi, ki razloge definirajo kot preplet najstnikovih osebnostnih lastnosti, družinskega okolja in vrstniškega vpliva. Tomori meni, da si v adolescenci mladostnik začne oblikovati svoj lastni sistem vrednot in moralnih načel, vendar pa je zanj problematičen samonadzor. Mladostniki so neučakani pri zadovoljevanju svojih potreb, primanjkuje jim tudi izkušenj za neproblematične načine zadovoljevanja teh potreb. Njihova samopodoba je pogosto odvisna od mnenja vrstnikov, zato včasih sprejmejo merila neke skupine, čeprav ta niso v skladu z njihovimi. Pogosto se oblikuje tudi nasprotovanje odraslim,

saj mladostniki dvom v lastne moči premagujejo s kritičnostjo do odraslih. Če so kot otroci odraščali z avtoritarno osebo, ki je stalno poudarjala njihove slabosti in nevrednost, bodo ta negativen odnos prenesli tudi na simbolne like avtoritete, se pravi policijo, sodstvo, družbo. Tomori omenja več tipov neprimernih starševskih likov, kot so odsoten ali čustveno nedostopen oče, ki otroku ne daje potrebnih spodbud; agresiven oče, ki otroku onemogoča zaupanje vase; hiperprotektivna, nesmiselno zaščitniška mati, ki spodbuja razvoj narcizma; dominantna, lastniška mati, ki otroku onemogoča razvoj trdnega ega. Omeniti velja tudi dejstvo, da je med mladoletnimi prestopniki več fantov kot deklet, kar naj bi bila posledica predvsem različnih načinov vzgoje; deklice se načeloma spodbuja k umikanju vase, pri fantih pa se spodbuja samostojna in dejavna uveljavitev (Tomori 2000).

Shary razume uporništvo kot način testiranja družbenih pravil, ki se jih najstniki šele učijo. Seveda ne gre samo za golo izzivanje; razlogi za uporništvo segajo globlje v vprašanja razreda in rase, družine, genetike in psihologije ter političnih razmer. A v večini primerov najstniki bijejo boj za neodvisnost prav prek izzivanja sistemov in institucij, ki določajo, kaj je delinkventno: družina, šola, družba in pravo. Delinkvenca tako postane način, prek katerega mnogi najstniki dosežejo ne le lastno identiteto, temveč sami sebe tudi postavijo v neki odnos do strukturiranega sveta okoli njih. Uporništvo zato obsega zelo širok spekter obnašanj, kar je odvisno tudi od kulture in časovnega obdobja; tako bi v neki situaciji bilo ostajanje zunaj dolgo v noč hud prekršek, medtem ko bi v drugi najstniki morali narediti kaj veliko bolj dramatičnega (na primer nasilen zločin), da bi pokazali svojo odklonskost od norm (Shary 2002, 81).

Zanimiv pogled ponuja Murray, ki uporništvo vidi kot logičen odziv najstnikov na njihovo manjvredno situacijo v družbi. Nimajo namreč vpliva na okoliščine svojega življenja: ne morejo vplivati na učitelje in učni načrt v šoli, niso ekonomsko neodvisni, zanika se jim dostop do nekaterih »odraslih« stvari, kot so alkohol, filmi za odrasle, nočni klubi, odsvetuje se jim spolna aktivnost, poleg tega pa so stalno podrejeni nadziranju ne samo s strani staršev in učiteljev, temveč tudi policije, prodajalcev v trgovinah in varnostnikov, ki preverjajo njihove osebne izkaznice (Murray 2004, 22). Mnogi najstniki po njegovem mnenju to situacijo doživijo kot obliko ritualne degradacije. Čeprav je večina najstnikov sicer v dobrih odnosih tako s starši kot večino učiteljev, se kljub temu v iskanju večje avtonomije pogosto ne strinjajo z njimi glede njihovih norm in idej o tem, kakšna bi morala biti njihova življenja. To najstnike motivira, da ustvarijo alternativni statusni sistem vrednot, ki so drugačne od tistih,

ki jih imajo odrasli.<sup>3</sup> Zanimiv vidik glede uporništva Murray vidi, ironično, tudi v želji po konformnosti; najstniki so v želji po pripadnosti in uspehu v družbi občasno prisiljeni skrivati svoje ambicije pred vrstniki (biti preveč priden v šoli ni »kul«), pred starši pa nekatere nezaželene aktivnosti, kot so uživanje alkohola in drog, spolna aktivnost, pretirano zabavanje. Uporniško vedenje je v tem vidiku skrito; ne gre za konstruktiven upor proti avtoriteti, temveč le za najstniško zabavanje.

---

<sup>3</sup> Murray je mnenja, da imajo najstniki le v enem vidiku neomejeno moč, to je v ocenjevanju drug drugega. Ustvarijo si lahko torej povsem svoj statusni sistem po lastnih merilih, ki vsakega najstnika umešča na določen položaj. Ta statusni sistem se najbolje izraža v ameriških srednjih šolah, kjer je zelo strogo in hierarhično urejen. Orientira se po različnih normah, kot so zunanja lepota, atletska sposobnost, oblačila in stil, govor, humor, popularna glasba in ples ter prostor in teritorij. Najstniki se takšnemu sistemu v veliki meri podrejujejo, četudi se z njim morda ne strinjajo; prek konformnosti splošnim normam srednje šole se poskušajo prilagoditi, pridobiti občutek sprejetosti in pripadanja. Status v tem sistemu je neprenosljiv in se ga ne da kupiti, poleg tega pa je število tistih s »kul« statusom omejeno, saj vsi pač ne morejo biti »kul«. Če se nekdo po lestvici pomakne navzgor, se mora nekdo pomakniti navzdol (Murray 2004).

### **3 NAJSTNIŠKI FILM**

---

Filmska industrija v Hollywoodu je že zelo zgodaj začela filme deliti glede na žanr, ki kljub problematičnosti ostaja najbolj razširjen sistem klasificiranja filmov za širše občinstvo. Z žanri poskušamo opisati bistvene tematske in formalne značilnosti določenih filmov, ki se jih gledalci prek kumulativnega procesa naučijo prepoznavati. Prek postopnega gledanja filmov določenega žanra se gledalec spozna z narativnimi vzorci posameznega žanra in tako ugotovi, kaj lahko od tega žanra pričakuje. Žanr torej določa temeljne strukturne komponente filma: zaplet, like, okolje, tematike, stil in podobno. (Schatz 1981).

Najstniški film ni ena izmed osnovnih žanrskih kategorij, ki se uporabljajo v vsakdanji rabi, na primer v kinematografih. Pogosto se izraz uporablja za opis filmov različnih žanrov, ki so primarno namenjeni najstniškemu občinstvu, niso pa nujno o najstnikih. V ožjem smislu, na katerega se bo nanašalo magistrsko delo, pa najstniški film označuje filme, ki se osredotočajo na najstnike in njihove vsakdanje težave. V tem primeru je najstniški film le podžanr širših kategorij, kot so drama, komedija ali grozljivka. Kljub temu se najstniški film tu obravnava kot samostojen žanr, ker se njegova vsebina in stil razlikujeta od večine filmov o odraslih, poleg tega pa: »... žanr vsebuje podobe svojega primarnega občinstva (najstnikov), ki nakazujejo tako odnos kulture do najstnikov kot fantazije najstnikov o samih sebi« (Shary 2003, 39). Ti filmi torej reprezentirajo določen del populacije prek razvoja posebnih konvencij, ki so lastne le najstniškemu filmom (Shary 2003).

#### **3.1 RAZVOJ ŽANRA NAJSTNIŠKEGA FILMA**

V ZDA je film že od vedno močno odvisen od komercialne uspešnosti; filmi se ozirajo na potrebe potrošnikov oziroma nastajajo kot blago, namenjeno trgu, čeprav seveda ne moremo trditi, da so samo to. A vendar, filmi so drag produkt z visoko stopnjo tveganja v nasičenem in konkurenčnem trgu. Potencialen finančni uspeh filma je zato izjemno pomemben dejavnik pri odločanju, ali bo film sploh posnet. Pri tem je izrednega pomena občinstvo in njegova pričakovanja. V petdesetih letih 20. stoletja se ameriška filmska industrija ni ukvarjala s segmentiranjem trga. Vse od nastanka je film stremel k temu, da bi bil univerzalna zabava za vso družino, popularna umetnost za masovno, večgeneracijsko občinstvo. Šele kriza filmske industrije v petdesetih letih je spodbudila razmišljanje o nagovarjanju določenih delov prebivalstva kot primarnega občinstva. Primarni trženjski premik se je zgodil proti

najstniškemu občinstvu, kar je proces, ki ga Doherty imenuje progresivna juvenilizacija ameriškega filma (Doherty 2002).

V klasični dobi Hollywooda, ki naj bi trajala nekje od dvajsetih do petdesetih let prejšnjega stoletja, so vladali veliki studii, ki so proizvajali standardne filme za univerzalno občinstvo, ki je v kina zahajalo redno in brez izjem. Proti petdesetim letom pa je Hollywood zapadel v krizo, ki so jo spodbudili prihod televizije, pohod nad komunizem, ki je na črno listo spravil marsikaterega filmarja, propad starega studijskega sistema, ki je dovoljeval monopol nad produkcijo, distribucijo in prikazovanjem filmov, ter produkcijski kodeks, sistem cenzure, ki je omejeval umetniško svobodo hollywoodskih filmarjev. Krizo je pospremil upad števila gledalcev, kar je Hollywood prisililo v iskanje novih načinov za privabitev ljudi v kinematografe. Televiziji so se poskušali upreti tam, kjer jim ni mogla konkurirati; filme so naredili večje (dobesedno, z večjimi formati kinematografskih platen) in bolj izzivalne, drzne. Ekonomska obupanost Hollywooda je konec petdesetih let sovpadla z začetkom revolucije v javni morali, kar je skupaj načelo produkcijski kodeks, ki pa je bil kljub temu opuščen šele konec sedemdesetih let (Doherty 2002, Maltby 1995).

Glavna strategija Hollywooda, ki se je izkazala za najbolj uspešno, je bila segmentiranje trga in osredotočenje na najstnike kot glavno skupino filmskega občinstva. Pred tem Hollywood sploh ni vedel, kdo dejansko hodi v kino oziroma se s tem ni ukvarjal. Šele leta 1946 je filmska zveza *Motion Picture Association of America* ustanovila oddelek za raziskovanje občinstva, medtem ko je prvo nacionalno raziskavo občinstva izvedla komaj leta 1957 (Doherty 2002, 51). Del razloga za počasno prilagajanje tiči tudi v samih filmskih delavcih, ki so želeli delati resne filme za odrasle, kljub temu da so ti vse redkeje hodili v kina. Tudi ko so enkrat končno prepoznali moč najstniškega trga, so se morali naučiti, kako mu ustreči. Eden prvih, ki je uspešno pritegnil pozornost mladih, je bil producent Sam Katzman, ki je z združitvijo filma in rokenrola povzročil val popularnih plesno-glasbenih najstniških filmov in pripomogel k nastanku novega filmskega žanra.

Katzman se je zavedal pomembnosti eksploatacije; za dobre ideje se je po pomoč zatekal k novinarstvu, predvsem tistemu senzacionalističnemu. Čim manj časa je preteklo med dogodkom in filmom, ki se je nanj nanašal, bolj se je lahko film zanašal na brezplačno medijsko pozornost in zagotovljeno občinstvo. Osnovna ideja eksploatacije je bodi prvi, ne najboljši. Na tak način je Katzman izkoristil popularnost rokenrola. Prvi izjemno popularen najstniški rokenrol film je postal *Rock Around the Clock*, ki se je v trženjski strategiji povsem



izognil apeliranju na odrasle gledalce. Tako kot rokenrol sam so se tudi filmi, ki so se nanj nanašali, pogosto znašli sredi generacijskega konflikta o primernosti in slabih vplivih takšne glasbe, ki so jo kritiki povezovali z vsemi možnimi slabimi navadami, predvsem pa z mladoletnim prestopništvom. Poseben vidik najstniških filmov se je dogajal tudi pred kinematografskimi platni. Pogosto so bili filmi vsebinsko zelo preprosti, zgrajeni okoli enostavne premise, ki je dovoljevala čim več glasbenih vložkov in omogočala razumevanje osnovnega dogajanja na kateri koli točki gledanja. To je omogočilo bolj sproščeno obiskovanje kina, ki se je spreminjalo v družabne večere s prijatelji (Doherty 2002).

Najstniški film se je začel torej kot oblika eksploatacijskega filma. Eksploatacija se je na začetku filmske zgodovine nanašala zgolj na trženjski vidik promoviranja filma, sredi petdesetih let pa je pridobila slabšalni pomen označevanja določenega tipa filmov, ki se vsebinsko nanašajo na sporno tematiko ali dogodek, ki se ga lahko izkorišča v namene promocije. Značilnosti eksploatacijskih filmov petdesetih let so bile sporne in bizarne vsebine, nizek proračun ter najstniško občinstvo (Doherty 2002, Neale, 2007, Williams 2007). Do sredine šestdesetih let je produkcijska hiša *American International Pictures* svojo eksploatacijsko strategijo opisala s pomočjo sindroma Petra Pana, ki je temeljil na naslednjih točkah: mlajši otrok bo gledal, kar koli bo gledal starejši otrok, starejši otrok pa ne bo gledal ničesar, kar bi gledal mlajši otrok; deklice bo gledalo, kar koli bo gledal fant, fant pa ne bo gledal ničesar, kar bi gledalo deklice. Iz tega sledi sklep, da se moramo za najširše občinstvo osredotočiti na tisto, kar hočejo gledati fantje okoli devetnajstega leta (Doherty 2002, 128).

Že omenjena moralna panika glede mladoletnega prestopništva v petdesetih letih je poskrbela, da so imeli filmarji na voljo ogromno materiala za črpanje idej, kar so producenti najstniških filmov s pridom izkoriščali. Značilen za to obdobje je delinkventen film, kakršni so na primer *City Across the River* (1949), *Blackboard Jungle* (1955), *Teenage Crime Wave* (1955). Pogost motiv je bil tudi generacijski konflikt; to dobro ponazori film *Rebel Without a Cause* (1955), ki predstavi arhetipskega najstniškega junaka, ki ga prežema najstniška tesnoba. Kritika ameriške družine kot vzroka slabe mladine še deset let pred tem ni bila običajna, v teh filmih pa so starši predstavljeni kot slabiči, ki otroke fizično zlorablajo ali pa so zanje nezainteresirani ali povsem odsotni (*The Wild One* 1953, *Dino* 1957). V skoraj vseh primerih se morajo otroci zanesti na zunanji vir pomoči, ki ga poseblja prijazen socialni delavec, razumevajoč policist ali psihiater. Doherty ločuje med tršimi delinkventnimi filmi o brezupnih primerih prestopnikov, ki jim ni več rešitve, in mehkejšimi delinkventnimi filmi, ki glavne

junake predstavljajo kot žrtve slabega domačega okolja. Problematično je dejstvo, da so ti filmi kljub svojemu pridigarskemu duhu o nepravilnem početju glavnih junakov svoj uspeh gradili prav na privlačnosti teh likov in njihovega slabega obnašanja. To protislovno naslajanje filma nad svojim domnevno negativnim likom so reševali s končnimi scenami prihoda neke avtoritete, ki je like spravila »na svoje mesto«. Pogosto so filmi poskušali svoje sporne tematike opravičiti s promocijskimi kampanjami, ki so film predstavljale kot poskus ozaveščanja javnosti (Doherty 2002).

Delinkventi so kraljevali na filmskih platnih petdesetih let vse do prihoda tako imenovanih »polikanih« najstniških filmov konec desetletja (Neale 2007). Konkurirali so jim zgolj filmi o nadnaravnih bitjih in grozljivke (*I Was a Teenage Werewolf 1957*). Polikani filmi so se pojavili kot odziv na mehčanje produkcijskega kodeksa, ki so ga po mnenju nekaterih »vse bolj nemoralni« filmi vse pogosteje kršili. Izraz družinska zabava, ki se je poprej nanašal na vse filme, je sedaj označeval otroške filme. Novi, drznejši filmi so bili označeni kot zabava za odrasle, ki jih dolgočasi konvencionalen program, a pogosto se je beseda odrasel v resnici nanašala na najstniške gledalce. Takšni filmi so se sprva soočali s protestiranjem; nekatera mesta so prikazovalcem filmov celo prepovedala njihovo predvajanje, čemur pa so se prikazovalci hitro uprli, saj bi imeli drugače prazne dvorane. Film, ki so nasprotovali prevladujočim standardom skupnosti, so bili običajno največji zaslužkarji. Raznorazne kampanje proti določenim »pohujšljivim« filmom so bile vse bolj neuspešne, dosegale so celo nasproten učinek. A vsi ti premiki in vse bolj drzni filmi so sprožili tudi nasprotne reakcije; visoko popularnost so dosegali filmi, ki so se povsem odmaknili od novih drznih tematik. Tudi v najstniških filmih je prišlo do odmika od nasilja in rokenrola, ki je preveval filme petdesetih let. Proti koncu desetletja se torej pojavijo polikani filmi, ki so bili še vedno namenjeni najstnikom, a so jih odobraval tudi starši (*Tammy and the Bachelor 1957, April Love 1957*). Osredotočali so se na običajne najstnike iz dobrih družin, katerih glavni problemi so se vrteli okoli šole in zmenkov, s katerimi naj bi se večina najstniških gledalcev lahko poistovetila. Glavni junaki so »lepo vzgojeni otroci srednjega razreda« (Doherty 2002, 159), z nekaj napakami, a daleč od delinkventnih likov zgodnejših filmov. Tipičnega junaka teh filmov je posebljal Pat Boone, dežurni »dobri« fant. Starševska kultura je v teh filmih obstranska, a njene vrednote so vedno prisotne – pride do sprave s starševsko kulturo.

Do tedaj je imela filmska industrija že dobro izdelano strategijo za obvladovanje najstniškega trga. V nekaj letih so najstniki postali dobro definirani potrošniki popularne kulture, njihovi

okusi pa niso bili več le dobro predvideni, industrija se jih je naučila tudi narekovati. Mladi so do šestdesetih let postali edino občinstvo, na katerega se je Hollywood zanašal. Pomen mladosti se je v tem času začel odmikati od kronološkega pojmovanja, postal je koncept; to je bil čas za tiste, ki so bili mladi po srcu. Datum rojstva ni bil več pomemben pri sodelovanju v najstniškem načinu življenja. Trg mladih se je razširil, saj so proti koncu šestdesetih let prvi porabniki najstniške pop kulture iz petdesetih let odrasli, niso pa izgubili navdušenja nad njo. Filmi v šestdesetih letih so naprej razvijali tipe najstniških filmov iz petdesetih, torej polikane filme, rokenrol filme, mnogi pa so nagovarjali tudi kontrakulturno klimo šestdesetih let (Neale 2007). Uporniki so reprezentirani na različne načine: kot kriminalci (*The Wild Angels, 1966*), politični uporniki (*Wild in the Streets, 1968*), odtujeni mladi (*The Graduate, 1967*) ali pa kar vse skupaj (*Easy Rider, 1969*) (Doherty 2002, 191). Posledica trženjskih strategij, ki so se osredotočale praktično le še na mlade, je bila, da je Hollywood postal izrazito mladostniški; v tem času sta izjemen uspeh doživela dva nova režiserja, ki sta odraščala ob gledanju najstniških filmov, to sta Steven Spielberg in George Lucas, ki sta pomagala uveljaviti nov trend visokoproračunskih, akcijsko-pustolovskih in fantazijskih filmov (Doherty 2002, Neale 2007).

Sedemdeseta leta za najstniški film niso bila posebno ustvarjalna, saj je Hollywood večinoma snemal filme, ki so bili nostalgичni pokloni filmom iz petdesetih in šestdesetih let. To je logično, saj so takšni filmi lahko hkrati ugajali novi generaciji mladih in njihovim nostalgичnim starejšim bratom in sestram ter staršem. Zato pa je najstniški film doživel preporod v osemdesetih letih, ko se je filmska industrija osredotočila na drame o mladih odraslih. Pomemben dejavnik pri tem je bil pojav nakupovalnih središč kot ikona neodvisnosti mladih, kraj, kjer so se lahko družili. Poleg tega je postajala vse pogostejša praksa združevanje več kinodvoran v večje centre v teh središčih, da bi gledalcem omogočili večjo izbiro. Ker so bili mladi redni obiskovalci nakupovalnih središč, je bilo treba ponudbo kinocentrov prilagoditi njihovim željam. Hollywood je zato poskušal čim bolj slediti spreminjajočim se najstniškim trendom in stilom, da bi najstnikom omogočil izbiro najstniškega filma, ki se je najbolj približal njihovim interesom. Posledično se je žanr najstniškega filma v tem času razširil in prenovil; Shary meni, da se je odmaknil od filmov petdesetih let, ki so najstnike vodili po dokaj rigidni »pravi« poti, in se premaknil k večji kompleksnosti moralnih odločitev in osebnih možnosti. Najstniško občinstvo je v

osemdesetih letih tako dobilo občutek večje prisotnosti v popularnih medijih in večji nabor možnosti, iz katerih so lahko konstruirali ali primerjali svoje osebnosti (Shary 2002, 6).

Med različne podžanre najstniškega filma, ki so se v osemdesetih letih uveljavili, Shary uvršča najstniške grozljivke, najstniške znanstvenofantastične filme, komedije o seksu, romantične melodrame, filme o mladoletnih delinkventih in šolske filme (Shary 2002, 8). Filma, kot sta *Fast Time at Ridgmont High* (1982) in *The Breakfast Club* (1985), sta predstavila pet tipičnih likov šolskih filmov: pridni, lepo vzgojeni »piflarji« s potlačenimi težavami (*nerds*), delinkventi, uporniki, ki običajno iščejo bolj sprejemljive načine izražanja upornosti kot kriminalna dejanja, popularni dijaki in atleti (*jocks*). Za vsak tip obstajajo vzorci obnašanja in nabor simbolov, prek katerih se mladi gledalci lahko prepoznajo v določeni osebnosti (Shary 2002, 31).

Shary ločuje med delinkventi in uporniki; delinkventi se seveda tudi upirajo nekemu ali nečemu, a razlika tiči v sofisticiranosti upora. Kriminal in nasilje sta dramatični in nevarni obliki upora, medtem ko se nekateri najstniki upirajo na manj očitne načine. Stopnje in oblike uporništva v filmih tako segajo od manjših prekrškov brez posebnega namena in smisla, kot je »špricanje« pouka za sprehod po mestu, pa do namernega upora proti odtujenim staršem, šolskemu sistemu ali celo celotni družbi.

*Pojem upornik [je] bolj heterogen, saj obsega tako nedisciplinirane dijake, ki se raje družijo s prijatelji kot posvečajo učenju, kot bolj problematične najstnike, ki se agresivneje spopadajo s svojimi težavami. Večina uporništva v najstniških filmih izhaja iz družbenih in psihičnih napetosti odraščanja, a upor se lahko izkaže na različne načine. Nekateri uporniki postanejo heroji, drugi ostanejo problematični mladi odrasli. Vse upornike najbolje definira tisto, kar nočejo biti, to je konformni, a ker večina vendarle želi uspeti v šoli ali družbi, so primorani najti bolj sofisticirane načine upora, preko katerih lahko preživijo z nedotaknjeno individualnostjo (Shary 2002, 50).*

Med najvidnejše režiserje najstniških filmov v osemdesetih letih je treba uvrstiti Johna Hughesa, ki je posnel vrsto resnih in komičnih filmov o težavah odraščanja, srednji šoli, vrstniškem in starševskem pritisku, upor in ljubezni, med njimi *Sixteen Candles* (1984), *Weird Science* (1985), *The Breakfast Club* ter *Ferris Bueller's Day Off* (1986). Med pomembne in popularne filme osemdesetih let moramo šteti še na primer *The Sure Thing* (1985), *Say Anything...* (1989), *River's Edge* (1986), *The Lost Boys* (1987). Konec

osemdesetih let se je kot dežurni upornik uveljavil Christian Slater, predvsem v filmih *Heathers* (1988) in *Pump Up the Volume* (1990). V zadnjem Slater igra učenca Marka, ki prek piratske radijske postaje anonimno spodbuja svoje sošolce k uporabi, k osvoboditvi od vlog, ki jih igrajo na vsakdanji ravni. Film je eden izmed redkih najstniških filmov, ki spodbuja vizijo najstniške neodvisnosti (Shary 2002). V tem času je nastal tudi tako imenovani *Brat Pack*<sup>4</sup>, kar je z negativnimi konotacijami nabito poimenovanje za skupino mladih igralcev, ki so skupaj igrali v več najstniških filmih v osemdesetih letih (Molly Ringwald, Anthony Michael Hall, Andrew McCarthy, Judd Nelson, Rob Lowe, Ally Sheedy in Emilio Estevez).

Nekje do sredine osemdesetih let je bila pogosta tematika najstniških filmov tudi spolnost, predvsem izguba nedolžnosti, do česar so filmi pristopali dokaj svobodno. Eden prvih takšnih filmov je bil kanadski *Porky's* (1982), ki je sprožil pravi val komedij o seksu (Dirks). Preplah zaradi pojava aidsa je povzročil skoraj popoln zaton takšnih filmov, in to vse do sredine devetdesetih let. Doherty je v filmih v tem času opazil dva trenda: spolno vzdržnost med mladimi in osredotočenje na mlajše like (*Home Alone* 1990, *Stand by Me* 1986). Filmi devetdesetih let so po njegovem mnenju na splošno postali krotkejši, zavrnilo so lahko miselna spolna dejanja in uporniške drže svojih predhodnikov (na primer filmi iz serij *Wayne's World* in *Bill and Ted*, *Clueless* 1995) (Doherty 2002).

Začetek prvega desetletja 21. stoletja zaznamuje preporod najstniških komedij o seksu, ki jo je sprožil velikanski uspeh filma *American Pie* (1999), ki sta mu sledili dve nadaljevanji z originalno zasedbo in še več filmov, ki so bili distribuirani samo prek DVD-jev. Vsak naslednji film je poskušal prekositi prejšnjega, kar se je izrazilo v stopnjevanju predvsem »toaletnega humorja« in vsesplošne vulgarnosti. Pojavile so se tudi raznorazne parodije, ki so se norčevale iz vseh stereotipov najstniških filmov, a obenem paradoksalno delovale na enak princip kot druge komedije o seksu; gledalce so poskušale privabiti in nasmejati s še večjo vulgarizacijo vsebine (*Not Another Teen Movie* 2001, *Scary Movie* 2000).

Izjemen uspeh so v tem času doživeli tudi visokoproračunski znanstvenofantastični spektakli, kot sta serija *Harry Potter* in saga *Twilight*. Izjemno popularen je bil tudi Disneyjev televizijski film *High School Musical* (2006), ki je doživel dve nadaljevanji; tretji film je bil predvajan tudi v kinematografih. Pojavljati so se začeli tudi filmi najstniških pop senzacij, ki

---

<sup>4</sup> Poimenovanje v angleščini pomeni skupino razvajenih otročajevev.

so svoje glasbene kariere razširili tudi v film (Miley Cyrus v *Hannah Montana: The Movie* 2009, Hilary Duff v *The Lizzie McGuire Movie* 2003).

V zadnjih nekaj letih pa so se začeli uveljavljati na prvi pogled »skromnejši« filmi z bolj *indie* pridihom, se pravi, da delujejo kot manjši, neodvisni filmi, čeprav to niso. Eden prvih vidnejših tovrstnih filmov je *Napoleon Dynamite* (2004), trend pa se je bolj populariziral s filmom *Juno* (2007), ki je prejel oskarja za izviren scenarij in nominacije v vseh pomembnejših kategorijah. Omenimo lahko še *Nick and Norah's Infinite Playlist* (2008) in *Youth in Revolt* (2009), s katerimi se je kot dežurni igralec nerodnih in sramežljivih likov uveljavil Michael Cera.

### **3.2 UPORNIŠTVO V NAJSTNIŠKEM FILMU**

Precej o uporništvu v najstniških filmih je bilo povedanega že skozi zgodovinski pregled v prejšnjem poglavju, omenimo pa lahko še nekaj vidikov, ki so jih raziskovalci tega žanra odkrili v svojih analizah. Sloniowski povzema ugotovitve Thomasa Dohertyja in Charlesa Aclanda o vzrokih družbenih in psiholoških težav najstnikov v najstniških filmih v pet točk: otroštvo, prepleteno z nasiljem in kriminalom ter slaba družina, splošna družbena apatičnost in dolgčas (običajno v materialističnem svetu srednjega in višjega razreda), genetski vzroki, demonska obsedenost, kot zadnja pa ideja, da je problematična mladina normalna mladina. Ideja o težavnem najstniku je po njihovem mnenju ključna v uspešni reprodukciji družbenega reda v zahodnih družbah. Najstniški filmi so pravzaprav ideološko motivirane moralistične zgodbe, ki nadomeščajo odsotno odraslo vodenje v poskusu socializiranja najstnikov v »normalno« ameriško življenje. Čeprav se zdi, da se te zgodbe osredotočajo na najstniško svobodo in upor, se je treba zavedati, da jih ustvarjajo odrasli, posledično pa so polne »disciplinarnega odraslega pogleda« (Acland v Sloniowski 1997). Poleg tega socializacijskega vidika najstniških filmov naj bi le-ti odraslim tudi zagotavljali, da so vsi otroci pravzaprav dobri, potrebujejo le red in disciplino (Sloniowski 1997).

Vendar pa Doherty vseeno najstniške filme ločuje po tem, ali so narejeni iz perspektive starševske ali najstniške kulture, pri čemer se naslanja na kolonialno metaforo, ki jo je v svojem delu *Coming of Age in America* uporabil Edgar Z. Friedenberg. Z njo je Friedenberg poskušal opisati dinamičen proces med dvema generacijama; starši so v vlogi imperialnega osvajalca, včasih miroljubni, včasih tiranski, najstnike pa predstavljajo domorodci, včasih pokorni, včasih uporniški. Pri tem idejo ponazori z dvema rokenrol filmoma iz petdesetih let.

*The Girl Can't Help It (1956)* je imperialen primer filma, v katerem je vseskozi čutiti nekakšen vzvišen odnos starševske kulture nad domnevno slabim okusom mladine, medtem ko je *Jailhouse Rock (1957)* povsem domoroden, saj rokenrol predstavlja s spoštovanjem in znanjem poznavalca ter potrdi svojega glavnega junaka (Doherty 2002, 74).

## 4 ANALIZA

---

### 4.1 METODOLOGIJA

V analizi bo uporabljen kvalitativen pristop, poudarek bo na analizi reprezentacije. Reprezentacija se najbolj splošno navezuje na »proizvajanje pomena prek jezika« (Hall 2004, 36). Ožje bo poudarek na konstruktivistični perspektivi oziroma diskurzivnem pristopu, ki trdi, da je družba sestavljena iz množice diskurzov, ki posameznike šele konstruirajo (Stanković 2005). Diskurz razumimo kot specifičen način »sporočanja o svetu ali razumevanja sveta oz. enega izmed njegovih aspektov« (Jørgensen in Phillips v Vezovnik 2008, 87). Diskurz je hkrati jezik, ki odraža družbeni red, in jezik, ki oblikuje družbeni red (Vezovnik 2008). Družba ni neko objektivno dejstvo, ampak kompleksna struktura, ki jo producirajo različni diskurzi. Ti diskurzi ne odsevajo nečesa, kar bi obstajalo samo po sebi, ne odražajo »resničnega« sveta, ampak nam ga šele osmišljajo, konstruirajo. »Resnični« svet nam je dostopen le prek diskurzov. Pomeni teh diskurzov so vedno motivirani oziroma odvisni od relacij družbene moči; praviloma so takšni, da naturalizirajo obstoječi družbeni red, neko konkretno podobo sveta, ki pa nikakor ni naravna ali edina možna (Stanković 2005, Sturken in Cartwright 2001). Diskurz je zato kulturno in tudi zgodovinsko pogojen ter spremenljiv: »... diskurz v vsakem obdobju proizvede oblike vednosti, objekte, subjekte in prakse vednosti, ki se od obdobja do obdobja radikalno razlikujejo ...« (Foucault v Hall 2004, 67).

Pred analizo je pomembno omeniti še en pomemben koncept, ideologijo. Ko namreč raziskujemo pomen podob, je nujno treba upoštevati dejstvo, da nastajajo znotraj dinamičnih odnosov družbenih moči in ideologije (Sturken in Cartwright 2001). Ideologijo pri tem razumimo kot določen sistem vrednot in prepričanj, ki so implicitne v vsaki človeški dejavnosti, tudi v ustvarjanju filmov (Giannetti 2008, 448). Vizualna kultura je integralna v ideologijah in odnosih moči: »Vizualne podobe so pomembno sredstvo, prek katerega se ideologije producirajo in na katerega so ideologije hkrati projicirane« (Sturken in Cartwright 2001, 21). Film je temu še bolj podvržen kot druge umetnosti, ker je, vsaj v hollywoodskih okvirih, produkt, ki nastane znotraj ekonomsko vodenih odnosov. Transformira se v blago, ki vsebuje menjalno vrednost. Kot pravita Comolli in Narboni, je film materialni produkt nekega sistema, kar pomeni, da je hkrati tudi ideološki produkt (Comolli in Narboni 2000). Za skoraj vsak film je značilna pristranskost, določena ideološka perspektiva, ki določene like,



institucije, vedenja in motive privilegira ter prikazuje kot privlačne, nasprotno pa kot odbijajoče (Giannetti 2008, 448).

Comolli in Narboni ločujeta med različnimi kategorijami filmov glede na njihov odnos do ideologije; med njimi so za analizo pomembne tri: filmi, ki so popolnoma podvrženi ideologiji (avtorja menita, da je to največja kategorija), filmi, ki napadajo ideologijo, in filmi, ki na prvi pogled tičijo globoko v ideologiji, a se med podrobnejšim ogledom izkaže, da ni tako. Obstaja razkol med začetno točko in končnim produktom – filmi vsebujejo notranje napetosti, razpoke, ideologijo ves čas izprašujejo, jo postavljajo pred ovire (Comolli in Narboni 2000). Podobno filme deli tudi Giannetti, ki ločuje nevtralne (eskapistične, s poudarkom na zabavi; vprašanje, kaj je prav in kaj narobe, je obravnavano zgolj površinsko ali pa sploh ne), implicitne (liki predstavljajo konfliktne vrednostne sisteme, vendar se film z njimi ne ukvarja odkrito, nauk ni nikoli jasno izražen) in eksplicitne (filmi, ki poskušajo prepričati in zabavati, liki izražajo pomembne vrednote). Po njegovem mnenju največ igranih filmov sodi v kategorijo implicitnih filmov, kjer moramo film podrobneje pogledati, če želimo razbrati, kaj nam pravzaprav sporoča (Giannetti 2008, 448).

V analizi najstniških filmov se bomo torej opirali na omenjene konceptualne okvirje; analizirali bomo, na kakšne načine filmi prikazujejo uporništvo med najstniki in kako se je ta diskurz skozi zgodovino spreminjal. Namen analize je ugotoviti, na kakšne načine se uporništvo kaže, proti čemu je usmerjeno in kakšen odnos filmi na splošno zavzemajo do uporništva. Ali je upor pozitiven ali negativen, ustvarjalen ali razdiralen, s čim je motiviran ali obrazložen, na kakšne načine se z uporom spopada okolica? V kontekstu tega se analizira tudi reprezentiranost staršev in drugih figur avtoritete, na primer šolske in policijske. Vprašati se je treba tudi, v katero kategorijo filmi spadajo glede odnosa do ideologije; ali jo slepo reproducirajo ali iščejo v njej razpoke. Zanima nas torej, kakšno sliko o najstništvu in uporništvu ti filmi namerno ali nenamerno ustvarjajo ter v kakšnem odnosu je ta z dejanskimi okoliščinami izven filma. Upoštevanje okoliščin produkcije medijskih tekstov je v kulturnih študijah izjemno pomembno, saj le-te pogosto narekujejo vsebine in tematike, kaj se lahko prikazuje in kaj ne, in podobno. (Kelner 2003). Ob analizi vsebine bomo zato upoštevali tudi zgodovinski in kulturni kontekst produkcije izbranih filmov, torej zgodovinsko ozadje najstništva in najstniškega filma od petdesetih let dalje.

## 4.2 VZOREC

Vzorec filmov za analizo je sestavljen iz šestih filmov iz vsakega od treh pomembnih desetletij v zgodovini najstniškega filma. Analizirana desetletja so bila izbrana tako, da zajemajo najpomembnejša obdobja najstniškega žanra: petdeseta leta, ko je žanr šele nastal, osemdeseta leta, ko je doživel preporod, in prvo desetletje po letu 2000, ki zajema sodoben najstniški film. Obdobja so hkrati enakomerno porazdeljena skozi zgodovino žanra.

Pri izbiri samih filmov se je kot težava izkazalo dejstvo, da najstniški film ni eden izmed osnovnih prepoznavnih žanrov. Posledično je zato skrajno težko oziroma nemogoče najti relevantne sezname najbolj gledanih ali najboljših najstniških filmov, po katerih bi lahko filme izbirali po objektivnem merilu. Zaradi tega se je za vsako izbrano desetletje s pomočjo relevantnih avtorjev oblikoval seznam najbolj prepoznavnih filmov o najstnikih, ki se povsem ali pa deloma ukvarjajo s tematiko uporništv. Izpuščeni so bili fantazijski filmi in grozljivke, ker se le-ti lahko preveč oddaljijo od resničnega sveta. Na seznamih so tako večinoma najstniške komedije in drame.

Kot merilo za objektivno izbiro šestih filmov iz osemdesetih let in po letu 2000 je bila izbrana dobičkonosnost; v vzorec je padlo prvih šest najbolj dobičkonosnih filmov desetletja. Zaslužek je bil izbran zaradi tega, ker gre za preverljive podatke brez subjektivnih opazovanj, poleg tega pa tako dobimo najbolj gledane, torej tudi najbolj vplivne filme. Podatki o zasluških so bili pridobljeni s spletne strani *BoxOffice* 23. januarja 2012. Izbrani filmi za osemdeseta leta so tako *Risky Business* (1983), *Footloose* (1984), *The Breakfast Club* (1985), *Ferris Bueller's Day Off* (1986), *Dirty Dancing* (1987) in *Dead Poets Society* (1989), po letu 2000 pa *Superbad* (2007), *Hairspray* (2007), *Step Up* (2006), *A Walk to Remember* (2002), *Gridiron Gang* (2006) in *Accepted* (2006). Ob oblikovanju seznamov se je pokazalo zanimivo dejstvo, ki je relevantno za analizo. Čeprav je na seznamu filmov po letu 2000 večje število filmov, je tu veliko več filmov izpadlo iz seznama, ker se ne ukvarjajo s tematiko uporništv, medtem ko je bilo uporništv v osemdesetih letih precej bolj običajen motiv.<sup>5</sup> Celotna

---

<sup>5</sup> Filmi, ki so po zaslušku višje od nekaterih v vzorcu, a niso bili izbrani zaradi vsebine, so na primer *Juno* (2007, 143.495.248 USD), *Save the Last Dance* (2001, 91.057.291 USD), *High School Musical 3: Senior Year* (2008, 90.559.993 USD), *Mean Girls* (2004, \$86.058.328), *Disturbia* (2007, 80.209.993 USD), *Bring It On* (2000, 68.379.125 USD). Zaradi prevelike podobnosti v zgodbi je bilo izpuščeno tudi nadaljevanje filma *Step Up*, *Step Up 2: The Streets* (2008, 58.017.167 USD).

seznama filmov za osemdeseta leta in po letu 2000 sta skupaj s podatki o zasluških prikazana v prilogi.

Zaradi nedostopnosti podatkov o zaslušku je bil takšen izbor nemogoč za filme iz petdesetih let, zaradi česar je bilo treba filme izbrati drugače; izbor se zato naslanja na knjigo *Teenagers and Teenpics* Thomasa Dohertyja (2002) in filme, ki jih avtor obravnava kot najbolj odmevne. Pri izbiri je bilo treba upoštevati tudi dosegljivost posameznih filmov, saj jih je veliko pri nas težko dostopnih.<sup>6</sup> Izbrani so bili filmi *The Wild One* (1953), *Rebel Without a Cause* (1955), *Blackboard Jungle* (1955), *Jailhouse Rock* (1957), *The Delicate Delinquent* (1957) in *Crime in the Streets* (1956).

---

<sup>6</sup> Zaradi nedostopnosti niso bili izbrani filmi *The Delinquents* (1957), *Dino* (1957), *The Young Stranger* (1957), *Teenage Crime Wave* (1955) in *High School Confidential* (1958), ki bi bili vsi primerni za analizo.

## 4.3 ANALIZA

### 4.3.1 PETDESETA LETA

**The Wild One (1953, Laslo Benedek)** predstavlja zgodbo o motoristični tolpi *Black Rebels Motorcycle Club* (Motoristični klub črnih upornikov), ki ustrahuje majhno ameriško mesto. Tolpa pod vodstvom mladega Johnnyja je prikazana kot drhal, ki se požvižga na vsa pravila, nadleguje nič hudega sluteče ljudi, jih zmerja in uničuje tujo lastnino, ob tem pa se še neizmerno zabava. So torej navadni delinkventi, ki na že kar vulgaren način uživajo v brezsmiselnem razgrajanju in uničevanju. Njihovo nadlegovanje ljudi je povsem brez razloga, saj se izživljajo nad tistimi, ki se jim pač znajdejo na poti. Johnny je edini med njimi, ki ga film poskuša gledalcu prikupiti. Čeprav je spoštovan vodja tolpe, pri čemer se gledalec mora zavedati, da laskavega naslova najbrž ni dobil brez razloga, je nekako skrivnosten. V celotnem filmu ga nikoli ne vidimo, da bi se predajal nesmiselnemu nasilju. Omehča ga tudi bežna romanca z natakario Kathie, ki pade na njegovo skrivnostno osebnost slabega fanta, ki bi jo odpeljal iz majhnega mesta v svet. A Johnny nosi v sebi preveč zamer in jeze na svet, da bi se lahko predal dekletu, kot je Kathie, ki jo označi za dolgočasno. Jezijo ga njena pridiganja o njihovem načinu življenja, saj je prepričan, da misli, da je boljša od njega. Johnnyjevo nasprotje je vodja rivalske tolpe, Chino, ki je podivjan prav toliko kot člani njunih tolp. Večino filma preživi v ječi popolnoma pijan, njegova prihodnost je za razliko od Johnnyjeve že zapečaten, brez upanja na spodobno življenje.

Motoristične tolpe ne spoštujejo nobenega odraslega, umikajo se le pred policisti in še to le zaradi strahu pred ječo. Odrasla avtoriteta v filmu je reprezentirana kot dobra in slaba. Lokalni policist v mestu in Kathiejn oče, Harry, ima na žalost premalo samozavesti, da bi svoje delo dosledno opravljal, zato se ga tolpa nič ne boji in se ne ozira nanj: »To pa je policaj. Si videl, kako ga je Johnny zatrl?« Harry je sicer prikazan kot razumevajoč in nenasilen ter raje stvari rešuje s pogovorom, a ga prav zaradi tega ne spoštujejo, še njegova hčerka trdi, da je posmeh mesta. Ko gredo stvari predaleč, nekateri izmed odraslih vzamejo stvari v svoje roke in se tolpe lotijo z orožjem ter nasiljem. Ti odrasli so prikazani podobno divji kot tolpa; čeprav niso začeli spora, je njihova reakcija enako nasilna in nespametna. Prepričani so, da je nasilje edina stvar, ki jo takšni delinkventi razumejo. Med brezčutnim pretepanjem zvezanega Johnnyja pa je jasno, da je nasilja vaje in da mu udarci ne pridejo do živga. Vmes celo izjavi, da ga je oče tepel huje, kar je edina omemba starševske figure v

filmu. Celotna situacija doseže vrhunec v nekakšnem vesternskem obračunu med odraslo »zrelostjo« in mlado »neumnostjo«, čeprav je težko reči, katera stran se obnaša bolj nezrelo. V vsesplošnem nemiru je po nesreči ubit eden izmed lokalnih prebivalcev, za kar po krivem obtožijo Johnnyja. Situacijo umiri šele prihod sposobnejših policistov iz drugega mesta, pred katerimi se tolpa ukloni. Glavni policist, ki raziskuje primer, se izkaže za pravično avtoriteto, ki posluša vse plati zgodbe, preden razsodi. Čeprav odrasli sprva Johnnyja obtožijo in mu privoščijo kazen, na koncu le priznajo, da je bila vse skupaj nesreča. Policist Johnnyju v poslovilnem govoru zabrusi, da je neumen in ima ogromno srečo, a v njem vidi nekaj več kot huligana, zato bo tvegala in ga spustila. Johnny se sprva obnaša, kot da mu ni mar in odide brez slovesa, na koncu pa se vendarle vrne in zahvali ljudem, ki so ga rešili pred ječo.

Uporništvu v filmu se torej kaže kot nekaj negativnega, kar se izraža zgolj v delinkventnem obnašanju. Na začetku filma imamo zato opozorilo, da gre za šokantno zgodbo, ki se ne bi mogla zgoditi v večini ameriških mest, vendar pa se je v tem; gre torej za poziv javnosti, da se takšne stvari ne dopustijo več. Film zato vsebuje tudi elemente odrešitve, ki kažejo na to, da je takšne situacije možno preprečiti. Čeprav se sprva zdi, da prikazuje mlade kot podivjano drhal, ki nadleguje ničesar krive odrasle, se na koncu izkaže, da je pravzaprav bolj na strani mladih, vsaj dokler ti kažejo vsaj rahle znake za izboljšanje. Johnny ni zgolj huligan, je najstnik, ki v življenju ni imel priložnosti. Nasilen oče ga je naučil, da moraš biti v življenju neizprosni, zato z nasiljem poskuša nadvladati ljudi, preden ti nadvladajo njega. Edine osebe, pred katerimi poklekne, so policisti, ki se na njegovo agresijo ne odzivajo. Njegova želja po nečem več je lepo izražena v kipcu za drugo mesto, ki ga ukrade na motoristični dirki. Motoristična dirka tu služi kot primer, kako bi lahko svojo ljubezen do motorjev izrazil na legitimen način; kipec predstavlja nekaj, kar bi Johnny lahko bil, pa ni imel priložnosti (z dirke jih takoj preženejo, ker so problematični). Skozi ves film se Johnny kipca oklepa bolj kot kar koli drugega. Ko Kathie misli, da je kipec zares osvojil, je nad tem navdušena, ko pa izve resnico, ga ozmerja, na kar Johnny odreagira zelo agresivno, saj gre za hujšo rano kot le nekaj besed. Tudi Kathie predstavlja nekaj, kar je zanj predobro, zato jo ponižuje, ker lahko le tako ohranja moč nad njo. Zaradi teh okoliščin Johnny torej ni navadna baraba, ki ji ni več rešitve, temveč problematičen mladenič, ki se mu še da pomagati. To uvidi tudi policist na koncu, ko ga spusti. Njegova končna zahvala Kathie (preda ji kipec, ki si ga je tako želel) je znak, da je dojel njihova sporočila in da še obstaja možnost, da preneha z delinkventnim načinom življenja.

Tudi v **Blackboard Jungle (1955, Richard Brooks)** se uporništvo prikazuje zgolj kot delinkvenca med mladimi, ki jo je s pravimi pristopi možno preseči. Film se tudi tu z opozorilom na začetku predstavi kot poskus ozaveščanja javnosti o problemu delinkvence v šoli, kljub sicer odličnemu ameriškemu šolskemu sistemu. V središču *Blackboard Jungle* je Dadier, novi učitelj angleščine na srednji šoli, ki slovi po težavah z učenci in njihovim delinkventnim obnašanjem. Eden izmed učiteljev šole opiše kot smetnjak, v katerega mesto odmeče vse »smeti«, slaba semena, in jih tako čez dan drži stran od ulic. Film se bolj kot na dijake osredotoča na učitelja in njegove poskuse, da bi se približal svojim učencem in jih zares nekaj naučil. Dadier je »pravi« Američan, pošten in pravičen moški, samozavesten, džentelmen, ki hiti na pomoč ženskam v nevarnosti. Kljub nemogočemu obnašanju dijakov ne obupa nad njimi, dokler ne najde načina, da jih doseže.

Že takoj na začetku Dadier vzpostavi močno avtoriteto in se ne pusti ustrahovati. Kljub temu ga dijaki ne jemljejo preveč resno, jezikajo nazaj, so nespoštljivi, občasno mu grozijo, enkrat pa ga tudi fizično napadejo izven šole. Ko je že na robu obupa, za pomoč vpraša svojega bivšega profesorja, ravnatelja na srednji šoli. Njegova srednja šola je prikazana kot primer prave ameriške dobre šole, ki odraža prave ameriške vrednote, kar najlepše povzame prizor skupinskega petja himne v dvorani, ki se mu pridruži tudi Dadier. Scena predstavlja stvari, kot bi morale biti. Dadier svoje učence v primerjavi s temi opiše kot kričeče divje živali z nizkim inteligenčnim kvocientom, s katerimi se nima smisla truditi. Tudi profesor pritrjuje, da učiteljev niso naučili za delo z določenimi otroki te generacije. V prizoru v zbornici je jasno razviden obup učiteljev, ki svoje učence tako sovražijo, da sanjarijo o različnih načinih, kako bi jih lahko fizično zlorabili. Kljub vsemu se Dadier odloči, da bo poskusil znova, ker ni v njegovi naravi, da bi odnehal, saj tako učencem predstavlja slab zgled. Napredek doseže z novim pristopom; učencem predvaja zgodbo o Jacku in čarobnih fižolčkih, nato pa razpravljajo glede morale, kraje, drugačnosti. Dadier spozna, da mora le najti načine, da motivira učence in jih zainteresira za določene tematike. Gre torej za nekakšen idealističen pristop, kjer učitelj prek neobičajne metode pridobi pozornost učencev. A pri tem je pomembno, da zgolj drugačen pristop magično ne reši problematičnega obnašanja v razredu. Situacijo reši šele tako, da izloči slaba semena, delinkventna učenca Artieja in Belazzija.

Artie predstavlja tipičnega delinkventa, ki se na avtoriteto popolnoma požvižga. Je tako protidružbeno nastrojen, da je njegova reintegracija nemogoča; njegovo nasilno obnašanje se kaže v takšnih skrajnostih, da mu gledalec kot član družbe ne more več odpustiti. On je

namreč odgovoren za fizični napad na Dadierja, v razredu učitelju grozi z nožem, poleg tega pa mlado Dadierjevo ženo nadleguje s pismi o moževi nezvestobi, kar je seveda neresnično. Artie je torej smet, o kateri učitelji govorijo v zgražanju nad svojo šolo. Edini prizor, kjer film Artieja poskuša humanizirati, je pogovor z Dadierjem na ulici. Učitelj ga opozori, da bo s takim početjem kmalu pristal v zaporu, a Artie oporeka, da je še vedno boljše to, kot pa da ga pokličejo v vojsko, kjer lahko umreš. Zabrusi mu, da je sedaj on, učitelj, v njegovi učilnici, ulici. Olajševalne okoliščine otrokom priznava tudi policist, ki v osrednji sceni ubesedi razširjeno mišljenje tistega časa; ti otroci so odraščali med vojno z odsotnimi očeti in zaposlenimi mamami. Prevladuje torej ideja, da otroci sicer niso sami krivi za svoje obnašanje, temveč je večinoma odgovorna okolica, ki jih je pustila na cedilu, a kljub temu se delijo na tiste, ki jih je vredno reševati, in tiste, ki jih ni. Artie in njegov kolega Belazzi se nikoli ne podredita družbenemu redu, ne sprejmeta premoči učitelja, ki ta družbeni red predstavlja, zato nista vredna pomoči. Njun nasilni upor v razredu na koncu filma je zatrt, saj se na učiteljevo stran postavijo vsi drugi učenci. Odstranjena sta iz šole, kar končno omogoči primerno vzdušje za dobro izobraževanje.

Nasproti Artieja imamo učenca Millerja, ki ga Dadier že od začetka sumi, da je nekakšen vodja dijakov in da stoji za vsemi prekrški. Dadier ga hoče pridobiti na svojo stran, ker bi tako pridobil spoštovanje celega razreda, a je vse bolj prepričan, da ga hoče Miller spodkopati. Sprva je tudi gledalec zaveden, da je Miller še večji nebodigatreba kot Artie, saj Dadierjevih obtožb nikoli ne zanika. A izkaže se, da se mu samo ni zdelo vredno truditi, ker je prepričan, da je Dadier še en tipičen učitelj, ki se je že sam pri sebi odločil o njegovi krivdi in mu tako ali tako ne bo verjel. Dadier, pošten mož, kakršen je, spozna svojo krivdo in se mu opraviči, Miller pa uvidi, da Dadier morda le ni tako napačen. Na njegovo prepričevanje se na koncu celo odloči, da bo ostal v šoli, čeprav jo je nameraval pustiti za delo mehanika. Dadier torej Millerja nekako spreobrne, mu pokaže, da je lahko nekaj več kot le delinkvent, a le zato, ker je Miller že pred tem kazal znake, da ga je še vredno rešiti.

S podobno tematiko se ukvarja tudi **Crime in the Streets (1956, Don Siegel)**. Film se osredotoča na lokalno tolpo pod vodstvom Frankieja in na socialnega delavca, ki se mu trudi približati. Film se podrobno ukvarja z vprašanjem fizičnega nasilja kot vzgojne tehnike, ki ga močno obsodi.

Že v prvem prizoru filma smo priča soočenju dveh tolp, kjer so izpostavljene osebnostne lastnosti glavnih treh delinkventnih likov. Frankie je neustrašni vodja, ki se v pretep spusti z

golimi pestmi. Njegov najbolj zvesti pajdaš Lou se psihopatsko nasmiha, saj ga vse skupaj izjemno vznemirja. V rokah ima lesen kij, iz katerega štrli oster žebelj. Angelo je na drugi strani brez orožja, živčno si grize nohte, kar namiguje na to, da mu pretep ne diši in da ga je strah. Frankie kot glavni lik predstavlja zmedenega najstnika, ki se s slabim okoljem ne zna soočati drugače kot z nasiljem, a vendarle ima v sebi nekaj, zaradi česar ga socialni delavec Ben Wagner poskuša spraviti na prava pota. Za Louja je prepozno, saj je predstavljen kot sociopat, ki se nad nasiljem dobesedno naslaja. Angelo je medtem komaj 15-letni fant, ki Frankieju kljub lastnim pomislekom v vsem sledi v želji, da bi ga sprejel kot sebi enakega. Frankie ga zaradi mladosti kliče Baby, tako kot Angelov oče, kar ga močno moti.

Film se podrobno posveti Frankiejevemu domačemu okolju. Živi z mamo, ki se bolj kot z njim ukvarja sama s sabo oziroma tarnanjem nad utrujenostjo od dela. Oče ga je zapustil, ko je bil star osem let, spominja pa se ga predvsem po kričanju, zmerjanju in nasilju. Mama se s Frankiejem ne zna pogovarjati, ob njem se počuti nemočno. Večkrat je predstavljen njen trud, da bi obnovila njun skrhani odnos, a na njegovo obnašanje prevečkrat histerično odreagira in ga še bolj odrija. Frankie je nesrečen, ker živi v revni soseski, ker imajo gnilo stanovanje in strgana oblačila, a si kljub maminim prošnjam ne poišče dela, da bi ji pomagal skrbeti za njegovega mlajšega brata Richieja. Richie se zgleduje po bratu, a se ga hkrati tudi boji. Frankie je do njega povsem brezbrizen, občasno tudi agresiven, ker mu zameri, da je mama po odhodu očeta preveč pozornosti namenjala njemu. Frankie je, domnevno zaradi hladnih odnosov doma, razvil fobijo pred dotikanjem, zato ne dovoli dotikanja niti svojim najboljšim prijateljem. Popolno nezanimanje in hladnost izkazuje tudi Angelovi sestri Marii, ki je vanj očitno zagledana.

Tudi Angelova družina je podrobno predstavljena. Oče in mama sta stalno v skrbeh zanj, atako kot Frankiejeva mama povsem brez ideje, kako se z njim pogovarjati. Angelo očetu očita, da je preveč zaščitniški, da ga kliče Baby in da ga želi preveč nadzirati. Ko ga oče v solzah prosi, naj ne hodi sredi noči na ulice, mu Angelo odvrne, naj mu že pusti odrasti. Frankie in Angelo sta torej sicer delinkventa, a njuno obnašanje izhaja iz neurejenih okoliščin, v katerih odraščata. Lou pa je zaradi sociopatske osebnosti odrinjen na stran kot nevreden reševanja; o njem nikoli ne zvemo nič osebnega, razen kratke opazke, da tudi njega oče pretepa.

Različne odnose do nasilja nad otroki predstavljajo tri odrasle osebe. Godrnjavi Frankiejev sosed McAllister je prepričan, da so mladi v tolpah le zaradi tega, ker jim starši preveč



popuščajjo. Zanj bi bila prava rešitev fizično nasilje, ker je to edino, kar razumejo: »Edini način, da bodo dobri, je, če jih bo strah biti slabi.« Wagner kot sočuten socialni delavec predstavlja njegovo nasprotje, saj nasilje popolnoma zavrača, zmedeni Angelov oče pa je nekje na vmesni poziciji; nasilja noče uporabljati, a ne ve, kaj drugega bi lahko še storil. Film jasno pokaže svoje stališče glede tega vprašanja: McAllister si z nasiljem nad Frankiejem prisluži njegovo popolno sovraštvo in si s tem skorajda podpiše smrtno obsodbo, medtem ko Wagnerjev pristop na koncu vendarle zaleže. Wagnerjeva pozicija je obrazložena v osrednji sceni filma, kjer v dolgem govoru razloži zmedenemu Angelovemu očetu, da to niso divje živali, ampak jezni otroci: »Če jih udariš, postanejo samo še bolj jezni. Otroku ne moreš reči, naj bo dober, ker ima preveliko razlogov, da je slab.« Poudarja, da jih je treba poslušati in poskusiti razumeti njihov položaj, saj otroci ne postanejo uporniški brez razlogov. Trdi, da se odrasli večini mladih posvečajo le, kadar jih oštevajo ali zmerjajo. »Če so dobri, se jih zanemarja, če so slabi, pa se jih opazi.« Wagner zato poskuša na otroke vplivati počasi, se z njimi pogovarjati in jim ponuditi alternativne načine preživljanja časa kot le pohajanje po ulicah. Zanje tako poskuša organizirati ples, vabi jih v športne ekipe in podobno. V tem filmu je torej šport prikazan kot odrešilna aktivnost, ki otroke drži stran od nevarnosti ulic.

Pozitiven pogled na njegove metode kažejo tudi sami delinkventi, ki do Wagnerja nikoli niso nasilni, čeprav jim tudi pri srcu ni preveč, ker se preveč vtika vanje. Wagner trdi, da jim poskuša samo pomagati, podobno kot je nekoč nekdo pomagal njemu. A Frankie tega ne verjame. Wagnerju očita, da se odrasli s problematično mladino ukvarjajo zgolj zaradi tega, ker se jih na smrt bojijo, ne pa, ker bi jim zares hoteli pomagati. »Sem ne prihajate, da bi stvari naredili boljše za nas, sem prihajate, da bi stvari naredili boljše zase.« V eni sceni fantje iz tolpe prebirajo časopisno novico, da bo mesto porabilo ogromno denarja za študijo delinkvence. Ob tem se norčujejo, da bodo z denarjem najbrž kupili ogromen mikroskop, pod katerega bodo dali vsakega izmed njih. Kljub temu pa Wagnerjev pristop na koncu le obrodi sadove. McAllisterja po drugi strani tolpa sovraži, ker je do njih napadalen; kljub temu da se pritožuje nad njihovim nasilnim obnašanjem, ga tudi sam uporablja proti njim. Ko se Frankie sooči z njim, mu prisoli klofuto, zaradi česar Frankie popolnoma ponori. Dejstvo, da se ga je drznil dotakniti na ulici vpričo drugih ljudi in ga tako ponižati, ga vodi v noro odločitev, da je McAllisterja treba umoriti. Lou je nad idejo navdušen, Angelo pa okleva, a zaradi želje po Frankiejevem odobravanju privoli. Zanimivo je dejstvo, da preostanek tolpe sodelovanje pri umoru odkloni, ker je to zanje preveč. Frankieja poskušajo prepričati, da je neumen, a

nazadnje obupajo. Frankie, Lou in Angelo se tako umor odločijo izpeljati sami; zavrtnjeni so torej s strani svojih vrstnikov, ki so jim prej vedno stali ob strani. Ne nastopajo več zgolj proti starševski kulturi, temveč so tudi proti vrstniški. V večerni sceni je prikazan Frankiejev neizbežen propad, ko se sam na ulici postavi pod luč in jo jezno razbije, nakar ga ovije tema. A njegov načrt se izjalovi zaradi Richieja, ki Frankieja ustavi v zadnjem trenutku, in zaradi Wagnerja, ki kot angel varuh ždi nad njegovo usodo. Wagner Frankieju očita, da ljudem ne pusti blizu in da naj nekomu pusti, da ga ima rad. To Frankie sprevidi v končni sceni, kjer Richieja sprva fizično napade, ker mu je uničil načrt, nato pa dojame, da je šel predaleč, in ga po bratsko objame ter poljubi. Film se konča, ko Frankie po lastni volji steče za Wagnerjem in se mu pusti objeti okoli ramen; torej sprejme njegovo pomoč.

Tudi komedija **The Delicate Delinquent (1957, Don McGuire)** obravnava delinkvenco, sicer na malce bolj sproščen način, a še vedno kot resno tematiko. Film se odpre z odlično sceno, v kateri smo takoj priča soočenju med mladimi in policijsko avtoriteto; vodja lokalne tolpe Monk in policist se nemo opazujeta sredi ceste in sta očitno sovražno nastrojena. K fantu pristopita njegova pajdaša, nakar vsi trije strmijo v policista, dokler ta počasi ne odide. V tem primeru delinkventi zmagajo, saj so številčno močnejši. Tolpa nadaljuje svoj pohod v stransko ulico, kjer se sooči z rivalsko tolpo. Postopoma vlečejo na plan različna orožja, tik pred spopadom pa jih prekine štorast in malce prismuknjen glavni junak Sidney, kar pritegne pozornost policistov, ki tolpo s Sidneyjem vred odpeljejo na policijsko postajo. Tam Sidneyja pod svoje okrilje vzame policist Mike Damon, ki se odloči, da bo fantu pomagal pri preboju iz krempljev tolpe in slabega okoliša. Odnos med Sidneyjem in Damonom se z začetnega odnosa med policistom in delinkventom prevesi v odnos med nekakšnim socialnim delavcem in fantom v težavah ter nazadnje v prijateljski odnos. Njuna priimka, Pythias in Damon, sta povzeta po starogrški legendi, ki simbolizira lojalnost in prijateljstvo.

Sidney pravzaprav ni pravi delinkvent. Res je, da ima stike z lokalno tolpo pod vodstvom Monka, a je zaradi svoje nerodnosti in dobrosrčne narave tako slab nepridiprav, da ga tudi tolpa največkrat pošlje domov. Njegovo ponujeno pomoč zavračata celo mlekar in smetar, kar poudari dejstvo, da je Sidney povsem sam. Dokončal je srednjo šolo, nato pa se poskusil prijaviti v vojsko in k marincem, a ga nikjer niso vzeli, ker naj bi bil psihološko neprimeren oziroma malce zmešan. Zaposlen je kot hišnik, kjer pa ga šef stalno zaničuje, češ da ničesar ne opravi dobro. Film se torej zelo potrudi, da Sidneyja gledalcu prikupi; ker nikoli ne stori ničesar zares slabega, ga je vredno reševati. Že takoj v uvodni sceni poskusi bežati pred

policijo, a se ustavi, ko ugotovi, da ga ne lovijo. Sidney se torej tako boji policijske avtoritete, da si ne upa pobegniti pred njimi niti, ko mu dajo priložnost. Kljub temu je do Damona sprva zadržan, saj ne razume, zakaj bi se kar naenkrat policist zanimal zanj. Njunemu prijateljstvu nasprotujejo tudi njegovi delinkventni pajdaši, ki mu zaradi tega grozijo. A Sidney se Damonu vseeno zaupa, ker je ta edini, ki vidi v njem dobrega fanta, ki je odraščal v slabi sososki, brez pravih prijateljev in brez pravega vzornika. Sidney se zaveda dejstva, da je nič, a s tem ni zadovoljen. »Ne kličite me zguba, tega ne maram,« se postavi zase pred šefom. Prepričan je, da nikoli ne bo mogel biti tisto, kar si želi: »Ko sem hotel biti slab, sem bil dober. Ko sem hotel biti dober, sem bil neumen.« Damon je tisti, ki mu pokaže, da je lahko kar koli si želi, če se potrudi; s tem ko se zanj zavzame, mu da potrebno spodbudo.

Damon torej predstavlja nekakšno idealizirano verzijo pravega policista, ki je hkrati pravičen in močan. Prepričan je, da so vsaj nekateri med delinkventi vredni rešitve, zato se je pripravil zanje potruditi. Tudi sam je bil namreč kot mlad član tolpe, a mu je pomagal policist, zato poskuša sedaj vrniti svoj dolg družbi. Namesto nasilja mladim ponuja podporo in vodenje. Njegov šef je prepričan, da takšne metode ne delujejo: »Medtem ko rešuješ enega, drugih 99 razstreljuje mestno hišo.« S tem se sicer strinja tudi Damon: »Tisti zares slabi so zgube, njih se ne da spremeniti.« To ponazori čudovita scena, kjer na policijski postaji delinkvente postrojijo v vrsto, kamera pa gre počasi čez njihove obraze, medtem ko jim pridigajo, da bodo na tak način kmalu pristali v zaporu. Vsi razen Sidneyja delujejo povsem zdolgočaseno, zehajo, žvečijo »žvečilke« in globoko vzdihujejo, kot da jim besede sploh ne pridejo do živega. Sidney pa je povsem iz sebe in v solzah, zaradi česar ga Damon tudi izbere za preizkus svojih metod. Njegov sočutni pristop pa je stalno pod drobnogledom skeptikov, ki ne zaupajo vanj. Njegovo nasprotnico poseblja Martha, odvetnica mestne skupščine, ki je prepričana, da si mladi prestopniki zaslužijo le strogo disciplino. Damon zasmehuje njen pristop, saj je prepričan, da je le bogato dekle, ki še nikoli ni videlo prestopnika od blizu, zato ne more razumeti njihove situacije tako, kot jo razume sam. Martha se zares izkaže kot povsem nesposobna za delo s Sidneyjem, zato podpre Damonov pristop.

Soočenje med delinkventi in policijo doseže vrhunec proti koncu filma, ko se Sidney odloči, da bi rad postal policist. Meja med dvema skrajnostma je torej zabrisana, saj Sidney prestopi na drugo stran in se pridruži glavnemu nasprotniku. Njegova tolpa je ob informaciji zgrožena: »Res hočeš biti policaj? Hočeš delati po pravilih?« Monk in njegov pajdaš Artie zaničujeta policiste, češ da nič ne zaslužijo in so posmeh mesta, Sidney pa trdi, da imajo spoštovanje

dostojnih ljudi, kar onadva nista. Sidney s tem dokončno zavrne svoje bivše prijatelje in njihovo delinkventno življenje.

Damon reši Sidneyja, a dejstvo je, da Sidney nikoli ni bil pravi delinkvent. Pravo odrešitev v tem filmu doživi Monk. Prepričan je namreč, da je cel svet pokvarjen in nihče ničesar ne naredi iz dobre volje ali dobrote. Sidneyja sprašuje, kako se lahko ne strinja z njim, ko pa živi kot hišnik z ušivo plačo, ki odnaša smeti ljudem, ki v zahvalo nanj pljuvajo. Monka njihova situacija tako jezi, da se odziva z nasiljem in kriminalom, ker verjame, da je to edini način spoprijemanja z okolico. Sidney ga zavrne, da je bil tud sami v njegovi koži, a je imel srečo, da je spoznal, da lahko postane nekaj boljšega kot le kriminalec. Monk se sprva ne pusti prepričati: »Poslušaj me, Sidney. Nimaš šans. Fantje, kot sva midva, so rojene zgube in ostanejo praznih rok. Nobene druge možnosti ni.« A svojemu prijatelju Artieju na samem takoj reče, da je imel morda Sidney prav. Ko kasneje vidi, da Sidneyju zares uspeva, doživi spreobrnjenje in celo podpre Sidneyja v njegovem zadnjem testu, preden postane policist: »Samo zato, ker sem jaz neumen, to ni razlog, da se Sidney ne bi izkopal iz kupa smeti, pod katerimi smo pokopani.« S tem dokončno dokaže svojo vrednost za odrešitev, ki mu jo v zadnji sceni ponudi prav Sidney.

Povsem drugačen pristop do uporništva pa imamo v verjetno najbolj kulturnem najstniškem filmu petdesetih let (in morda še danes), to je v **Rebel Without a Cause (1955, Nicholas Ray)**. Film združi tri najstnike: Jima, Plata in Judy. Na prvi pogled prihajajo iz relativno premožnega srednjega razreda, živijo v mirnem predmestju, kjer se zdi, da je le malo razlogov za upiranje, a podrobnejši pogled razkrije napetosti pod masko spokojnosti: »Eksterni (družbeni) red je stalno soočan z internim (individualnim) nemirom; javni obraz je kontradiktoren privatnemu jazu« (Doherty 2002, 84).

Njihova problematična narava je predstavljena že na začetku filma, ko so vsi trije hkrati pripeljeni na policijsko postajo; Jim zaradi pijančevanja, Judy zaradi pohajanja po mestu sredi noči, Plato pa zaradi mučenja živali. Vsi trije se soočajo s težavami odraščanja, predvsem s starševsko avtoriteto. Njihovi starši so izgubljeni v razumevanju nove vrste najstnikov, ki so odraščali po vojni in v času blaginje, zato so jim nesposobni ponuditi zadovoljivo vodenje. Judy ima strogega očeta, ki ji je ne glede na njene povsem očitne prošnje po ljubezni le-to nesposoben izkazati. V zameno za poljub tako prejme klofuto. Posledično išče Judy ljubezen na napačnih krajih in pri napačnih moških. Sprva se zanaša na svojega fanta Buzzo, a se praktično takoj po njegovi tragični smrti zaljubi v Jima, ki zavzame Buzzovo mesto močne

osebe, ki bo zanjo skrbela namesto očeta. Judy priznava, da se pred drugimi otroki pretvarja in da nihče ni zares iskren. Tudi Plato ima težave z neljubečimi starši; oče ga je zapustil, mama se z njim ne ukvarja (na njegov rojstni dan ga pusti samega), zanj skrbi služkinja. Očetovsko figuro zato tudi on najde v Jimu, ki mu na policijski postaji ponudi jakno. Očitno je, da ima Plato hude emocionalne težave, saj se na Jima dobesedno prilepi.

Jim pa ima na drugi strani povsem drugačne težave. Njegovi starši ga ne ignorirajo, so skrbni, a so nesposobni uvideti, kaj ga muči. Komunikacija med njimi je popolnoma neučinkovita, saj se oče, mama in babica stalno prepirajo med sabo, tudi glede Jima in njegove vzgoje. Jima najbolj moti njegov oče, saj je prepričan, da je slabič, ki se ne zna postaviti po robu mami in babici. Zdi se mu, da nima pravega vzornika in pravega vodstva v življenju, saj mu oče nikoli ni sposoben dati pravega nasveta. Svojo družino opiše kot živalski vrt, ki ga trga na kosce. Ne glede na njegove poskuse, da bi povedal, kaj ga teži, starši ostajajo povsem nerazumevajoči; oče ga zaradi njegovega uporniškega obnašanja na primer najprej vpraša, ali mu ne kupijo vsega, kar si želi, kar lahko razumemo kot kritično opazko na materialistično naravnost srednjega razreda, ki meni, da se da vse težave odpraviti z novimi igračami.

Film je torej v svojem bistvenem problemu izjemno tradicionalen. Jim si želi, da bi bil njegov oče pravi moški, ki bi lahko nadziral svojo ženo in sinu dal pravi zgled. Očetova pokornost je jasno izražena v prizoru, kjer v rožnatem predpasniku s tal pobira hrano, ki jo je raztresel po tleh; gre za prizor, ki je za Jima povsem poniževalen. Za Jima bi moral biti oče ravno prava kombinacija odločnosti in sočutnosti; to so kakovosti, ki jih Jim vidi v policistu na policijski postaji. Prikazan je kot razumevajoč in skrben, hkrati pa je sposoben Jima povsem obvladati. Policist predstavlja edino avtoriteto, ki jo Jim spoštuje in vzame resno.

Jim se zaradi situacije doma stalno zapleta v težave, čeprav je v sebi dejansko dober otrok. Ko ga lokalni otroci izzivajo na ilegalno in nevarno dirko z avti, Jim premleva, ali bi šel ali ne. Ker gre za vprašanje časti, se odloči sodelovati, da ne bi izpadel slabič, kot je njegov oče. V dirki je smrtno ranjen Judyjin fant Buzz, zaradi česar čuti Jim neizmerno krivdo. Odloči se, da bo vsaj enkrat nekaj naredil prav in se predal policiji, česar mu starša ne pustita. Zopet ga torej pustita na cedilu, ker ne razumeta, kaj hoče s tem dokazati.

Kritičen odnos do starševske kulture je posebej močan v zadnjih prizorih, ko se trije glavni junaki skrijejo v zapuščen dvorec. Sprva se pretvarjajo, da sta Jim in Judy mladoporočenca, ki kupujeta hišo. Plato kot prodajalec izpostavi dejstvo, da do otrok pri njih niso tolerantni, ker

so hrupni in tečni. Prostori zanje so zato daleč od drugih bivalnih delov hiše, ob bazenu, kar je izjemno prikladno. Če jih ne želiš več videti, jih enostavno zakleneš tja. To pomeni, da ti ne bo treba več nikoli govoriti z njimi. »Govoriti z njimi? Nihče ne govori z otroki. Samo pove se jim.« V naslednjem prizoru pa trio predstavlja družino, kjer je Plato namišljeni sin Jima in Judy. Drug v drugem najdejo družino, ki je doma nimajo, predvsem Judy in Plato potrebujeta Jima. Jim je torej v tem primeru takšen patriarh, kakršnega si je želel sam doma; sposoben jima je dati oporo, ki jo potrebujeta. Njihovo igro prekinejo Buzzovi prijatelji, ki se bojijo, da bi jih Jim izdal policiji, zato jih napadejo. Platu se ob tem popolnoma zmeša, saj začne streljati na vse okoli sebe. Jim je edini, ki mu uspe Plata pomiriti, a na žalost ga policisti po nesreči smrtno ranijo. Čeprav je Jim skrušen ob Platovi smrti, je v pogovoru z njim prvič nekaj naredil prav, torej tako, kot si je želel. Ob tem doživi tudi spravo z očetom, ki mu končno ponudi oporo in obljubi, da bo odslej močnejši zanj.

Zadnji film v vzorcu pa se od drugih povsem razlikuje. **Jailhouse Rock (1957, Richard Thorpe)** je eden izmed najbolj uspešnih glasbenih najstniških filmov petdesetih let, ki so taktično izkoristili popularnost rokenrola. Glavno vlogo problematičnega mladeniča Vinca je prevzel največji zvezdnik petdesetih let Elvis Presley, celoten film pa pravzaprav deluje zgolj kot celovečerna promocija Elvisovega stila in glasbe.

Vince predstavlja drugačne vrste upornika; ni delinkvent, a ga v težave spravlja njegova trmasta in svojeglava osebnost. Na začetku filma proslavlja svojo plačo v baru, ko ga začne zelo očitno osvajati starejša ženska. Eden izmed moških v baru jo začne napadati, češ da je »cipa«, Vince pa jo brani. Postavi se po robu moškemu, ki si drzne pretepati žensko, saj je to po njegovem mnenju nekaj povsem nedopustljivega za kogar koli s kančkom časti v sebi. Zapleteta se v pretep, v katerem Vince moškega nehote smrtno rani in posledično pristane v zaporu. Čeprav je Vince morilec, je trdno vzpostavljeno dejstvo, da se je vse skupaj zgodilo po nesreči in zaradi branjenja časti ženske.

V zaporu Vince spozna Hunka, bivšega *country* zvezdnika, ki v njem opazi talent za petje. Spodbudi ga, da se po prihodu iz zapora poskusi v glasbeni industriji, kar sčasoma Vincu tudi uspe. Uspeh njegovo osebnost zgolj poslabša, saj postane tipična diva. Njegov ego je zlomljen šele, ko ga Hunk, sit njegovega obnašanja, fizično napade in mu poškoduje glasilke. Le dejstvo, da bo morda ostal brez edine stvari, ki mu v življenju prinaša veselje, Vinca postavi nazaj na resnična tla, k spoznanju, da mora spoštovati ljudi, ki ga podpirajo in mu pomagajo.

Vince je tipičen hollywoodski »slab fant« z dobrim srcem. Je preveč agresiven in se prehitro spusti v nasilje, a obenem zvest nekim splošnim pozitivnim vrednotam, kot je na primer nenasilje do žensk. Njegov lik sledi rokenrolovskemu valu rahlo podivjanih najstnikov, ki poslušajo glasbo, ki je njihovi starši čisto nič ne razumejo. Vince ne spoštuje nikogar, predvsem pa ne starejših; če ga kdo ne posluša, ga v to prisili. V sceni v baru, kjer njegovega glasbenega podviga nihče ne spremlja resno, se razjezi na stranke in jih začne nadlegovati, zakaj ga ne poslušajo. Je nesposoben prejeti kritiko ali se ukloniti zahtevam drugih. Skozi celoten film je edino, kar Vince ceni, denar. Njegov upor ne izhaja iz ničesar, razen iz njegove neprilagodljive osebnosti. Starši v filmu niso omenjeni, zato lahko domnevamo, da jih nima več. Še najbolj temeljito je izmed odraslih avtoritet predstavljen Hunk. Vince se Hunku nikoli zares ne zahvali ali mu prizna njegovo pomoč, kar Hunka močno pesti. Čeprav ga je sam spravil v glasbene vode, ga Vince iz partnerja postopoma degradira v osebnega pomočnika, ki zanj sprehaja pse. Toda Vinca nikoli ne ganejo besede, zato se Hunk v obupu zateče k nasilju, kar se zdi edina stvar, ki jo Vince razume. Vince pri tem, ironično, vendarle izkaže spoštovanje do Hunka, saj ga nikoli ne udari nazaj.

#### 4.3.2 OSEMDESETA LETA

**Risky Business (1983, Paul Brickman)** je komična drama, satira življenja privilegiranih najstnikov srednje višjega razreda, ki govori o gimnazijcu Joelu, ki se med odsotnostjo staršev zaplete z mlado in lepo prostitutko Lano, s katero v njegovi hiši odpreta bordel. Joel živi s svojima staršema v razkošni hiši v bogati soseki. Starši imajo visoke upe za njegovo prihodnost; oče želi, da bi šel Joel na priznano univerzo Princeton, za kar mu tudi uredi intervju. Že takoj na začetku je jasno vzpostavljen pritisk, ki ga Joel čuti s strani staršev, o pomembnosti izobrazbe, ki je pomembnejša od vseh drugih potreb, ki jih čuti kot najstnik. Na dveh točkah se njegove erotične fantazije razblinijo, in sicer enkrat s testom v šoli, drugič pa bolj abstraktno, s policijo, ki obkoli hišo, in starši, ki mu govorijo, da nima prihodnosti in naj se že spravi dol z varuške. Pritisk ameriškega izobraževalnega sistema je viden tudi kasneje, ko je Joel zaradi izostajanja od pouka suspendiran, kar mu uniči celotno kartoteko, prek katerih se izvaja selekcija za sprejem na univerze. Poleg tega gre njegov intervju za Princeton izredno slabo, saj se predstavnik šole pojavi pri njem doma ravno, ko priredi zabavo za promocijo svojega zvodniškega posla z Lano. V ključni sceni z intervjujem se izkaže Joelov dokončni upor proti staršem in šoli; ko uvidi, da predstavnika ni navdušil, sprejme svojo usodo, reče »jebiga« in si prižge cigareto sredi intervjuja. Ironično je, da mu kljub vsemu uspe

priti na Princeton; namiguje se, da se je predstavnik šole izredno zabaval na Joelovi zabavi. Gre torej za satiro sveta odraslih, kjer je tvoj položaj odvisen od tega, koga poznaš in kakšno uslugo je kdo komu naredil. Ironičen je tudi Joelov neuspeh v šolskem krožku mladih poslovnežev, medtem ko v resnici z zvodniškim poslom zasluži bajne denarce.

Pritisk staršev na Joela je očiten v sceni, ko odhajata od doma, saj je posneta zgolj s perspektive Joela. Starša v kamero govorita dolg seznam navodil in pravil za čas, ko bo sam doma; kljub temu da večkrat ponovita besede »zaupava ti«, je njun nadzor jasen. Ko je končno sam, se Joel popolnoma sprosti in takoj prekrši skoraj vsa pravila; na glas prižge glasbeni stolp, pije alkohol, napol nag pleše po prazni hiši in uporablja očetov drag avtomobil, ki mu je bil prepovedan. Njun pritisk ima torej ravno nasprotne učinke. Starševska avtoriteta je v tem primeru močna in skrbna, a je s svojim nadzorovanjem Joelovega življenja prikazana kot dušecha, kar je presenetljivo glede na to, da staršev v večini filma sploh ni doma. Tudi dve šolski avtoriteti sta prikazani na negativen način: šolska medicinska sestra do Joela ne pokaže nobenega sočutja oziroma na njegove besede niti ne odgovarja, predstavnik Princetona pa je prikazan kot podkupljiv.

Joelov upor je torej usmerjen predvsem proti staršem in družbenemu pritisku, ki ga čuti glede svoje nadaljnje izobrazbe. Upor je sicer smiseln in razumljiv, vendar pa je Joelovo neodgovorno obnašanje prikazano na enako neodgovoren način, saj negativnih posledic praktično ni. Nasprotno, prav to mu na koncu prinese koristi (na Princeton je sprejet zaradi svojega zvodniškega posla).

Podoben odnos kaže na prvi pogled tudi glavni junak filma **Ferris Bueller's Day Off (1986, John Hughes)**. Film obeleži enodnevne dogodivščine treh prijateljev, ki se v zadnjem letniku gimnazije odločijo »špricati« pouk in se raje podajo v mesto. Pobudnik za tak nedovoljen izlet je glavni junak Ferris, ki ga opraviči z besedami: »Kako lahko od mene pričakujejo, da bom na tak lep dan prenesel šolo?« in: »Življenje teče hitro. Če se vsake toliko ne ustaviš in pogledaš okoli sebe, ga lahko zamudiš.« S seboj vzame Camerona, svojega zadržanega prijatelja, in svoje dekle Sloane.

Ferris predstavlja izjemno prebrisanega in inteligentnega najstnika, ki se povsem požvižga na avtoriteto in živi po svojih lastnih pravilih. Skozi film občasno govori neposredno v kamero in razlaga svoje misli ter pristope. Ob tem očitno nagovarja najstniškega gledalca, saj so njegove razlage nekakšna navodila. Na začetku filma tako gledalcu razloži, kako mu je uspelo starše



prepričati, da je bolan in ne more v šolo; poleg njega se nato tudi izpišejo simptomi, ki jih lahko hlinimo. Poleg tega v svoji sobi pripravi zapleten mehanizem, ki bi prikrikl njegovo odsotnost, če bi kdo vstopil v sobo (premikajoča se lutka v postelji in posneto smrčanje), vdre v šolski računalnik in spremeni število njegovih manjkajočih dni, z lažmi pridobi mizo v zasedeni restavraciji in podobno. Njegov odnos je ves čas povsem nonšalanten, kot da ga nič na svetu ne skrbi. Ferrisovo zabavanje je večkrat prekinjeno s prizori iz šole, kjer zdolgočaseni dijaki poslušajo popolnoma dolgočasna in nezanimiva predavanja.

Ferrisovo nasprotje je njegov prijatelj Cameron, ki je veliko bolj zadržan, zato ga mora Ferris praktično prisiliti v vse neumnosti, ki se jih spomni. Kljub navidezni neresnosti pa Ferrisa pravzaprav skrbi za Camerona in to, kako se bo znašel v prihodnosti. Ferris verjame, da je Cameron zadržan in nesrečen zaradi njegovega čustveno hladnega očeta, ki ima raje svojega dragocenega ferrarija kot pa ženo in sina. Njihov dom je vse drugo kot Ferrisova domača, udobna hiša; prej deluje kot muzej, kjer se ničesar ne sme dotikati. Ferris zato z namenom, da Camerona zbudi iz apatije, prepriča, da brez dovoljenja vzamejo očetov ferrari. Cameron sprva upa, da bodo lahko svoj nedovoljeni izlet z avtom pred očetom skrili, ko pa na koncu dneva sprevidi, da to ne bo mogoče, doživi popoln živčni zlom. V jezi popolnoma uniči avto, saj ta predstavlja materialno stvar, ki jo ima oče raje od njega, nato pa se odloči, da se soočenju z očetom ne bo izmikal, saj je čas, da se mu upre. Dejanskega soočenja Camerona in očeta v filmu sicer ni, gledalec dobi samo zagotovilo Ferrisa, da se bo vse uredilo. Oče predstavlja starševski lik, ki zopet izvaja prevelik pritisk na otroka, vendar pa ga dejansko nikoli ne vidimo, o njem se le govori. Ferrisova starša sta na drugi strani prikazana kot ljubeča in skrbna starša, ki pa sta popolnoma v zablodi, ko pride do njunega sina, saj verjameta vsem njegovim lažem.

Omeniti je treba še eno šolsko avtoriteto, in sicer Edwarda Rooneyja, ki nadzoruje izostanke učencev. Rooney je izjemno karikiran lik, ki služi predvsem humornim scenam. Prikazan je kot zagrenjen učitelj, ki ga Ferrisov užitekarski pristop do življenja popolnoma iztira. Do njega goji povsem sovražen in maščevalen odnos, a vendar se stvari vedno obrnejo na humor, tako da ga nikoli ne moremo jemati resno.

Drama **The Breakfast Club (1985, John Hughes)**, verjetno eden najbolj znanih najstniških filmov iz osemdesetih let, se izmed vseh filmov v analizi najbolj podrobno ukvarja z uporništvom in hkrati razmišlja, zakaj prihaja do njega in od kod izhaja. Zgodba se odvija znotraj ene sobote, ko pet gimnazijcev preživlja kazen v šoli. Med dnevom se, kljub temu da

je na začetku videti, da nimajo ničesar skupnega, zblížajo prav v skupnih najstniških težavah, ki premostijo razlike med njimi.

Mladostniki v *The Breakfast Club* so stereotipno razdeljeni v kategorije, ki so se začele med mladimi pojavljati v sedemdesetih in osemdesetih letih. Tako imamo hkrati v šolskem priporu pet najstnikov, ki se v prostem času načeloma ne bi družili med sabo; v filmu so poimenovani kot princesa, atlet, piflar, čudakinja in kriminallec. Kljub razlikam in očitnemu začetnemu sovraštvu se počasi začnejo odpirati drug drugemu ter ugotovijo, da njihove težave morda niso tako različne. Atleta Andrewa oče stalno pritiska, da mora biti v vsem, predvsem pa v športu, številka ena, starši popularnega dekleta Claire se ločujejo, čudakinjo Allison starši ignorirajo, piflar Brian se sooča z zahtevnimi starši, ki nikoli niso zadovoljni z njegovimi ocenami, upornik John Bender pa ima starše, ki ga psihično in tudi fizično zlorabljajo. Vsem so torej skupne težave s starši in iz vseh otrok veje strah, da bodo postali kot oni in delali iste napake.

Bender predstavlja glavnega upornika v filmu, kar je takoj nakazano z njegovim odnosom do drugih in do učitelja Vernona, ki jih nadzoruje med priporom. Uporniška drža je poudarjena tudi prek njegovih oblačil. Njegov odnos je stalno zaničevalen do vseh, ne ozira se na avtoriteto učitelja, ne spoštuje šolske lastnine in ne posluša nikogar. V šolski omarici skriva drogo, ki jo kasneje deli tudi z drugimi. Na začetku mu je v veselje predvsem izzivanje Claire in Andyja, ki ju ima za najbolj konformna učenca in ju zato tudi najbolj zaničuje. Njegovo upiranje kmalu potegne za sabo tudi druge, ki ga ščitijo pred nadzornim učiteljem Vernonom. Kljub temu da se je do njih vedel grdo in da niso sodelovali v njegovem razgrajanju, so pri izbiri med Benderjem in Vernonom raje potegnili s svojim sošolcem kot pa z odraslim, ki je predstavljal vse, kar so prezirali.

Drugi uporniški lik je Allison, ki ima zaradi brezbržnosti staršev zelo slabo samopodobo in se počuti nevidno, tako pa jo dojemajo tudi drugi. Oblači se v črno, obraz skriva za lasmi, sedi v zadnji klopi in na začetku dolgo časa tudi ne reče nobene besede. Ko sčasoma le pridobi pogum za sodelovanje v njihovih debatah, začne namerno vzbujati pozornost s šokantnimi izjavami, da je kleptomanka, nimfomanka in kompulzivna lažnivka, na koncu pa vse zanika. Proti koncu filma se zblíža z Andyjem, Claire pa ji pomaga premostiti njeno sramežljivost tako, da jo vizualno preobrazi v običajno dekle, naredi jo vidno. Allison torej ne ohrani svoje uporniške identitete, kot jo Bender.

Kljub povezanosti, ki jo odkrijejo med sabo, pa se proti koncu filma v pomembni sceni sprašujejo, koliko bodo njihova spoznanja sploh vredna, ko bodo znova soočeni z resničnim življenjem. Ali se bodo v šoli še hoteli poznati med sabo, ko bodo enkrat nazaj v svojih skupinah? Claire kot popularno dekle iskreno prizna, da ne, saj jih njeni prijatelji nikoli ne bi sprejeli medse. Bender ji očita strahopetnost pred njimi, Claire pa se brani, da razume absurdnost situacije, a ne ve, kaj bi lahko bilo drugače. Odvisna je namreč od njihovega mnenja, saj bi bila drugače izobčena. Celoten film se pravzaprav vrti okoli te dileme sledenja vrstnikom in njihovi avtoriteti, saj jih prav to deli v skupine.

Film torej poskuša razumeti najstnike in njihove težave, njihovo uporništvu je v filmu skorajda povečevano, zagotovo pa je prikazano kot upravičeno. Film je povsem protistarševski, saj imajo vsi med njimi težave s starši, iz česar izhaja večina njihovih frustracij. Čeprav so starši večino filma odsotni, so njihove slabe lastnosti izpostavljene že na začetku filma, ko otroke odložijo pred šolo. Podrobneje kot starši pa je predstavljena šolska avtoriteta. Imamo učitelja Vernona, ki sprva deluje kot povsem enostranski lik, zagrenjen učitelj, ki svoje frustracije sprošča na dijakih. Čeprav ga Bender večkrat zanalašč izziva, je njegov odziv za odraslo osebo, sploh pa učitelja, neprimeren; do Benderja se obnaša, kot da je navadna smet, večkrat go ozmerja, da je nič in da nima prihodnosti, enkrat, ko drugih ni v bližini, pa mu tudi grozi z nasiljem. A vmesna scena s šolskim hišnikom, ki ima, ironično, veliko bolj zdravorazumski pogled na svet kot Vernon, razkrije tudi njegovo globljo plat. Občutek ima, da so učenci vsako leto bolj arogantni in da so se zarotili proti njemu; skrbi ga, da bodo ti otroci, ko bo on star, vodili državo in skrbeli zanj. Hišnik ga opozori, da se mogoče niso spremenili otroci, temveč on, in da na njegovem mestu zaradi svojega obnašanja na stara leta ne bi preveč računal na njihovo skrb.

Naslednja dva filma v vzorcu sta plesna filma in veliki uspešnici v osemdesetih letih. **Footloose (1984, Herbert Ross)** nadaljuje boj odrasle generacije proti rokenrolu iz petdesetih let, ki ga prenese v nazadnjaško malo mesto, kamor se k stricu in teti skupaj z mamo iz velikega mesta preseli najstnik Ren. Ples in rokenrol glasba sta prepovedana zaradi popolnoma absurdnega razloga: nekaj let nazaj je v avtomobilski nesreči umrlo nekaj mladih, krivec pa naj bi bila pijača in ples. Ren se le stežka prilagaja nazadnjaškemu nazorom, ki so v popolnem nasprotju z njegovimi izkušnjami iz velikega mesta.

Že kmalu po prihodu ga lokalni najstniki izzovejo na dirko, podobno kot Jima Starka v *Rebel Without a Cause*, le da tu namesto avtomobilov uporabljajo traktorje. Ren seveda zmaga in

pritegne pozornost vaške lepoticice Ariel. Sčasoma se izkaže za pridnega in delovnega fanta, ki pa le stežka sprejema nadvlado avtoritete, s katero se ne strinja. Kljub temu da se načeloma izogiba težavam, se zdi, da ga te najdejo kar same, zato začne pridobivati sloves problematičnega mulca. Mesto se začne obračati proti njemu, mama izgubi delo, stričev posel pa prav tako trpi. Ko ga »vržejo« še iz gimnastične skupine, začne svojo jezo sproščati z nenadzorovanim plesom. Namesto da bi se vdal v poskuse lokalcev, da zatrejo njegovo uporniško naravo, se odloči, da bo raje poskušal narediti nekaj konstruktivnega – odloči se organizirati ples. Čeprav ne dobi dovoljenja v mestnem svetu, mu na koncu uspe ples organizirati zunaj meja občine, česar se vsi mladi izjemno razveselijo.

Nasproti Renovega konstruktivnega upora imamo Ariel, pridigarjevo hčerko, ki se želi na vsak način otresti podobe dobre očetove punčke. Ariel se upira očetu na različne, a neučinkovite načine. Takoj na začetku je izpostavljena njena nepremišljena narava, saj vznemirjenje išče v nevarnosti; postavi se na tire pred vlak, izvaja vragolije na drvečem avtomobilu in podobno. Izjemno je ponosna na svoje rdeče škornje, ker jih njen oče, pridigar Moore, ne prenese. Želi si ven iz mesta, ker se ji zdi majhno in nazadnjaško. Ko se Moore vpraša, kaj bo z njo, mu ona odgovori, da tu ni kaj storiti, da je takšna, kakršna je, če mu je všeč ali ne. Očita mu, da se zanjo nikoli ne zanima, razen kadar gre ven, takrat bi rad vse vedel. Moore je po drugi strani prikazan kot dejansko skrben oče, ki je izgubil stik z resničnostjo. V usodni nesreči pred leti je namreč umrl njegov sin, Moore pa se s tem ni nikoli uspel sprijazniti. Krivdo za nesrečo je prevalil na rokenrol, ki naj bi bil obscena glasba, ki promovira »permisivno spolnost in sproščeno moralo«. V mladih naj bi zbujala spolno slo in nevarno vedenje. Ironično je, da je prav Ariel najbolj »lahko« dekle v mestu, saj se na tak način očetu maščuje. Moore sprevidi svojo zmoto v prizoru, ki omejenost mesta popelje v absurdne skrajnosti, ko njegovi zvesti poslušalci začnejo zažigati knjige, ki naj bi kvarile mladino. Zave se, da gredo stvari predaleč, ustavi zažiganje in sprejme Renov ples; a vendar še vedno pri maši prosi vernike, naj molijo za mladino. Moore je tudi edina religijska avtoriteta v filmih iz osemdesetih let; čeprav je sprva predstavljen kot skrajnejš, do konca filma pride do sprave med njim in Renom, torej tudi med religijo in mladimi. Tudi Renova teta in stric sta podobnih nazadnjaških nazorov, medtem ko je Renova mama edina, ki razume njegov upor in ga podpira. Tudi ona je namreč prišla iz mesta, zato ima tako kot Ren težave s sprejemanjem vaškega načina življenja.

*Footloose* ima torej do uporništva pozitiven odnos. Ren v mesto prispe kot nekakšen odrešitelj iz strogega in zadržega nazadnjaškega vzdušja. Čeprav ga sprva mesto zavrača, ne ostane pasiven, temveč svojo jezo usmeri v ustvarjalnega. Očitno je, da si otroci mesta želijo sprememb, a jih ne znajo uresničiti. Njihov upor je izražen zgolj na stenah zapuščene hiše, kamor zapisujejo izseke iz knjig in pesmi, ki so prepovedane. Ren kot tujec ni obremenjen s preteklostjo mesta in starševskim pritiskom, zato je sposoben zavzeti mesto voditelja upora. Čeprav gre za na videz trivialno stvar, torej organizacijo plesa, le-ta nosi dolgoročne posledice za celotno mesto. Ren se je uprl na širšem, družbenem področju, saj je nasprotoval celotnemu mestu in njihovim zastarelim predsodkom.

Ples je uporniški element tudi v romantičnem filmu **Dirty Dancing (1987, Emile Ardolino)**, ki se dogaja v zgodnjih šestdesetih letih. Spremljamo zgodbo mladenke Baby, ki s svojo premožno družino preživlja poletje v velikem turističnem naselju. Baby s pomočjo nedovoljene ljubezni spozna pritisk družbe na njeno življenje in se upre prevelikim pričakovanjem, ki jih le-ta goji do nje. Kot pripadnica višjega sloja ima namreč skoraj vso prihodnost načrtano, še preden je o njej zmožna dobro premisliti. Pritisk nanjo je opazen na praktično vseh področjih, od tega, kaj gre študirat, do tega, s kom se lahko družijo.

Zaplet je tipičen: Baby med dopustom spozna Johnnyja, dežurnega »slabega« fanta, ki pa je pravzaprav fant od fare. Ker prihaja iz nižjega razreda oziroma je eden izmed služabnikov, se Baby z njim sploh naj ne bi družila. Zapleteta se v nedovoljeno romanco, ki jo utrjuje prav ples. Ples tu precej stereotipno predstavlja sproščenost in divjost nižjega sloja proti tradicionalni zadržanosti in elegantnosti višjega. Služabniki se namreč v prostem času daleč od oči strank predajajo divjim plesnim zabavam, kjer je ples precej bolj čuten in erotičen, kot pa ga je Baby vajena. Sprva romanco skriva pred očetom, a jo je na koncu prisiljena priznati. Takrat se prvič zoperstavi očetu, češ da ji je lagal, ko jo je učil, da so vsi enaki, če je s tem mislil le tiste, ki so enaki njemu. Upre se torej tudi splošnejšim družbenim »pravilom«, ki ločujejo ljudi na njih in vse druge, ki so tam le zato, da jim služijo. Prizna, da marsikaj na njej ni tako, kot bi njen oče hotel, ampak da taka je in naj jo ima rad tako. Očeta njen upor sprva šokira, nato pa se tudi sam zamisli nad legitimnostjo naukov, ki jih je Baby vcepljal v glavo vse življenje, pa čeprav nehote in brez slabih namer. Baby se očetu upre zaradi pravih vzrokov, zato je njen upor vzet resno; oče prepozna veljavnost njenega upora in ga sprejme, nanjo je na koncu celo ponosen, ker je pokazala sposobnost samostojnega in kritičnega mišljenja. *Dirty Dancing* je sicer povsem klišejska hollywoodska ljubezenska zgodba, kjer

ljubezen premosti tudi razredne razlike, a vseeno reprezentira tudi upor; Baby se zoperstavi pritiskom družine in visoke družbe okoli nje.

Zadnji film iz osemdesetih let pa predstavlja drama **Dead Poets Society (1989, Peter Weir)**, ki govori o skupini šolarjev na zasebni in elitni srednji šoli za fante v petdesetih letih. Strogo enoličnost šole, katere moto je tradicija, čast, disciplina in izvrstnost (ki ga učenci občasno posmehljivo preimenujejo v travestija, groza, dekadenca in fekalije), prekine nov učitelj angleščine, včasih tudi sam učenec na tej šoli, John Keating. Keating s svojimi neobičajnimi učnimi prijemi navdahne skupino fantov, da ponovno obudijo poseben krožek, imenovan Društvo mrtvih pesnikov, ki se ponoči brez dovoljenja sestaja v bližnji jami, kjer se bere poezija in širijo obzorja.

Keating predstavlja neobičajno šolsko avtoriteto, saj je tudi sam neke vrste upornik proti svojim sodelavcem. Njegove metode pri ravnatelju niso dobro sprejete, ker se ne drži učnega načrta. A Keating je prepričan, da je njegova dolžnost fante naučiti razmišljanja s svojo glavo, zato jim prek različnih prijemov poskuša pokazati, da je pomembno, da slediš svojim sanjam, in predvsem, da izkoristiš priložnosti, ki so ti dane, kar povzame z znanim rekom: *carpe diem*. Pri tem izstopa scena, ko učence odpelje na dvorišče in tri med njimi prosi, da drug za drugim hodijo v krogu. Ne mine dolgo, ko začnejo fantje korakati s popolnoma enakim tempom. Keating jih opozori, da se lahko kaj hitro in nezavedno izgubiš v množici, zato jih pozove, naj korakajo vsak po svoje in ohranijo svojo individualnost.

S svojimi nauki se Keating dotakne skupine fantov, med njimi najbolj dva, Neila in Charlieja. Charlie je inteligenten mladenič, že od začetka zelo samosvoja in nepokorna oseba. V Keatingovi vaji korakanja je Charlie edini, ki mu pade na misel, da je izražanje individualnosti v tej vaji tudi nekorakanje in raje stoji ob strani. Tako kot vse fante ga zanimajo dekleta, dve povabi tudi v jamo, kjer sestankujejo, brez privoljenja drugih. Ker se mu zdi, da bi morala biti na njihovi šoli tudi dekleta, napiše članek o tem v imenu društva in ga na skrivaj vrine v šolski časopis, nato pa tudi javno posmehuje ravnatelja, ki ga za kazen fizično kaznuje. Ošteje ga tudi Keating, češ da mora razlikovati med drznostjo in neumnostjo v boju proti sistemu.

Neil je na drugi strani odličnjak, vesplošno priden in sposoben fant, ki ga oče sili v poklic zdravnika, čeprav bi bil rad igralec. Oče je prikazan kot strog in neizprosen, za sinove prošnje povsem gluha, mama pa se le nemo strinja z njim. Zopet imamo torej stroge starše, ki pritiskajo

na svojega otroka. Oče je povsem enodimenzionalen lik, vidimo lahko le njegovo neizprosno, ki je sicer zamaskirana v skrb oziroma željo, da bi sinu uspelo, kar njemu ni. Sinu očita, da ne izkorišča priložnosti, ki jih on nikoli ni imel, ob tem pa mu ne dovoli niti, da bi povedal, kaj si sam želi. Neil s pomočjo Keatingovih naukov zbere pogum, da se brez očetovega dovoljenja pridruži igralski skupini in nastopi v Shakespearovi drami. Neil se prvič v življenju upre očetovim navodilom, a še vedno na skrivaj, saj se z njim ne upa soočiti iz oči v oči. Ko oče vseeno izve, Neila izpiše iz šole in mu zelo strogo začrta prihodnost študiranja medicine. Neil je ob tem nemočen, njegov upor se tu konča. Tudi ko ga oče neposredno vpraša, kaj mu roji po glavi, si Neil ne upa spregovoriti. Sprva se zdi, da se je sprijaznil s svojo usodo, a nato ponoči z očetovo pištolo stori samomor. Na šoli je sprožena preiskava, Keatinga obtožijo zlorabe svoje avtoritete in spodbujanja fantov k upiranju, kar naj bi vodilo v Neilov samomor. Eden izmed fantov v društvu ga namreč v poskusu, da si reši kožo, obtoži, druge pa poziva, da storijo isto. Charlie je edini, ki se mu upre, fizično ga napade, zaradi česar je kasneje izključen iz šole. Vsi drugi se uklonijo pritisku staršev in ravnatelja ter podpišejo izjavo o Keatingovi krivdi, zaradi česar je Keating odpuščen. V končni sceni filma smo priča zadnjemu uporniškemu dejanju, ko fantje kljubujejo ravnatelju in v slovo Keatingu stopijo na svoje mize; gre za dejanje, ki ga je Keating v svojih naukih opisal kot nujno vsake toliko, da lahko stvari vidimo z drugega zornega kota.

Upor je v *Dead Poets Society* prikazan kot nekaj dobrega, če ima za sabo dober razlog. Skozi večino filma je upor enačen z ohranjanjem individualnosti v množici, torej gre za nekonformnost pričakovanjem družbe. Nespameten upor, kakršen je bil Charliejev upor s prepovedanim člankom, je zavržen. Film prikazuje, da se je vredno upreti nepravični avtoriteti za stvari, ki nam veliko pomenijo, a žal se upor pogosto izrazi tudi na tragične načine, kakršen je bil Neilov samomor. Pritisk staršev na otroke je tu vodil v skrajnost, saj se Neil ni znal upreti na drugačen način.

### 4.3.3 FILMI PO LETU 2000

Komedija **Superbad (2007, Greg Mottola)** se uporništva dotakne precej površinsko. Zgodba se vrti okoli treh ne preveč popularnih gimnazijcev, Evana, Setha in Fogella, ki stalno razmišljajo zgolj o dekletih, alkoholu in zabavah. Sledimo jim skozi eno noč, ko se jim na poti na zabavo pripeti cel kup skrajno nestvarnih in absurdnih pripetljajev. Skozi celoten film je odnos do uporniškega oziroma delinkventnega obnašanja skrajno popustljiv in površinski.

Zaplet je dokaj enostaven: popularno dekle Jules je za vikend samo doma, zato priredi ogromno zabavo, na katero si glavni junaki želijo priti. V zameno za povabilo obljubijo, da bodo kupili ves alkohol. Ker fantje niso polnoletni, si Fogell priskrbi ponarejeno osebno izkaznico. Ko mu nakup že skoraj uspe, ga nepričakovano prekine ropar, zaradi česar na sceno prispeta dva mlada policista. Ker v Fogellu vidita sebe v mlajših letih, mu ponudita prevoz na zabavo, ob tem pa ga potegneta v celonočno razgrajanje.

Policista predstavljata edino odraslo avtoriteto v filmu, starši so popolnoma odsotni. A njuna avtoriteta izhaja zgolj iz njune uniforme, saj v nezrelem obnašanju prekašata vse mladoletne like v filmu. Med filmom zlorabljata svojo moč, v to pa potegneta še mladoletnega Fogella (kljub temu da na začetku domnevno verjameta njegovi ponarejeni osebni izkaznici, ki kaže, da je star 25 let, na koncu priznata, da sta vedela, da je ponarejena). Skupaj kadijo marihuano in popivajo, povsem neodgovorno vozijo policijski avto, uporabljajo strelno orožje in podobno. Policista vse skupaj razlagata kot poskus, da bi pokazala, da se tudi policisti znajo zabavati in da niso vsi smrtno resni ter »zateženi«. Priznata, da sta kot mlada sovražila policiste. Njun neodgovoren odnos do svoje službe in policijske avtoritete se lepo kaže v dveh scenah. Najprej v sceni, kjer Fogella učita streljati s pištolo; v daljavi se zasliši policijska sirena, nakar vsi trije začnejo živčno vpiti: »Policaji, policaji!« in hitro pobegnejo. V končni sceni pa skupaj s Fogellom uničita policijski avto, simbol policijske avtoritete; najprej ga dokončno razbijejo, nato pa polijejo z alkoholom in zažgejo, vse skupaj pa je ves čas blazno zabavno in neresno. Fogell mora ob tem podpisati izjavo, da je bil priča kraji tega avtomobila in da policista nista odgovorna. Nihče od njih torej za ta dejanja ne bo odgovarjal, negativnih posledic ni, celotna stvar je šala.

Fogellovo sodelovanje v nočnem razgrajanju s policistoma je po eni strani dokaj razumljivo. Fogell je pač piflar, ne preveč privlačen in ne preveč popularen. Zanj je nespametno obnašanje »kul«, dobrodošla sprememba od dolgočasnih sobotnih večerov v družbi Evana in Setha. Na zabavi namreč prosi policista za uslugo; pred vsemi ga na silo zvlečeta iz hiše, kot da je bil aretiran. Biti divji in aretiran je torej »kul«, kar naj bi Fogellu dvignilo status med svojimi vrstniki. Celotna uporniška nota filma se odvija zgolj okoli nespametnega in nevarnega uničevanja tuje lastnine ter izpodbijanja policijske avtoritete, vse to brez kakršnih koli posledic. Upor je brez povoda in brez globljega razloga ali pomena.

Komedija **Accepted (2006, Steve Pink)** se nasprotno ukvarja z bolj smiselnim uporništvom na širši družbeni ravni, čeprav je tudi tu celotna zadeva na žalost zavita v precej površinski



ovitek. Bartleby, dijak tik pred zaključkom gimnazije, ni sprejet na nobeno izmed univerz, kamor se je prijavil. Zaradi pritiska staršev v obupu ponaredi pismo, v katerem je sprejet na izmišljen kolidž, imenovan South Harmon Inštitut za tehnologijo (okrajšano S. H. I. T.). S pomočjo prijateljev, ki se jim prav tako ne uspe vpisati na univerze, Bartleby spremeni staro duševno ustanovo v lažni kolidž. Stvari se zapletejo, ko se na njihov program dejansko prijavi ogromno mladih. Ker jih noče zavrni, Bartleby nadaljuje z lažjo.

*Accepted* kritizira ameriško šolstvo, predvsem njihov elitistični način vpisovanja na fakultete. Bartleby zagotovo ni neumen dijak, vendar pa se mu ni dalo potruditi za ocene in dodatne aktivnosti, ki so potrebne za vpis na kolidž. Njegova prijateljica sta še v slabši poziciji: Rory je pridna učenka, ki si je vse življenje prizadevala priti na prestižni Yale, a ji ni uspelo, Hands pa je računal na športno štipendijo, a jo je izgubil zaradi poškodbe. Razočarani nad sistemom, ki jih je pustil na cedilu, se odločijo stvari vzeti v svoje roke; sprva sicer le kot šala, ki pa nato preraste v veliko več.

Ko je Bartleby soočen z vodenjem kolidža, si najprej ogleda dejanski Harmon kolidž, ki je prikazan kot izjemno dolgočasen prostor, kjer študentje spijo na predavanjih ali pa živčno zapisujejo vsako profesorjevo besedo. Dekan je tipičen predstavnik elitističnega višjega razreda, ki na vse skupaj gleda zviška. Po njegovo se odličnost kolidža meri po številu kandidatov, ki jih zavrnejo. Bartleby se med njimi počuti popolnoma odtujen; na sredi hodnika stoji pri miru, medtem ko mimo njega drvijo študentje v pospešenem posnetku, ki kaže prehitro in stresno življenje študentov, ki so pod stalnim pritiskom v boju za dobre ocene. Bartlebyjev prijatelj Sherman predstavlja dijaka, ki je bil edini izmed glavnih junakov dejansko sprejet na Harmon kolidž. V njihovi družini je to dolgoletna tradicija, zato si močno prizadeva, da bi se vključil. V želji, da se pridruži bratovščini, se podredi seriji poniževalnih dejanj, kot na primer strežba pijače na zabavi v kostumu ogromnega spermija. Sherman sčasoma spozna, da vsega tega ne potrebuje, zato obupa in se prepíše na Bartlebyjev kolidž, ki ga oblikujejo popolnoma drugače. Kolidž sprejme vse, ne glede na njihove dosežke. Predavanj in profesorjev v tradicionalnem smislu ni, temveč so študentje hkrati profesorji, učijo pa se tisto, kar sami želijo. Njihov učni načrt predstavlja tabla, na katero lahko vsak napiše, kaj ga zanima. Študentje so spodbujani, da sledijo svojim ambicijam in razvijajo svoje talente. Na koncu filma kolidž dejansko dobi enoletno pogojno dovoljenje za izvajanje izobraževalne dejavnosti, ko Bartleby na zaslišanju poda srčen govor.

Zgodba v *Accepted* je povsem absurdna in nestvarna, a vendar opozarja na dejanske probleme ameriškega šolskega sistema. Bartlebyjevi starši so ob novici, da ne gre na kolidž, popolnoma zgroženi, vprašajo ga celo, če je zadet. Nasprotno od njegove mlajše sestre, ki se na vpis na kolidž pripravlja že v osnovni šoli, Bartleby po njihovem mnenju nima prihodnosti. »Družba ima pravila. Prvo pravilo je, da greš na kolidž. Hočeš srečno in uspešno življenje? Greš na kolidž. Hočeš biti nekaj? Greš na kolidž. Če hočeš pripadati, greš na kolidž,« trdi oče. Poniža ga tudi pred drugimi starši, ko reče, da je vrgel stran svoje življenje. A vendar so na koncu spreobrnjeni, ko vidijo, kaj mu je uspelo ustvariti, in priznajo, da ima mogoče prav. Pritisk staršev na izobraževanje je izražen tudi pri drugih mladih; eden izmed njih omeni, da so bili njegovi starši prvič v življenju ponosni nanj, ko je bil sprejet na Bartlebyjev kolidž.

Omeniti je treba še Shermanovega strica Bena Lewisa, ki kot edina odrasla oseba podpira Bartlebyja že od začetka in celo sodeluje v njegovi potegavščini. Lewis je bil včasih v akademskih vodah, vendar ga je njegova uporniška narava stala kariere. Bartleby ga prosi, da se pretvarja, da je dekan kolidža, da lahko prelisiči starše. Lewis se nato preseli na kolidž, kjer študentom zunaj na travniku predava o nepravilnosti in zgrešenosti sistema. Prikazan je kot ekscentričen in rahlo prismuknjen profesor, ki ga je sistem tako kot otroke zavrnil.

Uporništvo je tu prikazano v boljši luči, kot upor proti sistemu, upor z razlogom. Čeprav jih je sistem pustil na cedilu, se Bartleby in prijatelji niso predali, ampak so ustvarili svoj sistem po svojih željah in ambicijah, sistem, ki je upošteval njihovo mnenje. Gre torej za aktiven upor, čeprav je izveden površinsko. Kljub dobrim nameram je namreč kolidž vseeno organiziran precej kaotično, osredotočen pa predvsem na zabavanje. Ne predstavlja ravno dobre alternative dejanskim kolidžem. Dejanska akreditacija kolidža na koncu filma je zato povsem absurdna, a služi kot sporočilo, da se upor s pravim razlogom lahko splača in obrodi sadove. Filmu je zato treba priznati, da spodbuja smiseln upor in obsoja zgolj pasivno sledenje družbenim pričakovanjem tudi, kadar te družba pusti na cedilu.

Podobno se s smiselnim uporom proti sistemu ukvarja muzikal **Hairspray (2007, Adam Shankman)**, ki se od drugih filmov razlikuje po tem, da se dogaja v šestdesetih letih. Čeprav gre za dokaj lahkoten muzikal z nestvarno poskočnimi in srečnimi liki, se dotakne resnejših vprašanj, kot so rasna segregacija in telesna podoba ter debelost. Tracy je debelušna najstnica, ki najraje gleda plesno oddajo *The Corny Collins Show*, kjer nastopajo običajni najstniki, kot je ona. Kljub predsodkom, ki jih je deležna na račun svoje telesne teže, ji uspe pritegniti oko voditelja in postati del redne zasedbe v oddaji.

Tracy tako kot Bartleby predstavlja najstnico, ki se ne vda ob pritiskih njenega okolja, ampak se bori za svoja prepričanja. Ko ugotovi, kako zelo rasistična je menedžerka oddaje Velma, se odloči boriti za pravice temnopoltih plesalcev v oddaji, s katerimi se spoprijatelji. Kljub rasizmu, ki še vlada marsikje okoli nje, je Tracy že ves čas povsem nedovzetna zanj; v kontrakulturnem in liberalnem duhu šestdesetih let sprejema vse okoli sebe brez predsodkov. Sama se mora kot debelušna najstnica boriti proti predsodkom družbe glede zunanje lepote, zato morda prav zaradi diskriminiranosti, ki jo sama čuti glede svoje telesne teže, razume, kako se počutijo temnopolti. Njena podpora novim prijateljem gre tako daleč, da kot edina belka sodeluje v javnem demonstriranju temnopoltih plesalcev proti ukinitvi edinega dne v mesecu, ko lahko tudi oni nastopajo v oddaji, čeprav bi to lahko škodilo njeni nadaljnji plesni in televizijski karieri. Upor se stopnjuje do neodobrenega sodelovanja Tracy in temnopoltih plesalcev v posebni oddaji v živo, kjer gledalci nepričakovano za zmagovalko izglasujejo mlado temnopolto plesalko Inez. Posledično se o zastarelosti rasistične segregacije prepričajo tudi producenti, ki temnopolte plesalce sprejmejo v redno zasedbo oddaje.

Tracy je za najstnico zelo samosvoja in odločna. Pripravljena se je boriti za pravice temnopoltih, čeprav nje problem neposredno ne zadeva in bi lahko njen upor škodil njeni karieri. Sprva je izjemno ponosna na svoje natupirane lase, ker je to najnovejša moda, a proti koncu filma, ko se pričeska uniči, se ne vznemirja: »Oh, naj se uniči. Bila je le simbol moje konformnosti sistemu.« Zanimiva je tudi njena prijateljica Penny, ki živi z versko obsedeno in strogo mamo Prudy, ki jo nadzira na skoraj vsakem koraku in ji strogo prepoveduje gledanje ali sodelovanje v oddaji, čeprav jo spremlja tudi sama. Ko pomaga Tracy pri njenem upor in jo le-ta opozori, da gre lahko za to morda tudi v zapor, ji odvrne: »Tracy, saj sem že sedaj v ječi.« Penny se na koncu prav tako upre, ko nastopi v oddaji s temnopoltim plesalcem in se z njim pred kamerami tudi poljubi.

Tracyjin upor bi morda lahko razširili na upor proti celotni družbi in vsesplošnemu rasizmu, a v filmu je družba očitno že dovolj liberalna, saj so gledalci navdušeni nad novo oddajo. Njen upor je zatorej bolj uperjen proti zlobni televizijski mreži, ki še ni uspela stopiti v korak s časom. Mrežo zastopa močno karikirana Velma, naravnost zlobna, rasistična, snobovska ženska, suha in lepa, spominjajoč na nekakšno Cruello de Vil. Velma je povsem negativen lik, njeno poniževanje glavne junakinje je prehudo, da bi se lahko odkupila, zato je na koncu ponižana in odpuščena, saj ne uvidi svoje zmote. Kot edina nasprotujoča avtoriteta je poenostavljena v nestvaren lik, ki ga je zlahka sovražiti, s tem pa stvari predstavi kot povsem

črno-bele in zanemari kompleksnost problema, kot je rasizem. Enako lahko rečemo tudi za Tracy, ki je predstavljena kot popolnoma dobronamerno, sočutno dekle, ki se bori za pravo stvar, za katero gledalec enostavno mora navijati. Film je namerno narejen na pretirano pozitiven in poenostavljen način, deluje kot »zavit v celofan«, vse je zelo »poštirkano«, kar je sicer za muzikal dokaj običajno, a obenem spodkoplje resnost sporočila.

Drugi trije filmi v vzorcu so si v prikazovanju uporništva precej podobni, saj ga predstavljajo kot nezaželeno vedenje mladih, ki ga je treba sankcionirati, kar storijo s pomočjo odrešilnega elementa, na primer plesa. **Step Up (2006, Anne Fletcher)** je tipična ameriška zgodba o uspehu in sledenju sanjam. Tyler je fant brez prihodnosti in ambicij, ki ugotovi, da lahko svoj plesni talent uporabi za izboljšanje svojega življenja. Zgodba je izjemno enostavna in klišejska: Tyler živi v slabi soseski, zadržuje se v slabi družbi. Živi pri rejnikih, ki se zanj le malo zanimajo. Skupaj s prijatelji se večino časa ukvarjajo z manjšimi zločini, kot na primer s krajo avtomobilov, vpleteni so tudi v rivalstvo med različnimi tolpmi. Film gledalca prepričuje, da so kljub temu vsi dobri fantje, ki so sprejeli slabe odločitve, ker v življenju niso imeli pravih priložnosti. Kljub temu da je Tyler dober plesalec, njegov prijatelj Mac pa dober košarkar, to za njiju ni nič drugega kot hobi. Tylerju vsi očitajo, da odneha z vsako stvarjo in ni dovolj vztrajen.

Vse to se spremeni, ko za zabavo vdrejo v elitno umetniško srednjo šolo in uničijo nekaj rekvizitov. Tylerja pri tem ujame varnostnik, posledično pa je obsojen na dvesto ur družbenokoristnega dela, ki jih mora opraviti v tej šoli. Med delom spozna nadobudno plesalko Nora, ki ga povabi k sodelovanju. Ples se izkaže za njegovo rešilno bilko iz sveta kriminala. Nora Tylerju odpre oči; sledi svojim sanjam in je zanje pripravljena storiti marsikaj, kljub temu da je mama pri tem ne podpira, ker si želi, da bi šla na univerzo. Tudi Tyler postane ambiciozen, z voljo in trdom se mu uspe vpisati na to šolo. Njegovo prejšnje uporniško življenje, izraženo predvsem prek delinkventnega obnašanja, je torej nekaj slabega, brezizhodna situacija, ki se konča le s smrtjo ali zaporom, se pravi nekaj, kar je treba popraviti, spremeniti. Med filmom poleg Tylerja to dojame tudi njegov prijatelj Mac, ki je sprva močno proti Tylerjevimi plesnim podvigom. Ko pa je njegov mlajši brat smrtno ranjen med krajo avtomobila, se Mac odloči, da bo tudi on poskušal postati boljši človek, ker ne verjame več, da je takšno življenje najboljše, kar so lahko.

Film se dotakne, sicer zelo površno, tudi vprašanja višjega in nižjega razreda. Tyler in Mac sta del nižjega razreda, sta iz revnih sosesk in družin, kar naj bi delno opravičevalo njuno

prestopniško življenje. Nora predstavlja višji razred, prav tako umetniška šola, saj naj bi tja hodili le bogati otroci, vsaj tako domneva Mac (čeprav ravnateljica pove, da je večina otrok tam s pomočjo štipendij). Med samo zgodbo naj bi prišlo do nekakšne sprave med tem razlikovanjem, Tyler se vpiše na to šolo, Mac spozna, da na šoli niso samo zategnjeni, bogati belci. Sprava je prikazana tudi v plesni koreografiji, ki jo Tyler in Nora izvedeta, saj Nora v svoj klasični stil vplete elemente hip-hopa, ki se jih nauči od Tylerja.

Podobno je uporništvo prikazano v športni drami **Gridiron Gang (2006, Phil Joanou)**. Film je zasnovan na resnični zgodbi o socialnem delavcu Seanu Porterju, ki je oblikoval nogometno ekipo s svojimi varovanci v centru za mladoletne prestopnike; gre za potezo, ki se je izkazala za dokaj uspešen način preprečevanja vračanja h kriminalu. Zgodba se odvija v nevarni soseski, kjer se mladi, večinoma temnopolti, le težko izognejo pripadanju tolпам. Nasilje med tolпамi je praktično obvezno, izmikanje dolžnostim pa smrtna obsodba. Zopet je prisotna ideja, da je uporništvo nekaj, kar se kaže v delinkventnem obnašanju, torej nekaj, kar je treba spremeniti, saj ne vodi nikamor. Tukaj odrešitev predstavlja ameriški nogomet. Ideja trenerja je, da se bodo ti mladi prek ekipnega športa naučili sodelovati med sabo, premostili razlike, predvsem razlike med tolпамi, in pridobili samozavest. Gre torej za tipične ameriške sanje; trdo delo se izplača, saj fantje z veliko truda in treniranja na koncu premagajo izjemno dobro nasprotno ekipo.

Glavni junak filma Willie najboljše poseblja zgodbo o uspehu. Kot član tolpe mora maščevati smrt prijatelja, kar kljub omahovanju in dvomom poskuša, a mu spodleti. Namesto tega v samoobrambi ustrelil nasilnega očima, ki pretepa njegovo mater. Čeprav je zakrivil umor, je le-ta prikazan kot skorajda opravičljiv, da gledalec ostane na njegovi strani. Njegova mati je prikazana kot šibka in nesposobna, saj je v svoj dom vedno znova sprejemala nasilneža, ki je dajal njenima otrokoma slab zgled. Po umoru je nad Williejem tako zgrožena, da se z njegovim bratom odseli in ga nikoli ne obišče v priporu. Willieja poskušajo prikupiti tudi s pomočjo njegovega pametnega in lepega dekleta, ki nasilje in tolpe močno obsoja. Ko mora v ekipi sodelovati s fantom iz nasprotne tolpe, imata oba s tem velike težave, ki pa jih prek igre, predvsem pa odmaknjenosti od ulic, kjer vladajo tolpe, premostita in se spoprijateljata. Film sporoča, da so fantje, izvzeti iz svojega običajnega, strupenega okolja, povsem enaki in razen rivalstva med tolпамi, za katerega niti ne vedo razloga, med njimi ni razloga za prepir.

Sean Porter nastopa kot edina prava avtoriteta v filmu. Njegov nastop je trden, samozavesten, pogosto preveč agresiven, a vidi se, da ga žene iskrena želja, da bi fantom pomagal. Njegova

agresija izhaja iz težav, ki jih je imel sam s svojim očetom, saj ga ta ni nikoli zares podpiral. Sean zato poskuša tem mladim vcepiti samozavest, ki je njegov oče ni uspel predati njemu. Pooseblja torej nekakšnega dobrega samaritana, edinega, ki se je zavzel za fante, ki jim sistem očitno ni pomagal. V njih je videl nekaj več, potencial, da so lahko boljši od tega, kar so. Poteza se izkaže za uspešno, saj se film konča optimistično, in sicer z zmago nad močnejšim nasprotnikom, ki pa »si tega ni želel tako močno« kot oni, in s spravo nekaterih fantov s svojimi odtujenimi družinami ter dekleti, saj le-ta uvidijo spremembo v njih na boljše.

Zadnji film v vzorcu prihaja od istega režiserja kot *Hairspray*. **A Walk to Remember (2002, Adam Shankman)** je romantična drama o Landonu, problematičnemu in uporniškemu najstniku, ki se zaljubi v Jamie, pridno pridigarjevo hčerko. Odrešilni element za njegovo uporniško naravo v tem primeru ni več šport, temveč ljubezen.

Od prejšnjih dveh filmov se *A Walk to Remember* razlikuje v tem, da Landon ne izhaja iz slabe soseske, ki bi jo lahko krivili za njegovo obnašanje, temveč iz precej urejenega primestja. Njegov upor ni uperjen proti ničemur določenemu, niti ni dobro opredeljen njegov razlog. Razen odsotnega očeta, ki se je odselil ob ločitvi in zanj nima več časa, Landon na prvi pogled nima težav. Mama je skrbna, a dvomi, da je Landon sposoben narediti kaj iz sebe. Landon večino časa preživlja s svojimi prijatelji, s katerimi popiva, se zabava in dela manjše prestopke; je brez prave prihodnosti. Prikazani so popolnoma plehko in enostransko, kar dobro ponazori prizor, ko gre Landon mimo dveh bivših prijateljic, ki sta ravno sredi pogovora: »Res, bila sem tako pijana, da se ničesar ne spomnim.« To namiguje na dejstvo, da se kaj drugega v njihovem življenju niti ne dogaja. Landon prvič uvidi neodgovornost svojih prijateljev in sebe, ko za šalo spodbujajo novega dijaka, da skoči v vodo z visokega žerjava na zapuščenem delovišču. Pri tem se fant resno poškoduje, drugi pa v skrbi za lastno rit pobegnejo. Landon ga sicer potegne iz vode in reši, a takoj ko vidi, da je živ, tudi sam poskuša pobegniti, a neuspešno. Tu je zgodba identična filmu *Step Up*; Landon je ujet med ilegalnim početjem in za kazen obsojen na delo v dramskem krožku. Tam spozna Jamie, ki, podobno kot Nora Tylerju, Landonu pokaže, da je življenje več kot le nesmiselno zabavanje in popivanje. Landon kmalu spozna svoje zmote in opredeli svoje druženje z uporniško tolpo kot napako: »Mislil sem, da sem "kul".« Svoje stare prijatelje popolnoma zanemari, ker so slab vpliv, reče jim celo, da so živali. Bistvena za njegovo odrešitev je torej njena ljubezen in zaupanje vanj, nekaj, česar ni dobil od nikogar drugega, niti od mame. V tem primeru Jamie, podobno kot Nora, zastopa ameriške sanje, idejo, da je vse možno, če se potrudiš. Landon to

spozna, kar se mu na koncu obrestuje, saj je sprejet na medicinsko šolo. Njegova odrešitev torej leži v njeni ljubezni.

Landonovo uporništvo je zopet nekaj, kar se dojema kot nesmiselno upiranje najstnikov, ki jim je na prvi pogled preveč dolgčas. Sprva je prikazano kot »kul«, kot nekaj, kar počnejo popularni dijaki, nato pa se spreobrne v nezrelo obnašanje, ki ne vodi nikamor. A to nezrelo obnašanje film poskuša preseči z idejo, da imajo tudi ti najstniki potencial, le da jim tega nihče nikoli ni povedal. Jamie Landona ne preobrazi, le pokaže mu tisto, kar naj bi že bilo znotraj njega. Rešitev za najstniške težave je torej samo v tem, da se najstnikom verjame in se jih podpira v njihovih idejah, vse drugo pa se bo uredilo skoraj samo od sebe.

## 5 UGOTOVITVE

---

Analiza je pokazala očitne trende v spreminjanju reprezentiranosti uporništva skozi zgodovino; v petdesetih letih je uporništvo večinoma enačeno z mladoletnim prestopništvom, dojeto kot socialna nadloga, v osemdesetih letih pa takega pojmovanja ni več. Uporništvo se v tem desetletju usmeri predvsem na starševsko kulturo, izraženo je kot upravičena nekonformnost od zgoraj vsiljenim vrednotam. Po letu 2000 ostane sicer nekaj malega protistarševskega in protidružbenega uporniškega duha, precej pa je tudi vračanja na razumevanje uporništva kot delinkvence, le da se jo precej manj problematizira kot včasih. Težava večine najstniških filmov je po mnenju Sharyja v tem, da tudi če so nekonformni, na koncu upor vedno znormalizirajo. Uporniki v filmih so večinoma zadušeni; odločiti se morajo med uporniško držo, ki ji nihče ne oporeka, ali pa popolno opustitvijo upiranja (Shary 2002, 50). To je razvidno iz večine filmov v vzorcu, kjer so mladi uporniki največkrat rehabilitirani, doživijo spravo s tistim, proti čemur so se upirali. Izjeme bi bili lahko filmi *Footloose*, *Dirty Dancing*, *Accepted* in *Hairspray*. Shary opozarja še na dejstvo, da je v najstniških filmih pogosto upor sam sebi namen; film se ne sprašuje, zakaj do njega prihaja, pogosto ga celo na neki način slavi. V filmih, katerih glavna privlačnost je prav nevarnost in vznemirljivost izzivalnega obnašanja, bi prevelika osredotočenost na motive likov ovirala uživanje v tem. Po njegovem mnenju takšni filmi privabljajo mlado občinstvo, ki v njih prepozna lastne impulze in želje, ter starejše, ki se nostalgичno spominjajo mladih let (Shary 2002, 83). Tak odnos je zelo očitno prisoten v filmu *Superbad*, v omejenem obsegu pa bi ga lahko očitali tudi filmom *Ferris Bueeler's Day Off*, *Risky Business* in nekaterim delinkventnim filmom iz petdesetih let. Predvsem zadnjim lahko očitamo, da svoj uspeh gradijo prav na privlačnosti svojih nevarnih in delinkventnih likov, ki naj bi jih pravzaprav obsojali (*The Wild One*, *Crime in the Streets*, *Blackboard Jungle*).

V vzorcu iz petdesetih let imamo močno prisotno tematiko uporništva v smislu delinkvence kot posledice slabega okolja (*The Wild One*, *The Delicate Delinquent*, *Blackboard Jungle* in *Crime in the Streets*). To je povezano s splošno generacijsko vrzeljo, ki se je do takrat oblikovala med mladimi in odraslimi. Prva *baby boom* generacija je odraščala v popolnoma drugačnih okoliščinah od svojih staršev. Le-ti niso zmogli razumeti, zakaj oziroma proti čemu se najstniki sploh upirajo, zato so njihov upor največkrat preprosto označili za delinkvenco, prestopnike pa za huligane, ki so odraščali na »napačni strani tračnic«. Uporniško vedenje najstnikov je torej nekaj povsem neprimernega, socialni problem, ki ga je treba rešiti, a hkrati



priznavajo, da je družba sama kriva za takšno situacijo. Pogosto so se filmi v neki meri še vedno zanašali na zastarelo environmentalistično pozicijo starejših gangsterskih filmov, ki so ponujali družbeno kritiko, znano kot Warner Bros environmentalizem (Doherty 2002, 97); revna soška, slab vpliv vrstnikov in krute reformne šole so vzrok kriminalu. V *Blackboard Jungle* policist razloži, da gre za otroke, ki so med vojno odraščali brez očeta in s stalno zaposleno mamo: »Brez domačega življenja, brez cerkvenega življenja, nimajo kam iti. Vodje tolpe so prevzeli mesta staršev.« Takšen nazor je močno prikladen kot opravičilo za nastalo situacijo, saj se krivda prenese na vojno, družba in starši pa so bili pri tem seveda nemočni.

Delinkventi v teh filmih se načeloma vedno delijo v dva tipa: tiste, ki so vredni rešitve, saj izkazujejo sposobnost normalnega funkcioniranja v družbi, in tiste, ki so že prek meje človečnosti, kot je ugotavljal že Doherty (2002, 106). Johnny, Miller, Frankie in Angelo ter Sidney in Monk so sicer delinkventi, a prikazani kot zmedeni najstniki, ki so jih na cedilu pustili nesposobni ali odsotni starši, revne in nevarne okolice ter nerazumevajoča družba. Nasproti njim je skoraj v vseh primerih nevaren, že rahlo psihopatski prestopnik, katerega zločini so prehudi, da bi mu gledalec lahko odpustil (motoristični vodja Chino v *The Wild One*, Artie in Belazzi v *Blackboard Jungle*, Lou v *Crime in the Streets*).

Starševske avtoritete v teh filmih so največkrat odsotne, prikazane kot nesposobne, stalno zaposlene ali pa povsem nemočne. Pogosto je nekje med pogovorom izpostavljena, vendar nikoli prikazana, fizična zloraba očeta (očeta Frankieja in Louja v *Crime in the Streets*, Johnnyjev oče v *The Wild One*). Tipično je prava avtoriteta zastopana v nekem zunanjem odraslem, ki se zavzame za najstnike, največkrat so to pravičen policist (Mike v *The Delicate Delinquent*, policist v *The Wild One*), učitelj (Dadier v *Blackboard Jungle*) ali pa socialni delavec (Wagner v *Crime in the Streets*). Praviloma je takšna oseba sočutna in razumevajoča, a hkrati trdna in močna, predvsem pa nad mladimi nikoli ne obupa. Ponudi jim vodenje in podporo tam, kjer so bili njihovi starši neuspešni. Mladim poskušajo večinoma pomagati tako, da jih spodbujajo v dodatne dejavnosti, ki bi okupirale njihov prosti čas (Mike Sidneya sprašuje o hobijih, Wagner organizira športne ekipe in ples, Dadier spodbuja Millerja k igranju klavirja in sodelovanju v šolski predstavi). Občasno je prisoten tudi stranski lik, ki v delinkventih sproži željo po izboljšavi (potencialni romantični interes Kathie v *The Wild One* in soseda v *The Delicate Delinquent*, mlajši brat Richie v *Crime in the Streets*).

Film, ki se problema loteva na drugačen način, je *Rebel Without a Cause*, saj na uporništvo gleda precej bolj kompleksno. Glavni junaki izhajajo iz mirnega predmestja in navidezno

urejenih družin, ki pa so navznoter polne napetosti. Krivdo za neprilagojeno in zmedeno mladino film prevali predvsem na nerazumevajočo starejšo generacijo, ki nima pojma o odraščanju v povojnih časih. Film torej izstopa iz ideološkega vzorca, ki mu sledijo drugih filmi; lahko ga jemljemo za nekakšnega predhodnika protistarševsko nastrojenih filmov iz osemdesetih let.

V osemdesetih letih je prikaz uporništva popolnoma drugačen, saj je v vseh filmih enačen z nekonformnostjo s starševsko kulturo ali širšo družbo. Predstavljen je torej kot upor proti vrednotam, ki so najstnikom vsiljene in s katerimi se ne strinjajo. Kot je ugotavljal že Shary, se je najstniški film tu odmaknil od filmov iz petdesetih let tudi v smislu, da je prikazoval večjo kompleksnost življenjskih poti in možnosti za najstnike (Shary 2002).

V vseh filmih se najstniški liki upirajo ali vsaj kritizirajo starše (Joel in Lana v *Risky Business*, Cameron v *Ferris Bueller's Day Off*, Baby v *Dirty Dancing*, Ariel v *Footloose* in Neil v *Dead Poets Society* ter vsi najstniki v *The Breakfast Club*), nekateri šolski avtoriteti (Charlie v *Dead Poets Society*, Bender v *The Breakfast Club*, Joel v *Risky Business*, Ferris v *Ferris Bueller's Day Off*), nekateri pa se uprejo širšim družbenim pritiskom (Charlie v *Dead Poets Society*, Ren v *Footloose*, Baby v *Dirty Dancing*, prav tako tudi Joel in Lana v *Risky Business*).

Avtoriteta je v filmih iz osemdesetih let praviloma predstavljena v negativni luči, a vseeno veliko bolj raznoliko kot v petdesetih letih. Starši so prikazani kot preveč zaščitniški, pritiskajoči na otroke glede njihove izobrazbe in drugih vidikov življenja (Joelovi starši, Brianovi starši in Andyjev oče v *The Breakfast Club* ter očetje Camerona, Ariel, Baby in Neila), občasno kot načeloma skrbni starši, ki pa jim ni niti malo jasno, kaj njihov otrok počne (Ferrisovi starši, v določeni meri tudi Joelovi), občasno pa tudi kot povsem neprimerni starši, ki otroke zanemarjajo ali celo fizično zlorablajo (starši Allison in Benderja v *The Breakfast Club*, v določeni meri tudi Cameronov oče). Šolska avtoriteta je v dveh filmih prikazana negativno; Rooney v *Ferris Bueller's Day Off* je karikatura učitelja, namenjena zgolj humornim vložkom, Vernon v *The Breakfast Club* pa predstavlja zagrenjenega učitelja, ki svojo agresijo sprošča na učencih. Svetla izjema je Keating v *Dead Poets Society*, ki predstavlja pozitivno in navdihujočo avtoriteto, ki dijakom ponuja vodenje.

Po letu 2000 se prikaz uporništva v primerjavi z osemdesetimi leti močno zmanjša in v lahkotnejši različici povrne k stilu petdesetih let. V kar štirih filmih se namreč uporništvo zopet pojavi kot zgolj delinkvenca, brez globljega smisla, le da ni prikazano tako demonsko

kot v petdesetih letih. V *Gridiron Gang* in *Step Up* se vrnemo celo k ideji, da je za mladoletno prestopništvo krivo okolje, v obeh primerih revne in nevarne črnske sooseske, kjer se mladi brez prihodnosti prepustijo kriminalnemu življenju v tolpah. *A Walk to Remember* in *Superbad* na drugi strani govorita o mladih iz urejenih soosesk, ki se v vandalizem spuščajo iz golega dolgčasa ali zaradi tega, ker je »kul«; njihov upor ni z ničimer izzvan. Medtem ko *Superbad* tega prestopništva ne problematizira, prikazano je celo kot nekaj zabavnega, ga drugi trije filmi obravnavajo kot problem, ki ga je treba rešiti. Vsi to storijo na enak način, prek rešilnega elementa (šport in ples v *Gridiron Gang* ter *Step Up*, ljubezen v *A Walk to Remember*), ki okupira prosti čas glavnih junakov in jih s tem drži stran od slabega vpliva (ulica v prvih dveh filmih, bivši prijatelji v tretjem); gre za podoben pristop kot v petdesetih letih. Opaziti pa je razlike v tem, da v novejših filmih nihče ni prikazan kot zgolj brezupen primer; praktično vsi pokažejo sposobnost izboljšave (Tylerjev prijatelj Mac v *Step Up*, vsi prestopniki v *Gridiron Gang*, tudi tisti najhujši, pa tudi Landonovi bivši prijatelji med filmom spoznajo svoje zmote).

Starši so v večini teh primerov odsotni, nesposobni ali pa brezbrizni, razen v primeru pridigarskega očeta v *A Walk to Remember*, ki je predstavljen kot pozitiven zgled, strog, a ljubeč. Namesto upora proti staršem je pogostejša želja po dobri starševski figuri (Tyler se ne počuti dobro v rejniškem domu, Willie v *Gridiron Gang* živi brez očeta in s šibko materjo, Landon išče pozornost svojega odsotnega očeta). Lik skrbnega zunanega odraslega, tako značilen v petdesetih letih, je zopet zastopan v filmu *Gridiron Gang*, kjer se za prestopnike zavzame socialni delavec Sean Porter kot strog, a pravičen vodja. Predvsem pa je omembe vredna reprezentiranost policijske avtoritete, ki se, če ne štejemo paznikov v *Gridiron Gang*, ki nimajo pomembnejše vloge v filmu, pojavi zgolj v filmu *Superbad* v obliki dveh popolnoma nezrelih policistov, ki namesto, da bi vandalizem preprečevala, le-tega pravzaprav sama spodbujata.

Druga dva filma pa zavzemata do upornišva bolj pozitiven pristop, zgledujoč se po filmih iz osemdesetih let; izstopata torej iz ideoloških perspektiv drugih filmov, ki mlade prikazujejo kot pasivne delinkvente, ki se ne ozirajo na družbene probleme, ampak se raje ukvarjajo sami s sabo. Glavna junaka v *Hairspray* in *Accepted* se namreč upirata celotni družbi, njun upor je motiviran in usmerjen na točno določen problem, predvsem pa je prikazan kot upravičen, podobno kot Renov upor v *Footloose*. Prikazano je, da lahko mladi dosežejo tudi širše družbene spremembe, če si za to dovolj prizadevajo (Bartleby s prijatelji dejansko organizira

kolidž, Tracy doseže sprejetje temnopoltih v redno oddajo), a na žalost na zelo poenostavljen in karikiran način. Poleg tega se *Hairspray* dogaja v šestdesetih letih, ne danes, osredotoča pa se na družbeni problem, ki je danes precej manj aktualen kot takrat. V manjši meri se pokaže tudi upor proti prevelikemu pritisku staršev (pritisk na vpis na univerzo v *Accepted* in stroga vzgoja religijsko fanatične Prudy v *Hairspray*). V *Accepted* se, logično, precej pozornosti nameni tudi šolski avtoriteti, ki ni zastopana v nobenem drugem filmu v vzorcu. Prikazani sta dve skrajnosti: povsem karikiran, malce zmešan uporniški profesor Ben Lewis in njegovo popolno nasprotje, elitistični, zategnjeni dekan Van Horne.

Če ugotovitve posplošimo, je torej očiten trend upadanja družbenokritične note v najstniških filmih po letu 2000. Čeprav so filmi v petdesetih letih precej klišejski in se problema delinkvence in uporništva večinoma lotevajo na preveč enostavne načine, pa se z njim vsaj ukvarjajo in ga poskušajo razumeti ter reševati. Tudi v osemdesetih letih vsi filmi poskušajo bolj ali manj stvarno prikazati tegobe najstnikov v tistem času in upravičiti njihovo uporniško držo. Po letu 2000 pa sta *Gridiron Gang* in *Accepted* edina filma, ki problematizirata in poskušata reševati dejanski in resen problem sodobne družbe (nasilje v getih in neučinkovit izobraževalni sistem); le *Accepted* in *Hairspray* prikazujeta upor kot razumen in smiseln, pa še to v absurdno nestvarnih zgodbah. V drugih filmih je delinkvenca le stranski problem, ki ga glavni junaki premostijo ali pa je uporabljena za zabavo in humorne vložke. Omenjeno je bilo tudi dejstvo, da je upor precej redkejša tematika najstniških filmov kot v osemdesetih letih, saj se večina najbolj popularnih filmov povsem osredotoča na bolj nedolžne ali plehke tematike (*Bring It On 2000*, *John Tucker Must Die 2006*, *Mean Girls 2004* ...). Doherty meni, da so novodobni najstniški filmi le senca svojih brutalnejših predhodnikov; uporništvo se je v neki meri udomačilo. »V petdesetih in šestdesetih letih, ko je bila starševska kultura močnejša in bolj avtoritarna, so najstniški filmi ugajali želji najstnikov po uporuh staršem in osvoboditvi okov doma. V času, ko je starševska kultura omahujoča, nekoherentna ali povsem odsotna, najstniški filmi spominjajo na družinske dolžnosti. Film o želji po starševski (predvsem očetovski) avtoriteti ima v tem ozračju veliko več možnosti postati uspešnica kot film o želji po uporuh« (Doherty 2002, 209). Anomijo in protiuponsko držo filmov po letu 2000 lahko povezujemo z ugotovitvami analitikov o zaostrovanju pogojev odraščanja na koncu 20. stoletja, vse večji individualizaciji, vse manj avtoritarnih in vse bolj odsotnih starševskih figurah, umikanju mladih iz javne sfere v zasebnost ter vse večjih občutkih socialne izključenosti in odtujevanja med mladimi. Film iz osemdesetih let pa so nastajali v času

sociokulturnega osamosvajanja mladine, zato so najstniškemu uporju proti starševski kulturi bolj naklonjeni.

V povezavi s temi ugotovitvami so za vsako obravnavano desetletje značilni tudi določeni uporniški tipi: v petdesetih letih imamo zmedenega delinkventa in njegovega psihopatskega pajdaša, v osemdesetih pa uporniške sinove in hčere, med katerimi se eni upirajo konstruktivno z jasnim ciljem, drugi pa bolj neartikulirano in manj učinkovito, a vendarle. Po letu 2000 imamo nekakšno mešanico obojega, čeprav prevladujejo delinkventi brez jasnih razlogov in ciljev. Opažen je bil tudi zelo očiten razkorak med uporniki in upornicami: dekleta so med uporniškimi liki veliko manj reprezentirana kot fantje, v prestopništvo pa ne zaide nobena izmed deklet v analiziranih filmih. Shary opozarja, da se prek žanrskega portretiranja določene družbene skupine sčasoma v filmski industriji oblikujejo določeni seti standardov in pričakovanj, ki jih sprejmejo tudi gledalci. Ta družbena skupina deluje zgolj znotraj zaključenega kroga obnašanj in skrbi. Oblikujejo se določeni lahko prepoznavni tipi značajev, ki imajo pogosto le navidezno – ne pa tudi reprezentativno – povezavo z resničnim življenjem (Shary 2002, 255).

Načini upiranja so ostali večinoma enaki oziroma po letu 2000 niso nič kaj dosti hujši kot v petdesetih letih. Delinkventi v vseh primerih posegajo po nasilju, le da so se v novejših filmih modernizirali v smislu orožja, saj imajo namesto nožev pištole. Nenasilen upor se skozi zgodovino kaže na povsem iste načine, in to predvsem z vdajanjem prepovedanim praksam, kot so pitje alkohola in kajenje, ponočevanje in divje, nenadzorovane zabave, uživanje drog, spolna aktivnost, izmikanje pouku ter milejši vandalizem. Zanimiv ob tem je ples, ki se je kot uporniški element začel z rokenrolom v petdesetih letih (*Jailhouse Rock*), nadaljeval pa tudi v osemdesetih (*Dirty Dancing*, *Footloose*) in dandanes (*Step Up*, *Hairspray*).

Prikaz staršev je na neki način konsistenten; v vseh obravnavanih desetletjih se najdejo tako primerne kot neprimerne starševske figure, pri čemer so druge veliko bolj običajne: od odsotnih ali fizično nasilnih staršev do preveč zaščitniških ali nadzorujočih staršev. Zelo pogosto je neprimernost staršev eden izmed glavnih razlogov za uporniško vedenje, kljub temu pa je neposreden in konkreten upor staršem redek (*Rebel Without a Cause*, *Ferris Bueller's Day Off*, *Dirty Dancing*, *Dead Poets Society*, *Hairspray*, *Accepted*), pogosteje se kaže zgolj kot kršenje pravil, kadar starši ne gledajo. Do sprave po konfliktu med starši in najstniki pride zgolj v filmih *Rebel Without a Cause*, *Footloose*, *Dirty Dancing*, *Accepted* in *A Walk to Remember*, drugje pa odnosi ostanejo nerazrešeni ali je sprava zgolj nakazana. Šolska

avtoriteta je predstavljena manj pogosto, načeloma v dveh tipih brez večjih sprememb skozi zgodovino: kot navdihujoč učitelj, ki učence spodbudi k učenju (Dadier) ali uresničevanju sanj (Keating, Lewis), ali pa kot negativen, zagrenjen lik (Rooney, Vernon, Van Horne). Velike spremembe pa so očitne v prikazu policijske avtoritete; o pravičnih, avtoritarnih policistih iz petdesetih let (Mike, policista v *Rebel Without a Cause* in *The Wild One*) ni kasneje ne duha ne sluha. V osemdesetih letih policija v nobenem filmu nima pomembnejše vloge, po letu 2000 pa, kot že rečeno, samo v obliki dveh policistov, še bolj nezrelih od najstnikov.

## 6 SKLEP

---

Medijski produkti, kot so radio, televizija in film, gledalcem ponujajo gradivo, iz katerega si lahko oblikujejo svoje lastne identitete: odnos do sebe, moškosti in ženskosti, etničnosti, nacionalnosti, seksualnosti, morale in podobno. Podobe iz medijev nam pomagajo oblikovati pogled na svet in sisteme vrednot, kaj je za nas pozitivno in kaj negativno. »Mediji demonstrirajo, kdo ima moč in kdo ne, komu je dovoljeno uporabljati silo in nasilje ter komu ne« (Kellner 2003, 9). Seveda mediji nimajo popolnega nadzora nad vsemi posamezniki, a vseeno njihovega vpliva ne gre zanemarjati. Pomembno je torej, da se njihova sporočila naučimo razumeti, interpretirati in kritično pretehtati.

Analiza najstniških filmov skozi zgodovino žanra je pokazala očitne spremembe v reprezentaciji uporništva, s čimer je bil dosežen namen magistrskega dela. Seveda pa se je treba zavedati, da ima analiza določene omejitve. Kot prvo je vzorec premajhen, da bi omogočil zares trdno posploševanje skozi celotno zgodovino žanra. Za trdnejše ugotovitve bi bilo treba analizirati več najstniških filmov in vključiti filme iz v analizi izpuščenih obdobj. Nadalje se je treba zavedati, da žanrska analiza ni tako natančna znanost, kot bi si raziskovalci želeli. Najstniški film tako kot vsak drug žanr obsega zelo širok spekter filmov, ki jih je izjemno težko obravnavati kot enoto. Dejstvo je, da se filmi znotraj enega žanra dotikajo ogromno različnih tematik, ki so med seboj občasno težko primerljive, in da jih ustvarjajo različni avtorji ter studii, in to pod različnimi pogoji, zaradi česar niso nujno vedno podvrženi določenemu setu pravil, ki bi jih lahko opazovali (Shary 2002, 257).

Ob tem bi se morda lahko vprašali, ali je sploh smiselno mlade obravnavati kot najstnike, saj beseda implicira homogeno skupino, definirano predvsem prek kronoloških meril. Hine se je ob prelomu tisočletja spraševal, ali je pojem najstnik preživet, saj že nekaj časa ne more zaobjeti visoke raznolikosti, ki jo najdemo med današnjo mladino, seveda, če jo sploh kdaj lahko je. Ob svojem pojavu se je beseda najstnik nanašala predvsem na belsko mladino srednjega razreda, danes pa poskuša zajeti praktično vse mlade. Tako raznoliko skupino je po njegovem mnenju nemogoče obravnavati kot homogeno (Hine 2000). Nekateri pa pri ideji najstništva ravno to slavijo; zaznavanje skupne najstniške izkušnje povezuje to raznoliko skupino mladih. To na neki način počnejo tudi najstniški filmi; Doherty meni, da: »Hollywood z držanjem ogledala najstniški kulturi – četudi je le-to počeno ali popačeno –

omogoča prepoznavnost, validacijo in slavljenje kulture, ki ni definirana preko rase, razreda ali etničnosti, temveč preko starosti« (Doherty 2002, 207).

Dejstvo je, da so se mladi skozi zgodovino (in še danes) upirali predvsem zaradi njihovega podrejenega položaja v družbi. Včasih so hitreje zapuščali dom in začeli služiti denar, a ta je večinoma pripadal družini, osamosvojitvev oziroma prehod v odraslost pa se je zgodil s poroko in lastno posestjo, kar se je lahko zgodilo šele zelo pozno ali nikoli. Danes je situacija sicer drugačna, temeljni problem pa ostaja; prav tako kot prej mladi predolgo ostajajo v podrejenem položaju svojim staršem. Mladi so prek podaljševanja izobraževalnega sistema odstranjeni iz sveta odraslih, vedno dlje se jih drži stran od trga delovne sile, s tem pa od samostojnosti, ki jo ta prinaša. Večina mladih je danes okoli dvajsetega leta že v vseh pogledih odraslih – spolno, intelektualno, politično –, le ekonomsko ne, kar je Gillis ugotavljal že za privilegirano mladino izobraženih in premožnih pred petdesetimi leti (Gillis 1999, 219).

Treba se je vprašati, ali je sistem, ki mlade tako dolgo zadržuje v izobraževalnih sistemih, stran od ekonomske neodvisnosti in stran od pomembnih položajev v družbi, ki jih odrasli vse težje in kasneje predajajo mlajšim, sploh smiseln. Odrasli mladim preprečujejo vstop v svet odraslih tudi prek poskusov preprečevanja dostopa do stvari, ki jih označijo kot »samo za odrasle«, kot je na primer alkohol, ker naj bi bili mladi preveč ranljiva skupina, nagnjena k zasvojenosti. Tak odnos domneva, da je nekaj uporniško samo, če to počnejo mladi; uporniško je zato, ker so tako odločili odrasli. Takšni pristopi so največkrat neuspešni in imajo celo nasproten učinek, saj mladi v želji, da bi dokazali svojo odraslost in se znebili podrejenega položaja, posegajo prav po takšnih prepovedanih elementih. Hine omenja visoko porast kajenja med mladimi v devetdesetih letih, torej ravno v času agresivnih kampanj proti le-temu (Hine 2000, 283).

Mladi se že od nekdanj upirajo starejšim generacijam in njihovim pričakovanjem, starši pa se od nekdanj pritožujejo nad tem. Če se to ne bi dogajalo, ne bi nikoli prišlo do družbenih sprememb. V tem smislu je upiranje, vsaj na določenih področjih in ne zgolj kot destruktivna sila, pozitivna stvar, vsekakor boljša od vsesplošne apatije, odtujenosti od problemov v družbi ter pasivnega sprejemanja trenutnih pravil družbe. Trendi upadanja uporniškega duha v novejših najstniških filmih so tako lahko skrb vzbujajoči, saj mladim ne sporočajo, da je upor včasih koristen, celo potreben. Trivialne vsebine filmov in obstransko portretiranje uporništva



kot neartikulirane, nesmiselne delinkvence mladim sporočajo, da nimajo niti moči niti sposobnosti spreminjati stvari na boljše.

## 7 LITERATURA

---

*Box Office*. Dostopno prek: <http://www.boxoffice.com/> (23. januar 2012).

Comolli, Jean-Luc in Jean Paul Narboni. 2000. 'Cinema/Ideology/Criticism'. V *Film Studies Reader*, ur. J. Hollows, P. Hutchings, M. Jancovich, 197–200. London: Oxford Uni Press.

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

Giannetti, Louis. 2008. *Razumeti film*. Ljubljana: UMco: Slovenska kinoteka.

Gillis, John R. 1999. *Mladina in zgodovina*. Šentilj: Aristej.

Hall, Stuart. 2004. Delo reprezentacije. V *Medijska kultura: Kako brati medijske tekste*, ur. B. Luthar, V. Zei in H. Hardt, 33–96. Ljubljana: Študentska založba.

Hine, Thomas. 2000. *The Rise and Fall of the American Teenager*. New York: Harper Perennial.

Kellner, Douglas. 2003. Cultural Studies, Multiculturalism, and Media Culture. V *Gender, Race and Class in Media: A Text Reader*, ur. Gail Dines in Jean M. Humez, 9–20. Thousand Oaks: Sage Publications.

Maltby, Richard. 1995. *Hollywood Cinema: An Introduction*. Oxford, Malden: Blackwell Publishers.

Murray, Milner, Jr. 2004. *Freaks, Geeks, and Cool Kids: American Teenagers, Schools, and the Culture of Consumption*. New York in London: Routledge.

Neale, Steve. 2007. Najstniški film. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 367–369. Ljubljana: UMco: Slovenska kinoteka.

Roof, Wade Clark. 1999. *Spitirual Marketplace: Baby Boomers and the Remaking of American Religion*. Princeton: Princeton University Press.

Schatz, Thomas. 1981. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: Random House.

Shary, Timothy. 2002. *Generation Multiplex: the Image of Youth in Contemporary American Cinema*. Austin: University of Texas Press.

--- 2003. Course File for Film Genres and the Image of Youth. *Journal of Film and Video* 55(1): 39–57.

Sloniowski, Jeannette. 1997. A cross-border study of the teen genre. *Journal of Popular Film & Television* 25 (3): 130.

Stanković, Peter. 2005. *Rdeči trakovi: Reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Sturken, Marita in Lisa Cartwright. 2001. *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. New York: Oxford University Press.

Tomori, Martina. 2000. Psihosocialni dejavniki pri mladoletniškem prestopništvu. V *Prestopniško in odklonsko vedenje mladih: vzroki, pojavi, odzivanje*, ur. Alenka Šelih, 89–111. Ljubljana: Bonex.

Ule, Mirjana. 1988. *Mladina in ideologija*. Ljubljana: Delavska enotnost.

--- 1999. Stoletje mladine: spremna študija. V *Mladina in zgodovina*, John R. Gillis, 237–295. Šentilj: Aristej.

--- 2000. Mladi v družbi novih tveganj in negotovosti. V *Prestopniško in odklonsko vedenje mladih: vzroki, pojavi, odzivanje*, ur. Alenka Šelih, 11–32. Ljubljana: Bonex.

Vezovnik, Andreja. 2008. Kritična diskurzivna analiza v kontekstu sodobnih diskurzivnih teorij. *Družboslovne razprave* 24 (57): 79–96.

Weber, Max. 2002. *Protestantska etika in duh kapitalizma*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Williams, Linda Ruth. 2007. Eksploatacijski film. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 298–301. Ljubljana: UMco: Slovenska kinoteka.

**PRILOGA: Seznam najstniških filmov z uporniško tematiko iz osemdesetih let prejšnjega stoletja (levo) in po letu 2000 (desno) s podatki o zaslužku**

<i>Naslov filma</i>	<b>Leto</b>	<b>Zaslužek (v USD)</b>
<i>Dead Poets Society</i>	1989	95.860.927
<i>Footloose</i>	1984	80.035.796
<i>Ferris Bueller's Day Off</i>	1986	70.136.812
<i>Dirty Dancing</i>	1987	63.954.073
<i>Risky Business</i>	1983	63.541.125
<i>The Breakfast Club</i>	1985	45.875.301
<i>Pretty in Pink</i>	1986	40.471.020
<i>Taps</i>	1981	35.856.116
<i>Fast Time at Ridgemont High</i>	1982	27.092.812
<i>The Outsiders</i>	1983	25.697.330
<i>My Bodyguard</i>	1980	22.482.777
<i>License to Drive</i>	1988	22.433.399
<i>Fame</i>	1980	21.202.878
<i>Stand and Deliver</i>	1988	13.994.604
<i>Less Than Zero</i>	1987	12.396.019
<i>The Wild Life</i>	1984	11.020.989
<i>Tuff Turf</i>	1985	9.369.475
<i>Bad Boys</i>	1983	9.190.523
<i>Mischief</i>	1985	8.692.970
<i>Reckless</i>	1984	8.289.904
<i>Foxes</i>	1980	7.470.007
<i>Girls Just Want to Have Fun</i>	1985	6.326.326
<i>Heaven Help Us</i>	1985	6.070.646
<i>River's Edge</i>	1986	4.600.022
<i>The Legend of Billie Jean</i>	1985	3.099.021
<i>Rumble Fish</i>	1983	2.494.832
<i>At Close Range</i>	1986	2.347.577
<i>Permanent Record</i>	1988	1.893.264
<i>Heathers</i>	1988	1.108.964
<i>The Chocolate War</i>	1988	300.449

<i>Naslov filma</i>	<b>Leto</b>	<b>Zaslužek (v USD)</b>
<i>Superbad</i>	2007	121.463.956
<i>Hairspray</i>	2007	118.871.811
<i>Step Up</i>	2006	65.328.870
<i>A Walk To Remember</i>	2002	41.281.297
<i>Gridiron Gang</i>	2006	38.432.643
<i>Accepted</i>	2006	36.895.196
<i>Freedom Writers</i>	2007	36.605.427
<i>Take the Lead</i>	2006	34.742.819
<i>Almost Famous</i>	2000	32.543.791
<i>The New Guy</i>	2002	29.760.069
<i>Stick It</i>	2006	26.024.827
<i>Never Back Down</i>	2008	24.850.075
<i>ATL</i>	2006	21.170.638
<i>Flicka</i>	2006	21.000.705
<i>Summer Catch</i>	2001	19.753.374
<i>Center Stage</i>	2000	17.200.041
<i>Crazy/Beautiful</i>	2001	16.937.671
<i>Unaccompanied Minors</i>	2006	16.655.813
<i>White Oleander</i>	2002	16.357.700
<i>Adventureland</i>	2009	16.044.646
<i>Life as a House</i>	2001	15.749.673
<i>Youth in Revolt</i>	2009	15.275.517
<i>The Girl Next Door</i>	2004	14.589.336
<i>The Emperor's Club</i>	2002	14.118.484
<i>Sugar &amp; Spice</i>	2001	13.305.159
<i>Whip It</i>	2009	13.034.799
<i>Chasing Liberty</i>	2004	12.195.009
<i>Raise Your Voice</i>	2004	10.391.028
<i>The Perfect Score</i>	2004	10.391.028
<i>Sleepover</i>	2004	9.436.409
<i>Saved</i>	2004	8.940.182
<i>The Squid and the Whale</i>	2005	7.372.489
<i>Running With Scissors</i>	2006	7.027.419
<i>Ghost World</i>	2001	6.217.859
<i>Black and White</i>	2000	5.277.642
<i>The Virgin Suicides</i>	2000	4.906.300
<i>Igby Goes Down</i>	2002	4.777.677
<i>Thirteen</i>	2003	4.601.049
<i>Charlie Bartlett</i>	2008	3.915.266
<i>Dangerous Lives of Altar Boys</i>	2002	1.815.461
<i>Mysterious Skin</i>	2004	713.486
<i>Bully</i>	2001	480.087
<i>United States of Leland</i>	2003	343.501