

Inhoudstafel

<i>1 Inleiding</i>	3
<i>2 De teenpic: algemeen</i>	7
2.1 Definiëring	7
2.2 De geschiedenis van het tienergenre	11
2.2.1 De voorlopers van de tienerfilm.....	11
2.2.2 Het ontstaan van de tienerfilm: de jaren vijftig en zestig.....	12
2.2.3 Generation X: de jaren zeventig en tachtig.....	15
2.2.4 Teenpic Renaissance: vanaf de jaren negentig.....	18
<i>3 Bespreking van de literatuur voorhanden</i>	22
3.1 Thematiek	22
3.1.1 Autoriteit.....	22
3.1.2 Peers.....	27
3.1.3 Volwassenheid.....	29
3.1.4 Angst.....	32
3.1.5 Seksualiteit.....	34
3.1.6 Seks/Intimiteit.....	38
3.1.7 Humor.....	40
3.1.8 Vooroordelen en stereotypering.....	43
3.1.9 Materialisme.....	47
3.2 Allusionisme of reflexiviteit	51
3.2.1 Algemeen.....	51
3.2.2 Adaptatie.....	54
3.2.3 Reflexiviteit en zelf-reflexiviteit.....	59
3.3 Besluit	65
<i>4 Empirie</i>	69
4.1 Thematiek	69
4.1.1 Autoriteit.....	69
4.1.1.1 Het gezin.....	69
4.1.1.2 Autoriteitsfiguren binnen het academische milieu.....	79
4.1.1.3 Autoriteitsfiguren die een minder prominente rol spelen.....	84
4.1.2 Plaats.....	86
4.1.3 Peers.....	88
4.1.4 Vriendschap.....	92
4.1.5 Volwassenheid.....	95
4.1.6 Angst.....	100
4.1.7 Seksualiteit.....	104
4.1.8 Seks/Intimiteit.....	113
4.1.9 Humor.....	118
4.1.10 Vooroordelen en stereotypering.....	121
4.1.11 Materialisme.....	131
4.2 Allusionisme	138
4.2.1 Adaptatie.....	138

4.2.2 Reflexiviteit en zelf-reflexiviteit.....	147
5 Besluit.....	154
6 Bibliografie.....	161
6.1 Monografieën.....	161
6.2 Tijdschriftartikels.....	166
6.3 Internetbronnen.....	170
7 Filmografie.....	171
7.1 Algemeen.....	171
7.2 Empirie.....	176

1 Inleiding

Binnen dit eindwerk zal een kritische analyse gemaakt worden van de thematiek van het teenpic-genre. Er zal voornamelijk geconcentreerd worden op de nieuwe generatie teenpics, namelijk diegenen die verschenen zijn na 1995.

Dat het teenpic-genre een enorme populariteit geniet, hoeft geen betoog. Zulke films worden goedkoop gemaakt en kennen veel succes onder het tienerpubliek. Hoewel er een markt is voor teenpics, lijkt het alsof er geen plaats is binnen de literatuur voor een kritische studie van het genre. Bovendien is het teenpic-genre geen nieuw gegeven binnen de wereld van de cinema. Het kende zijn grootste succes met de films van John Hughes tijdens de jaren tachtig, maar werd reeds tijdens de jaren vijftig een wezenlijk onderdeel van de verschillende populaire filmgenres. Het teenpic-genre komt in cyclusbewegingen en vanaf 1995 kon opgemerkt worden dat met het verschijnen van *Clueless* (A. Heckerling) deze films terug volop in de belangstelling stonden. Films binnen dit genre zoals *The Craft* (1996, A. Fleming), de *Scream*-trilogie (1996-2000, W. Craven), *I Know What You Did Last Summer* (1997, J. Gillespie), *I Still Know What You Did Last Summer* (1998, D. Cannon), *The Faculty* (1998, R. Rodriguez), *American Pie* (1999, P. Weitz), *American Pie 2* (2001, J.B. Rogers) en verschillende andere films verdwenen niet tussen de videorekken, maar kenden veel succes op het grote scherm. Toch lijken deze films geen plaats te krijgen binnen de literatuur, terwijl dit enkel kan bijdragen tot een vollediger beeld van populaire cultuur in het algemeen en, meer specifiek, van jongerencultuur.

Dit werk bestaat uit drie grote delen, namelijk een algemeen gedeelte met betrekking tot het teenpic-genre, een theoretisch en een empirisch deel.

Binnen het eerste hoofdstuk zal enerzijds de definiëring van het teenpic-genre verder toegelicht worden, het onderscheid dat kan gemaakt worden tussen verschillende teenpics, de elementen van het genre en de kernconcepten die binnen zulke films naar voren worden gebracht. Anderzijds zal zeer overzichtelijk de geschiedenis van het genre, met verschillende voorbeelden, geschetst worden. Eerst zullen kort de voorlopers van de teenpic besproken worden, om zo tot de verschillende subgenres die tijdens de jaren vijftig en zestig ontstonden te komen. Verder zullen de hoogdagen van de zogenaamde slasher aan bod komen en zal uitgebreid ingegaan worden op de John Hughes-films van de jaren tachtig. Om het hoofdstuk

af te sluiten en een degelijke link te leggen met het theoretische gedeelte, zullen zeer kort de nieuwe teenpics aangehaald worden.

Binnen het theoretische luik zal voornamelijk gericht worden op de thematiek die aan bod komt binnen de literatuur en de stellingen die de verschillende auteurs binnen deze thema's innemen. Het zal opvallen dat het de film *Clueless* (1995, A. Heckerling) is die de meeste aandacht krijgt en het meest uitgebreid besproken wordt, hetgeen enigszins begrijpbaar is, daar deze film de nieuwste golf van teenpics inzette. De vele andere teenpics die sinds 1995 verschenen werden slechts zeer kort en oppervlakkig besproken binnen de literatuur.

Een tweede punt dat binnen het theoretische gedeelte aan bod zal komen is het allusionisme, daar het relatief nieuwe gegeven van zelf-reflexiviteit daar mede onder valt en tevens een belangrijke invloed heeft gehad op de evoluties binnen bepaalde thema's. Ook wordt het concept "allusionisme" aanvankelijk vrij algemeen besproken, enerzijds omwille van de volledigheid van het theoretisch kader, anderzijds, om duidelijk de link te kunnen leggen met de theorie omtrent adaptaties. Op het eerste gezicht lijkt de adaptatie weinig te maken te hebben met het tienergenre, maar uit de literatuur, en vooral het empirische hoofdstuk zal blijken dat verschillende teenpics niet enkel hun brood gaan halen bij klassieke werken, maar ook dat de aanpassingen aan het bronmateriaal in directe verbinding staan met de wijzigingen binnen bepaalde thema's, meer specifiek, de verschuivingen binnen de representatie van seksualiteit.

De eerste twee delen van dit werk zijn voornamelijk gebaseerd op de literatuur die teruggevonden werd binnen instellingen als het Koninklijk Belgisch Filmarchief en de bibliotheken van de Vrije Universiteit Brussel, de Katholieke Universiteit Leuven en de Universiteit Gent. Er werden zowel monografieën en tijdschriftenartikels, als verschillende internetbronnen geraadpleegd. Een volledig overzicht van alle bronnen is overzichtelijk terug te vinden binnen de bibliografie.

Binnen het empirische gedeelte zullen de stellingen van de verschillende auteurs kritisch besproken worden op basis van vijftig geselecteerde teenpics, die na 1995 op de markt werden gebracht.

In een eerste onderdeel van de empirie worden de verschillende stellingen met betrekking tot de thematiek onder de loep genomen, verder aangevuld of, indien van toepassing, verworpen. Wanneer het nodig is, zullen enkele thema's verder onderverdeeld worden om het geheel

overzichtelijk te houden en indien er nieuwe thema's teruggevonden kunnen worden, zullen deze ook aangehaald worden en verder besproken.

Binnen het tweede deel van het empirische luik, meer bepaald het allusionisme¹, zal voornamelijk geconcentreerd worden op adaptaties en zelf-reflexiviteit, daar deze concepten sterk aansluiten bij de thematiek van de verschillende teenpics. Er zullen wel enkele voorbeelden van allusies naar voor gebracht worden, maar ze zullen niet verder besproken worden. Het allusionisme werd binnen het theoretische kader zo volledig mogelijk besproken, maar binnen het empirische deel zal er niet dieper worden ingegaan op allusies zelf, daar een dergelijke bespreking veel beter tot zijn recht komt binnen een theoretisch luik dat zich concentreert op theorieën met betrekking tot het postmodernisme. Later zal ook uitgebreider op het postmodernisme, dat op zich toch een vrij vaag begrip is, worden ingegaan.

Voor de uitwerking van het empirische gedeelte van het eindwerk werd zo weinig mogelijk gebruik gemaakt van reeds verschenen kritische studies of van recensies van de teenpics. Reeds verschenen studies met betrekking tot de teenpic van na 1995 zullen voornamelijk aan bod komen binnen het theoretische kader. De vijfendertig teenpics werden wel op basis van onder andere de kritische literatuur geselecteerd. Alle nieuwe teenpics die binnen het theoretische kader werden vernoemd, zullen dus verder besproken worden binnen de empirie. Ook sequels zoals *American Pie 2* (2001, J.B. Rogers), *Scream 2* (1997, W. Craven), *Scream 3* (2000, W. Craven), *Scary Movie 2* (2001, K.I. Wayans) en *I Still Know What You Did Last Summer* (1997, D. Cannon) werden in de filmografie opgenomen daar ze kunnen bijdragen tot de bespreking van de thematiek, hoewel de tienerpersonages de highschool reeds verlaten hebben. Deze lijst van teenpics kan natuurlijk nog verder aangevuld worden. Timothy Shary onderscheidde bijvoorbeeld meer dan 250 teenpics in de periode 1995-2001, maar hij nam ook films op die in een eerder documentaireachtige stijl naar voor werden gebracht, zoals bijvoorbeeld *Kids* (1995, L. Clark) en *The Babysitter* (1995, G. Ferland), familiefilms, zoals *The Brady Bunch Movie* (1995, B. Thomas) en *Air Bud* (1997, C.M. Smith) en films waar meer de nadruk ligt op volwassen personages, zoals *Dangerous Minds* (1995, J.N. Smith), *Mr. Holland's Opus* (1995, S. Herek), *White Squall* (1996, R. Scott), *The Substitute* (1997, R. Mandel), *Wild Things* (1997, J. McNaughton) en *Go* (1999, D. Liman).²

¹ Algemeen gesteld kan het allusionisme gedefinieerd worden als het maken van toespelingen op oudere werken binnen verschillende kunstvormen of zelfs het verwijzen naar ware gebeurtenissen. Later zal dit concept veel uitgebreider besproken worden en van de nodige voorbeelden voorzien worden.

² SHARY (T.). *Generation multiplex. The image of youth in contemporary American cinema*. Austin, University of Texas Press, 2002, pp. 274-278.

Films als *Never Been Kissed* (1999, R. Gosnell) en *Halloween H20* (1998, S. Miner), waar de nadruk ligt op volwassen hoofdpersonages, werden wel opgenomen in de filmografie, omdat, enerzijds, deze films aangehaald werden binnen de literatuur en, anderzijds, de hoofdpersonages overduidelijk tot de zogenaamde in-group behoren.

Zoals reeds eerder vermeld, ligt binnen de literatuur de nadruk op vooral *Clueless* (1995, A. Heckerling). Ook *Scream* (1996, W. Craven) komt vrij veel aan bod, hoogstwaarschijnlijk omdat de film zo vernieuwend was binnen het slasher-genre. Daar de verschillende auteurs vooral naar deze twee films verwijzen in hun studies, zal de context van beide films kort geschetst worden alvorens aan te vangen met het theoretische luik. Binnen het empirische luik zullen echter alle vijftig geselecteerde teenpics zo uitgebreid mogelijk aan bod komen en zal het overzicht allerminst liggen bij een handvol films. Er zal meer bepaald worden gestreefd naar een evenwicht binnen het empirisch materiaal. De volledige lijst van teenpics die gebruikt werden voor het empirische hoofdstuk kan teruggevonden worden binnen het tweede deel van de filmografie.

Natuurlijk zal er naar veel meer films verwezen worden binnen dit eindwerk. Films die tot eerdere cycli van teenpics behoren, die vermeld worden met betrekking tot het allusionisme, of die aangehaald worden om stellingen kracht bij te zetten. Deze films worden eveneens opgenomen in de filmografie, waar ze eerst historisch en vervolgens alfabetisch gerangschikt staan.

2 De teenpic: algemeen

2.1 Definiëring

Binnen de wereld van de cinema is het de gewoonte films onder te brengen binnen bepaalde categorieën, met name genres. Dit catalogiseren is niet enkel handig voor de filmstudio's, die kunnen inspelen op de genres die op dat moment razend populair zijn, maar verhogen ook de herkenbaarheid van films voor het publiek. Binnen elk genre zijn er immers bepaalde thema's, personages en conventies die steeds terugkeren, wat betekent dat de kijker een vrij goed idee heeft wat betreft het verhaal alvorens de film gezien te hebben. Wat betreft het teenpic genre is het praktisch onmogelijk een nauwkeurige definitie te geven, daar Hollywood vele big-budget actie-, avontuur- en fantasyfilms produceerde die tienervriendelijk zijn, maar tegelijkertijd op een breed publiek mikken en de cultuur van de jaren vijftig recycleren. Voorbeelden hiervan zijn onder meer de Indiana Jones- en Back to the Future-trilogie.³

Bovendien erkennen de meeste critici de teenpic niet als een genre en wordt de term vooral gehanteerd door de filmmakers zelf om een beschrijving te geven van hun films en het publiek waarop ze hun films richten, namelijk tieners. Deze filmmakers maken daarbovenop nog eens een onderscheid tussen de zogenaamde "teen-slasher" en de "high school movie". De eerste term kan beschreven worden als een onderdeel van de horror film met als belangrijkste personages tieners.⁴ De zogenaamde slashers, splatters of gore movies werden immens populair eind jaren zeventig en begin jaren tachtig met onder andere de Halloween-films. Het zijn films die ongelooflijk veel geweld tonen, vooral ten opzichte van vrouwelijke jongeren. Het geweld is niet enkel zeer realistisch, maar ook heel bloederig en laat weinig aan de verbeelding over. De suspens is dan vaak ook ondergeschikt aan de bloederige effecten.⁵ De "high school movie", daarentegen, zou een veel bredere categorie zijn. De hoofdpersonages zijn natuurlijk nog steeds tieners, die voornamelijk onder druk gezet worden door autoriteitsfiguren of leeftijdsgenoten en een voortdurende strijd leveren om aan die druk te weerstaan. Bovendien heeft deze strijd grotendeels plaats binnen de grenzen van de

³ NEALE (S.). *Genre and Hollywood*. Londen, Routledge, 2000, pp. 123-124.

⁴ *Teenpics*. <http://www.adamranson.freeserve.co.uk/teenpic.html>.

⁵ Voor een uitgebreidere bespreking van de slasher film, de geschiedenis en de algemene kenmerken van het genre, zie DIKA (V.). *Games of terror. Halloween, Friday the 13th, and the films of the stalker cycle*. Londen, Associated University Presses, 1990, pp. 9-15.

Amerikaanse highschool.⁶ Hubbard definieerde de teenpic of tienerfilm als “*a film which features teenagers as main characters [...] featuring teens which are marketed to teens to the exclusions of other groups. [...] Teen films are set in the domain of the teen-home; the suburban high school; summer camp; the beach; the mall. [...] Teen films are about exploration – about firsts. Typical plots include the first date, the first kiss, and the first sexual encounter, as well as other rites of passage including getting the driver’s license and graduating from high school.*”⁷ Met het eerst deel van haar definitie, namelijk het feit dat enkel en alleen op tieners wordt gericht, geeft Hubbard de algemene visie op de tienerfilm weer, namelijk dat “*the glandular convulsions of adolescence are just not interesting or complex enough to sustain the plots of half a hundred Hollywood films each year.*”⁸ Of om het met de woorden van Adrian Martin te stellen: “[...] *the teen film is regularly either a. completely ignored [...] or b. rhetorically dumped on as the odious ‘norm’ of contemporary commercial cinema [...].*”⁹ Zo worden dit soort films vaak bestempeld als oninteressant, vulgair en inhoudsloos.

Op basis van deze premisse worden de zogenaamde “teenpics” bestempeld als oninteressant en dus verwaarloosbaar. Toch wordt er met deze denkwijze voorbij gegaan aan een wezenlijk onderdeel van onze hedendaagse cultuur. Door het regelmatig verschijnen van films uit dit genre kan er gediscussieerd worden over enkele kernconcepten van onze maatschappij, met name de conflicten tussen bevrijding en repressie, tussen individueel verlangen en de waarden en normen van onze Westerse samenleving, en, de vraag naar wat het juist betekend volwassen te worden in een maatschappij die doordrongen wordt door de zogenaamde jongerencultuur. De overgrote meerderheid van deze tienerfilms belichten immers adolescenten klaar om de stap naar volwassenheid te zetten, te breken met de beschermende ouderlijke omgeving en de eigen verantwoordelijkheden op te nemen. Paul noemt de teenpic zelfs “educational”, daar de ambivalentie van de adolescentie getoond wordt. Enerzijds wordt van jongeren verwacht zich als volwassenen te leren gedragen, anderzijds is het tijdens deze periode in het leven toegestaan de “beest uit te hangen”. De pijn en teleurstellingen die jongeren moeten verwerken tijdens deze levensfase worden niet vermeden binnen dit genre.¹⁰

⁶ Teen pics. Op. Cit.

⁷ HUBBARD (C.K.R.). Rebellion and reconciliation: social psychology, genre, and the teen film. 1980-1989. Ann Arbor, UMI, 1996, pp. 13-14.

⁸ PAUL (W.). Laughing screaming. Modern Hollywood horror and comedy. New York, Columbia University Press, 1994, p. 172.

⁹ MARTIN (A.). The teen movie. Why bother?. Cinema papers. 1989, n°75, sept., p. 11.

¹⁰ Een uitgebreidere motivatie voor het bestuderen van de teenpic kan teruggevonden worden in het hoofdstuk “sexual politics” van PAUL. Op. Cit. pp. 169-173. Er wordt vooral geconcentreerd op één van de bekendste

Elke tienerfilm is in wezen terug te brengen tot een herkenbare wereld waarin thema's waarmee jongeren zich kunnen identificeren, zoals onder meer tienerangst, onzekerheid, zelfontdekking, sterke emoties en niet-begrijpende, ongeïnspireerde en soms zelfs boosaardige autoriteitsfiguren, terug te vinden zijn.¹¹

Een laatste opmerking die gemaakt moet worden, is het feit dat de teenpic geen genre is dat voor het eerst verscheen tijdens de jaren tachtig en negentig. Daarom is het belangrijk een historisch overzicht te schetsen, maar alvorens daarmee te starten, is het van wezenlijk belang twee centrale termen te plaatsen, namelijk “adolescent” en “tiener”. Tijdens de 19^e eeuw waren concepten zoals kindertijd, jeugd, en jongeren uitwisselbare termen die konden refereren naar personen die reeds de leeftijd van 18 tot 21 jaar bereikt hadden. Bovendien waren de termen zeer gendergekleurd. Mannen werden tot hun 45^{ste} als jong beschouwd, terwijl voor vrouwen de jeugd was afgelopen eens ze in het huwelijk waren getreden.¹² Het concept “adolescent” werd pas in 1904 voor het eerst in de mond genomen door G. Stanley Hall en “tiener” werd pas in gebruik genomen in de jaren twintig van de vorige eeuw. Het was de populaire pers die voor het eerst de term hanteerde. In de periode 1920-1930 begon er zich een nieuwe subcultuur in de, voornamelijk blanke, voorsteden van de Verenigde Staten te ontwikkelen. De eerste vormen van een tienercultuur lieten echter op zich wachten tot de jaren vijftig en ontstonden ten gevolge van een sterke stijging in het inkomen en de vrije tijd. Vanaf deze periode begon Hollywood steeds meer films te maken voor en over jongeren. De eerste aanzetten tot de “teenpic” werden gegeven.¹³

De tienerfilm concentreert zich, zoals reeds eerder vermeld, voornamelijk op de peer-group, de associaties tussen tieners en de relatie met volwassenen. Enerzijds zijn er de conflicten binnen de “tienermaatschappij”. Er kunnen binnen deze groep twee types van personages teruggevonden worden, namelijk de veeleisende, verwende of “slechte” adolescent en de naïeve, brave adolescent die even proeft van de wereld van die “slechte” adolescenten maar uiteindelijk op zijn stappen terugkeert en zich conformeert aan de maatschappelijke regels van de volwassenen. Anderzijds zijn er de conflicten met de volwassenen. Tieners voelen zich veelal bedreigd door de “volwassen maatschappij” en geïsoleerd. Hoewel de meeste teenpics

teenpics van de jaren tachtig, namelijk *Fast Times at Ridgemont High* (1982, A. Heckerling).

¹¹ WAARDENBURG. Tienerfilms. Amusante treurigheid. *Skrien*. 2000, 241, p. 30.

¹² FELANDO (C.). “Hollywood in the 1920s: youth must be served”. In: DESSER (D.) en JOWETT (G.S.)(red.). *Hollywood goes shopping*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 84.

¹³ NEALE. *Genre and...* pp. 118-119.

vertrekken vanuit deze dualiteit, heeft het genre vele veranderingen ondergaan daar het sterk verbonden is met de evoluties binnen de Amerikaanse cultuur.¹⁴

¹⁴ In CLARK (R.). At a theater or drive in near you: the history, culture and politics of the American exploitation film. New York, Garland Publishing, 1995, pp. 49-51 is meer informatie terug te vinden omtrent de algemene kenmerken van de teenpic. De nadruk ligt vooral op de tienerfilms van de jaren vijftig.

2.2 De geschiedenis van het tienergenre

2.2.1 De voorlopers van de tienerfilm

“Hollywood moviemakers can depend upon high school students to fill the theatres. Teenagers are the biggest and most reliable audience in America. As a result, an enormous number of movies aimed at the teenage market are made about teenagers.”¹⁵

Voor de jaren vijftig was naar de film gaan een familiale aangelegenheid en aldus bestond het filmpubliek uit verschillende groepen. Dit pluralistische filmpubliek viel uit elkaar met het einde van het studiosysteem en de bloei van het televisietijdperk. Filmmakers moesten zich steeds meer concentreren op één specifieke doelgroep, namelijk de tieners. Vermits volwassenen steeds meer de filmzalen inruilden voor een avondje voor de buis, was er enkel nog het tienerpubliek dat over de vrije tijd en het geld beschikte om de filmindustrie de nodige ondersteuning te bieden. Aldus ontstond midden jaren vijftig een nieuwe versie van de exploitation film, namelijk de teenpic, ten gevolge van de neergang van de klassieke Hollywood cinema, sociale en economische veranderingen na de oorlog, een versoepeling van de moraal en de opkomst van de bevoorrechte Amerikaanse tiener.¹⁶ Dit betekende echter niet dat in deze periode de eerste films met tieners verschenen. Er zijn altijd films met jongeren gemaakt, maar deze waren daarom niet noodzakelijk op jongeren gericht. De “Bad Boy films” van de periode 1890-1900 maakten bijvoorbeeld gretig gebruik van jongeren, maar weerspiegelden vooral de nostalgie van de blanke westerse man uit de middenklasse.¹⁷

De eerste tienerfilms, de zogenaamde “problem youth films” of “juvenile delinquent films”, waren geïnspireerd door het succes van *The Blackboard Jungle* (1955, R. Brooks), *The Wild One* (1954, L. Benedek) en *Rebel Without a Cause* (1955, N. Ray) met Marlon Brando en James Dean als symbolen van de verwarde jeugd. Zulke films werden reeds vanaf 1921 geproduceerd, maar verschenen pas vanaf de jaren vijftig in grote aantallen. Onder andere *As the World Rolls on* (1921), *Dead End* (1937, W. Wyler) en *The Angel of the Crooked Street* (1921, D. Smith) toonden jongeren die geweld gebruikten, zich afzetten tegen

¹⁵ FOSTER (H.M.). Film in the classroom: coping with teen pics. *English journal*, 1987, 76, maart, p. 86.

¹⁶ Een uitgebreidere schets van de evolutie in het filmpubliek is terug te vinden in DOHERTY (T.). *Teenagers and teenpics: the juvenilization of American movies in the 1950s*. Boston, Unwin Hyman, 1988, pp. 2-14.

¹⁷ NEALE. *Genre and...* pp. 118-119.

autoriteitsfiguren en sociale conventies, maar de orde werd uiteindelijk hersteld en de volwassen kijker werd gerustgesteld.¹⁸

2.2.2 Het ontstaan van de tienerfilm: de jaren vijftig en zestig

Zoals reeds eerder vermeld, werd de tienerfilm geïntroduceerd na het succes van onder meer *The Wild One* (1954, L. Benedek) en *Rebel Without a Cause* (1955, N. Ray), films die op volwassenen gericht waren en tevens inspeelden op tienerangsten. Niet enkel vreesde de gehele Amerikaanse bevolking immers voor een nucleaire oorlog, maar ook jongeren begonnen steeds meer te rebelleren tegen het onderdrukkende, patriarchale politieke systeem. Binnen het tienergenre kregen andere genres als de horrorfilm, de science fiction film, de romantische film en de misdaadfilm een tienerbenadering. Het nieuwe genre hanteerde nieuwe stijlen en gebruikte voornamelijk muziek die jongeren aantrok en volwassenen opschrikte.¹⁹ Volgens Doherty kunnen de tienerfilms uit deze periode opgedeeld worden in verschillende categorieën; hij maakte een onderscheid tussen: de juvenile delinquent, de clean teenpic, de mainstream film, de motor-mad, de rock 'n' roll pic, en de weirdie. Al deze categorieën zullen besproken worden, behalve de mainstream film daar deze ook mikt op een volwassen publiek en dus niet louter als een teenpic kan beschouwd worden.²⁰

De zogenaamde juvenile delinquent films genoten onder het tienerpubliek een immens grote populariteit wegens het tonen van criminaliteit, seksualiteit en het verzet tegen de “seksloze” autoriteit.²¹ Over het algemeen is het plot van deze films dan ook samen te vatten als “*the terrifying story of our teenagers gone wrong*”.²² De eerste juvenile delinquent film, *Teenage Crime Wave* (F.F. Sears), verscheen in 1955 en werd al snel opgevolgd door films als *Running Wild* (1955, A. Biberman), *The Delinquents* (1957, R. Altman) en *Girls on the Loose* (1958, P. Henreid). De tieners in deze films zijn criminelen en slechts occasioneel komen jongeren aan bod die zich kunnen conformeren aan de regels van de maatschappij. De verhaallijnen van deze films werden beïnvloed door de stijgende jeugdcriminaliteit binnen de

¹⁸ Meer informatie omtrent de eerste aanzetten van de juvenile delinquent-films in CLARK. *Op. Cit.* pp. 51-53.

¹⁹ ROSS (J.). *The incredibly strange film book. An alternative history of cinema.* Londen, Simon & Schuster, 1989, pp. 131-132.

²⁰ DOHERTY. *Teenagers...* p. 245.

²¹ RUTSKY (R.L.). Surfing the other. Ideology on the beach. *Film quarterly.* 1999, 52, 4, p. 13.

²² CLARK. *Op. Cit.* p.52.

Amerikaanse maatschappij en de exploitatiemethoden van de jaren dertig en veertig. De producers beseften echter snel dat ze een veel grotere omzet zouden hebben wanneer ze meer sympathie zouden tonen voor hun belangrijkste publiek en meer op de hoogte bleven van de “hot topics” binnen de tienercultuur. De volgende resem tienerfilms, zoals *Life Begins at 17* (1958, A. Dreifuss), *The Careless Years* (1957, A. Hiller) en *Date Bait* (1960, O. Ireland), speelden nog steeds in op het thema van de jonge gangster, maar meer en meer werd er aandacht besteed aan seks.

Verder kwamen tijdens de periode 1957-1962 de hot rod of motor-mad films op, zoals *Hot Rod Gang* (1958, L. Landers) en *The Wild Ride* (1960, H. Berman), die het midden hielden tussen melodrama en komedie, maar zich bleven concentreren op het conflict tussen jongeren en autoriteitsfiguren. Ook zeer populair tijdens deze periode waren films over alleenstaande tienermoeders, zoals onder andere *Unwed Mother* (1958, W. Doniger) en *Diary of a High School Bride* (1959, B. Topper).²³ De populariteit van zulke films is niet enkel te verklaren vanuit het feit dat puberteit en seksuele verkenning zeer nauw verbonden zijn. Vanaf het einde van de jaren vijftig en het begin van de jaren zestig was er immers sprake van de zogenaamde seksuele revolutie, die gelijk liep met de introductie van de anticonceptiepil. Hierdoor werd het voor jongeren gemakkelijker de stap naar voorhuwelijkse seks te zetten. De literatuur en de cinema speelden hierop in en werden explicieter van aard.²⁴ Begin jaren zestig begon de populariteit van rebellerende jongeren te tanen ten gevolge van de opkomst van de clean teenpic of beach and surf movie. Pas op het einde van het decennium werden jongeren die problemen veroorzaakten terug een populair item binnen de filmindustrie. Met films als *Free Grass* (1969, B. Bame en J. Lawrence), *The Hooked Generation* (1968, W. Grefe) en *The Trip* (1967, R. Corman) werd voornamelijk gewezen op de gevaren van druggebruik.²⁵

Vanaf het einde van de jaren vijftig werden de Amerikaanse bioscopen overspoeld door de “Beach films” die meteen de fundamenteën legden voor de clean teenpics. Deze films vertelden de komische zomeravonturen van blanke jongeren uit de middenklasse, die aantoonde hoe betrouwbaar en eerlijk hun generatie was en dat ze geen nood hadden aan drugs of anarchie.²⁶ *“Fulfilling the best hopes of the older generation, the clean teenpics featured an aggressively normal, traditionally good-looking crew of fresh young faces, ‘good*

²³ In CLARK. *Op. Cit.* pp. 52-56 komt de evolutie van de juvenile delinquent-film uitgebreider aan bod.

²⁴ Een meer uitgewerkte bespreking van de seksuele revolutie en de gevolgen voor tieners, media en maatschappij is terug te vinden binnen het hoofdstuk “Sex and the single teenager” van DOUGLAS (S.J.). *Where the girls are. Growing up female with the mass media.* New York, Times Books, 1995, pp. 61-81.

²⁵ CLARK. *Op. Cit.* pp. 56-57.

kids' who preferred dates to drugs and crushes to crime."²⁷ De films combineerden populaire muziek, tienerfantasieën, romantiek, seks en een satirische kijk op het Amerikaanse consumentisme, met het strand als een overdreven versie van de voorstedelijke tuin. Deze omgeving stond lijnrecht tegenover de grimmige decors van de juvenile delinquent films en hing samen met het Amerikaanse verlangen een veilige omgeving te creëren waar jongeren zich konden uitleven en toch onder controle werden gehouden. De Amerikaanse maatschappij voelde zich in deze periode zowel globaal als intern bedreigd, had nood aan vertrouwen in de toekomst/tieners en geruststelling.²⁸ De ideologische conformiteit, die bedreigd werd door de Koude Oorlog, de rassenproblematiek, stijgend druggebruik en het steeds dichterbij komen van de Vietnam-oorlog, diende ondersteund te worden.²⁹

De meest bekende van deze films zijn *Beach Party* (1963, W. Asher), *Muscle Beach Party* (1964, W. Asher), *Bikini Beach* (1964, W. Asher) en *How to Stuff a Wild Bikini* (1965, W. Asher) van AIP, de studio die het genre creëerde, definieerde en domineerde. Het succes kende al snel navolging bij andere grote studio's als Twentieth Century Fox, met *Wild on the Beach* (1965, M. Dexter), en Paramount, met *The Girls on the Beach* (1965, W. Witney), maar rond 1967 werd het steeds moeilijker voor jongeren zich te identificeren met deze films. Enkele factoren die hierbij een rol zouden gespeeld hebben zijn de Vietnamoorlog, het stijgende druggebruik en de opkomst van het free love-tijdperk.

Een variant op de clean teenpic was de rock 'n' roll movie, geïnspireerd door het succes van *The Blackboard Jungle* (1955, R. Brooks) en *Rock Around the Clock* (1956, F.F. Sears). De eerste rock 'n' roll film specifiek voor tieners was *Shake, Rattle and Rock* (1956, E.L. Cahn)³⁰ en kende veel navolging met onder andere *The Girl Can't Help It* (1956, F. Tashlin) en *Carnival Rock* (1957, R. Corman) waarbij telkens de nadruk werd gelegd op de muziek. Bij het begin van de jaren zestig kende deze vorm van tienerfilm nog weinig succes, maar kreeg zijn magnetische kracht terug met de populariteit van The Beatles.³¹

Een ander soort teenpic dat veel succes oogstte in deze periode was de weirdie, een science fiction of horror film die gebruik maakte van verschillende genres en praktijken en deze

²⁶ MORRIS (G.). *Beyond the beach. Social & formal aspects of AIP's Beach Party movies.* *Journal of popular film & television.* 1993, 21, 1, pp. 2-4.

²⁷ DOHERTY. *Teenagers...* p. 195.

²⁸ MORRIS. *Op. Cit.* pp. 4-7.

²⁹ RUTSKY. *Op. Cit.* pp. 12-13.

³⁰ De beach party- en rock 'n' roll-films komen uitgebreider aan bod in CLARK. *Op. Cit.* p. 61-69.

³¹ ROSS. *Op. Cit.* pp. 133-134.

kruisten met tienerangst.³² Deze science fiction en horror films drukten vooral de angst uit voor het communisme en het fascisme. Daarom maakten deze films duidelijk een onderscheid tussen twee werelden, met enerzijds het monster als De Andere, en anderzijds de wereld overheerst door logica en rationaliteit. Logica en rationaliteit waren immers de enige mogelijkheden om het monster te verslaan.³³ De belangrijkste films binnen dit genre zijn *I Was a Teenage Werewolf* (1957, G. Fowler Sr.), *I Was a Teenage Frankenstein* (1957, H.L. Stock), *Frankenstein's Daughter* (1958, R.E. Cunha) en *Teenagers from Outer Space* (1959, T. Graeff).

Vanaf het midden van de jaren vijftig tot het einde van de jaren zestig kende de teenpic dus een enorme populariteit. Hier kwam echter verandering in. Vanaf 1968 tot ongeveer 1976 werden er nog slechts sporadisch tienerfilms gemaakt wegens overproductie en het grotere succes van films als *Easy Rider* (1969, D. Hopper), *The Graduate* (1967, M. Nichols) en *Five Easy Pieces* (1970, B. Rafelson).³⁴

2.2.3 Generation X: de jaren zeventig en tachtig

Vanaf het einde van de jaren zeventig werden er opnieuw zeer veel films gemaakt over tieners, maar velen waren op een ruimer publiek gericht en kunnen dus niet als teenpics bestempeld worden. Voorbeelden van deze films zijn de “gross-outs” met onder andere *Caddyshack* (1980, H. Ramis) en *National Lampoon's Animal House* (1978, J. Landis), de “brat pack” westerns, zoals *The Young Guns* (1988, C. Cain), de musical biopics, met onder meer *Great Balls of Fire* (1989, J. McBride) en *La Bamba* (1987, L. Valdez), en de dramafilms die sociale problemen belichten, zoals *Rumble Fish* (1983, F.F. Coppola) en *River's Edge* (1986, T. Hunter). De jaren tachtig mochten dan wel de jaren van welvaart zijn voor de Verenigde Staten, de economische vooruitgang zorgde ook voor een steeds grotere kloof tussen rijk en arm. Het waren dan ook harde tijden voor jongeren van minder welgestelde ouders.³⁵

³² NEALE. *Genre and...* p. 121.

³³ POLAN (D.B.). “Eros and syphilization: the contemporary horror film”. In: GRANT (B.K.)(red.). *Planks of reason: essays on the horror film*. Metuchen, The Scarecrow Press, 1984, pp. 201-202.

³⁴ NEALE. *Genre and...* p. 123.

³⁵ NEALE. *Genre and...* pp. 123-124.

De echte teenpics van deze periode kunnen in twee grote categorieën opgedeeld worden met enerzijds de science fiction en slasher film, en, anderzijds de films van John Hughes.

Het slasher genre kwam op met het verschijnen van de eerste Halloween-film (J. Carpenter) in 1978 en het is overduidelijk dat het genre zijn inspiratie vond bij Psycho (1960, A. Hitchcock). Deze film kan als het ware als een blauwdruk beschouwd worden van de slasher:³⁶ *“Slasher movies concern a serial killer who tracks down a group of teenagers, killing them off one by one in various grisly ways, and it is usually argued that its attacks are primarily directed against women. Even when the number of men killed is equal to the number of women, it is pointed out that it is the killing of women on which these films concentrate. The men are either dispatched quickly, or else their deaths are not seen at all. It is also claimed that the killer’s primary target is the women and that the men are simply killed as means to this end.”*³⁷ Verder wordt er niet gemoord met vuurwapens wel meestal met een mes, hetgeen het seksuele karakter van de moord extra in de verf zet.³⁸ Het zijn vooral seksueel actieve vrouwen die vermoord worden, diegenen die niet binnen het traditionele raamwerk van de maagd/echtgenote/moeder passen. Het feit dat mannen als weinig effectief gerepresenteerd worden binnen dit genre zou samenhangen met het dalende vertrouwen in de structuren van de Amerikaanse maatschappij.³⁹ Ook voor vrouwen was die periode een moeilijke tijd, vooral voor tienermeisjes. De tweede golf van de feministische beweging was reeds tien jaar aan de gang, maar had bitter weinig aandacht voor jongeren. Hun interessegebieden, zoals onder andere dans, muziek, make-up en tiencultuur in het algemeen werden compleet genegeerd. Bovendien werd deze periode voor vrouwen een periode van economische onzekerheid en met slechte vooruitzichten voor, vooral, jonge vrouwen.⁴⁰ Bovendien bracht de Grote Depressie nog andere angsten naar boven naast slechte toekomstperspectieven, namelijk het stijgend aantal tienerzelfmoorden, aids en kindermisbruik. Deze angsten werden dan ook gesymboliseerd door de meest bekende monsters van de jaren zeventig en tachtig, Jason Voorhees, Michael Myers en Freddy Krueger.⁴¹

³⁶ PINEDO (I.C.). A cultural analysis of the contemporary horror film as genre. New York, UMI, 1991, pp. 187-188.

³⁷ JANCOVICH (M.). American horror from 1951 to the present. Staffordshire, Keele University Press, 1994, p. 29.

³⁸ CLOVER (C.J.). Blood simple. Gender vs. Slasher: haar lichaam, zichzelf. Andere sinema. 2000, 156, pp. 86-87.

³⁹ In JANCOVICH (M.). Horror. Londen, B.T. Batsford Ltd., 1992, pp. 105-108 is een meer uitgewerkte bespreking van de traditionele heldin, de slachtoffers en de moordenaar binnen het slasher-genre terug te vinden.

⁴⁰ KLEINHANS (C.). “Girls on the edge of the Reagan era”. In: GATEWARD (F.) en POMERANCE (M.)(red.). Sugar, spice, and everything nice. Cinemas of girlhood. Detroit, Wayne State University Press, 2002, pp. 88-89.

⁴¹ BRODE (D.). The films of the eighties. New York, Carol Publishing group, 1990, p. 119.

Begrijpelijkerwijs wordt er over de slasher veel gedebatteerd inzake het benadrukken van seksualiteit. Dit gegeven zal later uitgebreid aan bod komen.

Na John Carpenter's *Halloween* (1978) werd de Amerikaanse markt overspoeld met gelijkaardige films en verschillende vervolgen. Denk bijvoorbeeld aan de *Friday the 13th* (1980-1989) en *A Nightmare on Elm Street*-films (1984-1994).⁴² Elk van deze films had dezelfde kenmerken: een psychotische killer heeft het gemunt op de lokale jongeren en enkel het centrale personage, de zogenaamde Final Girl, kan hem uiteindelijk verslaan. De killer wordt gedepersonaliseerd, hij draagt steeds een masker of komt bijna nooit in beeld. Enkel de muziek en zijn blik verraden zijn aanwezigheid. De Final Girl wordt duidelijk onderscheiden van haar peers, die zich meestal van geen kwaad bewust zijn. Een derde groep personages, de autoriteitsfiguren, staan zo goed als machteloos ten opzichte van de verschillende gebeurtenissen.⁴³

Andere tienerfilms uit de jaren tachtig, die minder aansluiten bij het horrorgenre, waren de teen-vampire films, zoals *The Lost Boys* (1987, J. Schumacher), *Once Bitten* (1985, H. Storm) en *Vamp* (1986, R. Wenk), de teen-werewolf films, zoals *Teen Wolf* (1985, R. Daniel), en films met tieners als geesten en zombies.⁴⁴ Verder zijn er ook nog de nostalgische teen films zoals *Stand by Me* (1986, R. Reiner) en *American Graffiti* (1973, G. Lucas), waar vooral rebellie en nostalgie centraal staan.⁴⁵

De meest bekende tienerfilms uit deze periode zijn ongetwijfeld de teen-bonding films van John Hughes, waarin volwassenheid veroordeeld wordt door tienerproblemen te dramatiseren en inadequate volwassenen te tonen. Volwassenen zijn binnen deze films allesbehalve rolmodellen; ze zijn niet in staat jongeren te beschermen of zijn verdorven.⁴⁶ Het feit dat volwassenen hier vooral als de vijand worden afgeschilderd of zelfs compleet afwezig zijn, hangt ongetwijfeld samen met het uiteenvallen van vele Amerikaanse gezinnen ten gevolge van het stijgend aantal echtscheidingen tijdens deze periode. John Hughes pleit dan ook vooral met films als *The Breakfast Club* (1985, J. Hughes), *Some Kind of Wonderful* (1987, H. Deutch) en *Ferris Bueller's Day Off* (1986, J. Hughes) voor een betere verstandhouding

⁴² Voor een uitgebreidere beschrijving van de grote slashers van de jaren tachtig, zie BERNSTEIN (J.). *Pretty in pink. The golden age of teenage movies.* New York, St. Martins Griffin, 1997, pp. 37-41.

⁴³ In DIKA (V.). "The stalker film, 1978-81". In: WALLER (G.A.).(red.). *American horror. Essays on the modern American horror film.* Urbana, University of Illinois Press, 1987, pp. 86-91 wordt dieper ingegaan op de geschiedenis en algemene kenmerken van de slasher.

⁴⁴ In BERNSTEIN. *Op.Cit.* pp. 42-49 worden de teen vamp-, werewolf-, ghost- en zombie-films uitgebreider besproken.

⁴⁵ SPEED (L.). Tuesday's gone. The nostalgic teen film. *Journal of popular film & television.* 1998, 26, 1, p. 31.

⁴⁶ LEITCH (T.M.). The world according to teenpix. *Literature film quarterly.* 1992, 20, 1, pp. 43-44.

tussen peers. Adolescentie is volgens hem een veel te kostbare periode om je te laten intimideren door leeftijdsgenoten of autoriteitfiguren.⁴⁷ Een ander belangrijk element bij zijn films is het feit dat Hughes tienerthema's als angst, onzekerheid en peer pressure vanuit een vrouwelijk standpunt bekijkt, met onder andere *Pretty in Pink* (1986, H. Deutch) en *Sixteen Candles* (1984, J. Hughes), terwijl andere tienerfilms uit deze periode zich voornamelijk concentreren op de blanke, mannelijke adolescent, zoals bijvoorbeeld weergegeven in *Risky Business* (1983, P. Brickman).⁴⁸ *“Risky Business evokes a morally bankrupt world, where any action is justified if it will help you ahead. It romanticizes both prostitution and cynical opportunism, and endorses the success ethos- without a hint of irony.”*⁴⁹ Net als de John Hughes-films tonen films als *Risky Business* de harde economische wereld van de jaren tachtig, maar in plaats van te concentreren op de relatie tussen leeftijdsgenoten, gaat hier de aandacht naar de drang tot succes.

De laatste tienerfilm uit deze periode met enige impact was *Heathers* (1989, M. Lehmann), daarna leek het tienergenre een stille dood te sterven om halfweg de jaren negentig terug volop in de belangstelling te komen.⁵⁰

2.2.4 Teenpic Renaissance: vanaf de jaren negentig

*“Just as the beach films of the 1960s preceded young adult films like *The Graduate* and *Easy Rider*, the 1980s teen films of John Hughes prepared the way for the Generation X films of the 1990s. At the close of the Century, the cycle begins to repeat itself as the new breed of teenpics, created in response to the next generation of teens - the Echo Boomers, Generation Next – replace GenX films.”*⁵¹

Volgens Bernstein kan vanaf 1995 gesproken worden van een teenpic renaissance, een nieuwe reeks van tienerfilms die ingezet werd met het verschijnen van *Clueless*, geregisseerd door Amy Heckerling die in 1982 reeds voor een heropleving van het tienergenre zorgde met *Fast*

⁴⁷ De John Hughes-films van de jaren tachtig worden grondig besproken in BERNSTEIN. *Op. Cit.* pp. 52-89.

⁴⁸ WHITE (A.). *Kidpix. Film comment.* 1985, 21, 5, pp. 14-15.

⁴⁹ QUART (L.) en AUSTER (A.). *American film and society since 1945.* New York, Praeger, 1991, p. 163.

⁵⁰ De populaire twenty something-films van begin jaren negentig en de heropleving van de teenpic in 1995 komen aan bod in BERNSTEIN. *Op. Cit.* pp. 216-220.

⁵¹ CHAPMAN KING (L.). Introduction GenX films. *Postscript. Essays in films and the humanities.* 2000, 19, 2, p. 6.

Times at Ridgemont High.⁵² De film *Clueless* (1995, A. Heckerling) is een adaptatie van Jane Austen's *Emma* (1816) en vertelt het verhaal van de vijftienjarige, rijke, mooie en populaire Cher die bij haar vader woont in Beverly Hills. Door middel van haar leven te tonen als adolescente en haar relatie met vrienden en familie onder de loep te nemen, wordt de oppervlakkigheid van de consumptiemaatschappij getoond en aangeklaagd. Het verhaal vangt aan met Cher die samen met haar beste vriendin Dionne twee alleenstaande leraars aan elkaar koppelt in de hoop minder huiswerk en hogere schoolcijfers te verkrijgen. Eens geslaagd in haar opzet wordt Cher de populairste en meest gerespecteerde tiener binnen de schoolmuren. Daarna besluit ze zich over nieuwkomer Tai te ontfermen en van haar eveneens een populaire vriendin te maken. Cher beslist welke outfits Tai moet dragen, welke make-up en haarstijl moeten aangebracht worden en welke jongens aanvaardbaar zijn om mee om te gaan. Niet enkel is ze overtuigd van haar eigen goedheid, maar ook door zich zo "in te zetten" voor haar medemensen wordt haar eigen ego steeds opnieuw gestreeld. Ze wordt zo verblind door haar ego dat ze niet inziet dat Tai zich steeds gemener opstelt ten opzichte van leeftijdsgenoten en dat de enige jongen op wie Cher zelf verliefd wordt homoseksueel is. Wanneer echter blijkt dat Tai populairder wordt dan Cher zelf en zich verschrikkelijk egoïstisch gaat gedragen, begint Cher te beseffen hoe oppervlakkig ze zich zelf gedraagt. Uiteindelijk leert Cher zichzelf beter kennen en haar egoïsme deels te overwinnen. Binnen de laatste scène van het verhaal zijn Cher, Dionne en Tai terug hartsvriendinnen en hebben ze elk de man van hun dromen aan de haak weten te slaan. Met deze film zorgde Amy Heckerling voor een heropleving van het tienergenre, zoals ze dat reeds tijdens de jaren tachtig had gedaan. Hoewel ze eveneens bekendheid verwierf met de *Look Who's Talking*-films (1989-1993), *National Lampoon's European Vacation* (1985) en *Johnny Dangerously* (1984), is ze nog steeds vooral gekend omwille van haar successen binnen het tienergenre.

De nieuwe tienerfilms zouden enkel gelukkige en verantwoordelijke jongeren tonen die niet geremd worden door onderdrukkende autoriteitsfiguren of onderlinge rivaliteit.⁵³ Hoewel ze wel lijken terug te vallen op de John Hughes-aanpak, zijn de nieuwe teenpics veel minder onschuldig. Seks en drugs worden allerminst vermeden.⁵⁴

Na *Clueless* (1995, A. Heckerling) was er met *Scream* (1996, W. Craven) en *I Know What You Did Last Summer* (1997, J. Gillespie) ook een sterke come-back te bekennen van de slasher. In *Scream* (1996, W. Craven) staat een tienermeisje met emotionele problemen,

⁵² BERNSTEIN, *Op. Cit.* pp. 220-221.

⁵³ DOHERTY (T). *Clueless kids*. *Cineaste*. 1995, 21, 4, p. 14.

⁵⁴ CHAMBERS (V), CHANG (Y.), et. al. *High school confidential*. *Newsweek*. 1999, 133, 9, p. 63.

Sidney, centraal. Ze wordt het doel van een moordenaar die het reeds gemunt had op enkele van haar klasgenoten en nu, precies één jaar na de wrede moord op haar moeder, achter haar aankomt. Bovendien wordt ze steeds opnieuw geconfronteerd met een ambitieuze journaliste die ervan overtuigd is dat Sid door middel van haar getuigenis de verkeerde man achter de tralies deed verdwijnen voor de moord op haar moeder. Na een eerste aanval wordt Sid's vriendje Billy hoofdverdachte nummer één. Wanneer Sidney echter opnieuw wordt lastiggevallen met dreigtelefoontjes wordt Billy opnieuw in vrijheid gesteld. Op een kleine fuif/videoavond wordt eindelijk duidelijk hoe het vork in de steel zit. Samen met zijn beste vriend Stu was Billy aan het moorden geslagen, waarbij ze zich lieten inspireren op horrorklassiekers. Samen met journaliste Gale weet Sidney de moordenaars uiteindelijk te overwinnen, waarna ze met trots haar eigen toekomst kan opbouwen. *Scream* is onmiskenbaar een parel van een film. Niet enkel werd de film geregisseerd door Wes Craven, die z'n strepen binnen het horror-genre reeds verdiende met onder andere *Last House on the Left* (1972), *The Hills Have Eyes* (1977), *Deadly Blessing* (1981) en *A Nightmare on Elm Street* (1984), maar ook scenarioschrijver Kevin Williamson heeft veel bijgedragen tot de film. Hij wordt vaak vergeleken met John Hughes omwille van zijn verhalen voor tieners zoals *Dawson's Creek* (1998-2003), *The Faculty* (1998), *Teaching Mrs. Tingle* (1999) en *I (Still) Know What You Did Last Summer* (1997-1998), maar de kracht van zijn films ligt vooral in de vele popculturele referenties. *Scream* (1996, W. Craven) was dan ook zo vernieuwend daar de regels van het genre werden blootgelegd en omver geworpen.

Het was vooral Dimension dat inspeelde op het succes van de horrorfilm en zich met gelijkaardige films, zoals *Halloween: H20* (1998, S. Miner), *The Faculty* (1998, R. Rodriguez), *Scary Movie* (2000, K.I. Wayans) en *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson), voornamelijk richtte op het tienerpubliek.⁵⁵ Vanaf dan verschenen er steeds meer highschoolfilms, enkele voorbeelden zijn: *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble), *She's All That* (1999, R. Iscove), *Rushmore* (1998, W. Anderson), *Jawbreaker* (1999, D. Stein), *Varsity Blues* (1999, B. Robbins), *The Rage: Carrie 2* (1999, K. Shea en R. Mandel), *Never Been Kissed* (1999, R. Gosnell), *American Pie* (1999, P. Weitz) en *Idle Hands* (1999, R. Flender).⁵⁶

Dus niet enkel de horrorfilm, maar het hele tienergenre verloopt in cyclusbewegingen, of, met de woorden van Kevin Williamson: *"I think it just came back for a few days and it'll be gone*

⁵⁵ JENSEN (J.). Dimension Films luring teen in "Halloween: H20". *Advertising age*. 1998, 69, 32, p. 13

⁵⁶ JOHNSON (J.). Cool intentions. *Maclean's*. 1999, 112, 12, pp. 48-49.

*again. [...] Everything's a cycle. It was bound to happen. If I didn't do it, somebody else was going to do it."*⁵⁷

⁵⁷ MARTIN (B.). Exclusive interviews: Kevin Williamson. Halloween: H20 official website. <http://www.halloweenmovies.com/intv11.htm>.

3 Bespreking van de literatuur voorhanden

3.1 *Thematiek*

3.1.1 Autoriteit

We're all worried. We're all in pain. High school is the bottom. Being a teenager sucks. [...] Consider the life of a teenager. You have teachers and parents and TV and movies telling you what to do – The terrible secret is that being young is sometimes less fun than being dead.

Pump Up the Volume (1990, A. Moyle)⁵⁸

Deze pessimistische visie op de tienerjaren domineerde de teenpic van vooral de jaren tachtig. Autoriteitsfiguren, meestal meer concreet het familieleven, symboliseerden de obstakels in de ontwikkeling van succes en individuele vrijheid. In films als *Risky Business* (1983, P. Brickman) en *Ferris Bueller's Day Off* (1986, J. Hughes) staat het ontsnappen aan autoriteit, door binnen te dringen in een wereld van financiële speculatie en beloning, centraal. Dit hing samen met de heersende kijk op de economische sfeer, die gezien werd als een land van belofte waar de kansen op succes binnen handbereik lagen. Andere films waar het gezinsleven allesbehalve ideologisch stabiel werd gerepresenteerd en waar geconcentreerd werd op het ondermijnen en neerhalen van autoriteitsfiguren zijn onder andere *The Breakfast Club* (1985, J. Hughes) en *Pump Up the Volume* (1990, A. Moyle).⁵⁹ Volgens Ian Lewis is dit, meestal ineffectief, ondergraven en uitdagen van autoriteit om tot een grotere onafhankelijkheid te komen, het enige sociale doel van de tienerfilm. Dit rebelleren, vervolgt hij, duidt echter op een nood aan strengere controle en leiding.⁶⁰ Volgens Denby gaat dit model niet langer op voor de teenpics van de jaren negentig. Na zijn analyse van onder andere *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter), *10 Things I Hate About You* (1999, G. Junger)

⁵⁸ LEWIS (J.). *The road to romance and ruin. Teenfilms and youth culture.* New York, Routledge, 1992, pp. 12-13.

⁵⁹ DAVIES (J.) en SMITH (C.R.). *Gender, ethnicity and sexuality in contemporary American film.* Edingburgh, Keele University Press, 1997, pp. 24-25.

⁶⁰ SHARY (T.). The teen film and its methods of study. *Journal of popular film & television.* 1997, 25, 1, pp. 38-39.

en *Never Been Kissed* (1999, R. Gosnell) komt hij tot de conclusie dat jongeren niet langer in opstand komen tegen ouders of andere autoriteitsfiguren, daar deze geen enkele vorm van gezag bezitten. Leraars, ouders of het administratief personeel van de plaatselijke highschool zijn nooit echt aanwezig of kunnen eerder beschouwd worden als een grap dan een invloedrijk personage. De tienerwereld van de nieuwe teenpic beperkt zich tot de school, het winkelcentrum, auto's en fast-food. Volwassenen zijn niet langer de vijand. Het gevaar bevindt zich nu binnen de eigen groep, namelijk andere tieners.⁶¹

Ook Doherty vindt in zijn analyse van *Clueless* (1995, A. Heckerling) geen onderdrukkende autoriteitsfiguren terug. Hoewel ouders weinig aanwezig zijn, blijken de tieners uitermate gelukkig te zijn en over een gezonde dosis verantwoordelijkheidsgevoel te beschikken.⁶² Esther Sonnett echter ziet de rijke, maar grotendeels afwezige vader, als één van de belangrijkste oorzaken van Cher's snobisme en haar getrivialiseerde bestaan⁶³. Timothy Shary echter wijst op de steeds groter wordende generatiekloof. Hij is van mening dat *Clueless* naar deze kloof refereert door jongeren te tonen die zich veel sneller aanpassen aan de nieuwe mediatechnologieën. Hoewel hij erop wijst dat autoriteitsfiguren een belangrijke rol blijven spelen binnen de teenpic, voegt hij eraan toe dat de hedendaagse tienerfilm vooral sociale problemen wil aankaarten. Wat hij hier net mee bedoeld, komt echter niet aan bod.⁶⁴ Al deze auteurs ontkennen de aanwezigheid van autoriteitsfiguren niet, maar betwisten wel hun macht en invloed op de jongeren. Ferriss daarentegen beschouwd *Clueless* als een zeer patriarchale en conservatieve film waar de, vooral mannelijke, autoriteitsfiguren een grote macht uitoefenen op het hoofdpersonage. Enerzijds wijst ze binnen deze context op Cher's vader, die heel autoritair in beeld wordt gebracht en die weinig macht aan Cher toekent. De enige controle die Cher namelijk over haar vader kan uitoefenen, is de controle over zijn dieet. Anderzijds wijst ze op Josh, de oudere (en wijzere) stiefbroer, die Cher steeds de les leest, haar meermaals op haar fouten en oppervlakkigheid wijst, en, uiteindelijk een grote invloed heeft op de evolutie in haar gedrag.⁶⁵

Eén van de belangrijkste personages in *Election* (1999, A. Payne) is een autoriteitsfiguur.

⁶¹ DENBY (D.). High school confidential. Notes on teen movies. *The New Yorker*. 31/05/1999, p. 94.

⁶² DOHERTY. *Clueless kids*. p. 14.

⁶³ SONNETT (E.). "From Emma to Clueless. Taste, pleasure and the scene of history". In: CARTMELL (D.) en WHELEMAN (I.) (red.). *Adaptations. From text to screen, screen to text*. Londen, Routledge, 1999, p. 51.

⁶⁴ SHARY. *The teen film...* p. 43.

⁶⁵ FERRISS (S.). "Emma becomes Clueless". In: TROOST (L.) en GREENFIELD (S.) (red.). *Jane Austen in Hollywood*. Lexington, University Press of Kentucky, 2001, pp. 125-127.

Onderwijzer Jim McAllister lijkt op het eerste gezicht één van de figuren die in de John Hughes-films met veel liefde gehaat werd. Hij heeft een voorspelbaar leven, is gefrustreerd en poogt uit pure jaloezie één van zijn beste leerlingen te dwarsbomen. Al snel wordt echter duidelijk dat zowel Jim als zijn slachtoffer in wezen een treurig bestaan lijden. Bovendien is het dit “slachtoffer”, Tracey Flick, dat uiteindelijk één van de minst sympathieke personages blijkt te zijn. Ook zij is vals, ze manipuleert en is jaloers. Volgens Waardenburg kan de oorzaak van haar gedrag enkel aan een andere autoriteitsfiguur toegeschreven worden, namelijk Tracy’s moeder die haar dochter tot onmenselijke en overambitieuze prestaties aanzet.⁶⁶

Ook in *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble) zijn de belangrijkste hoofdpersonages in wezen onsympathiek. Stiefbroer en –zus maken er een spel van onschuldige jongeren op “het slechte pad” te brengen en op deze manier de traditionele familiewaarden en maatschappelijke normen te ondergraven. Volgens regisseur Roger Kumble is deze vorm van rebellie en het slechte karakter van de personages enkel toe te schrijven aan de incompetentie van hun ouders. Zij zijn nooit aanwezig in de film en wanneer naar hen verwezen wordt, wordt geen al te fraai beeld geschetst.

Kathryn : The parental unit has called in.
Sebastian : How is your gold-digging whore of a mother enjoying Bali?
Kathryn : She suspects that your impotent, alcoholic father is diddling the maid.

Chambers en Chang wijzen tevens ook naar Stifler’s moeder uit *American Pie* (1999, P. Weitz). Hoe kan een volwassen vrouw immers een verantwoordelijke moeder zijn wanneer ze kan verleid worden door haar zoon’s achttienjarige vriend?⁶⁷

Hoewel rebellie in veel mindere mate voorkomt in de hierboven besproken teenpics, blijken autoriteitsfiguren toch steeds de bron van verwarring te zijn voor tieners.

Ook Kevin Williamson, die onder meer met *Scream* (1996, W. Craven) en *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson) zorgde voor een heropleving van het tienergenre, maakt meestal een duidelijke scheiding tussen jongeren en volwassenen.

Autoriteitsfiguren zijn afwezig (cfr. Sidney’s vader in *Scream*), vrij incompetent (cfr. de zeer excentrieke Missy Egan uit *I Know What You Did Last Summer*), ofwel de onderdrukkende

⁶⁶ WAARDENBURG. *Tienerfilms...* p. 30.

⁶⁷ CHAMBERS, CHANG, et. al. *Op.Cit.* pp. 62-63.

vijand waartegen in opstand moet gekomen worden. Het opschrift van de advertentie voor *The Faculty* (1998, R. Rodriguez), namelijk

“They won’t just question authority. They’ll have to destroy it.”⁶⁸

spreekt voor zich en ook in *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson) kan weinig sympathie opgebracht worden voor de gegijzelde lerares. Ze misbruikt haar macht, onderdrukt haar leerlingen en valt zowel haar collega’s als jongeren verbaal aan.⁶⁹ In *The Rage: Carrie 2* (1999, K. Shea en R. Mandel) krijgt de kijker evenmin een fraai beeld van de volwassenen. Sue, één van de belangrijkste autoriteitsfiguren in de film, lijkt vast te zitten in haar eigen jeugdtrauma’s en kan moeilijk als volwassene doorgaan. Rachel’s adoptieouders zijn veel minder geïnteresseerd in hun dochter dan in de maandelijkse toelage die ze ontvangen en Rachel’s biologische moeder is zwak en grotendeels afwezig hoewel ze veel van haar dochter houdt.⁷⁰

In tegenstelling tot Carrie’s moeder, komt Rachel’s moeder zeer menselijk, kwetsbaar en liefdevol over, maar haar incompetentie wordt weergegeven onder de vorm van haar ziekte.⁷¹ In *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter) worden ouders, leerkrachten, dokters en agenten getoond die jongeren manipuleren, opereren en “boetseren” tot ze voldoen aan hun normen en verwachtingen. In deze film zijn autoriteitsfiguren niet zwak, maar bereid de menselijkheid van hun eigen kinderen op te geven.⁷²

De benaderingswijze van autoriteit binnen het horror-, en meer bepaald, het slasher-genre is paradoxaal. Enerzijds is de patriarchale autoriteit steeds alom aanwezig, daar het vooral jonge, seksueel actieve, vrouwen zijn die worden afgestraft en enkel de “keurige” Final Girl de gruwelijke gebeurtenissen overleeft. Zowel Neale als Creed komen tot dezelfde conclusie, namelijk dat de slasher een patriarchaal genre is voor en door mannen, hoewel beiden vanuit een ander punt vertrekken. Volgens Creed kan het monsterlijke teruggevonden worden in het

⁶⁸ DUVALL (D.S.). Articulate characters and extreme situations in genre hybrids. *Creative screenwriting*. 1999, 6, 5, p. 71.

⁶⁹ Een verdere bespreking van *The Faculty* (1998, R. Rodriguez) en *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson) in DUVALL (D.S.). Articulate characters and extreme situations in genre hybrids. *Teaching Mrs. Tingle & The Faculty*. *Creative screenwriting*. 1999, 6, 5, pp. 71-73.

⁷⁰ GOODSON (W.W.Jr.). *Carrie 2*. Carrie is dead, but United Artists hopes the franchise will live on for a new generation. *Cinefantastique*. 1999, 31, 4, p. 14.

⁷¹ GOODSON (W.W.Jr.). *Carrie 2*. United Artists makes a sequel to the finest King adaptation. *Cinefantastique*. 1999, 30, 12, p. 8.

⁷² GARCIA (F.). *Disturbing behavior*. The latest stab at teen horror could have been called “The Stepford kids”. *Cinefantastique*. 1998, 30, 4, p. 10.

vrouwelijke, meer bepaald de jonge vrouw die mannen als het ware verslindt. Neale daarentegen vindt het monsterlijke terug in de mannelijke psychopaat die jonge vrouwen afstraft.⁷³ Anderzijds worden autoriteitsfiguren binnen het slasher-genre vooral als lachwekkend afgebeeld en etaleren ze een onvermogen tot effectief handelen en vertonen ze weinig begrip voor de plaatselijke jongeren.⁷⁴ Vanuit dit standpunt zouden horrorfilms dus meer vertellen over de onmacht en onwetendheid van autoriteit dan over de tieners zelf. Zo was de sheriff er in Halloween (1978, J. Carpenter) van overtuigd dat Michael niet zou terugkeren naar Haddonfield. Ook de ouders van de jongeren tonen meer ongeloof dan begrip voor de gebeurtenissen. Ouders in de Nightmare on Elm Street- en Friday the 13th-films slagen er niet in hun kinderen op tijd de waarheid te vertellen, met een bloedbad dat kon vermeden worden tot gevolg.⁷⁵

Ook in Scream (1996, W. Craven) zijn autoriteitsfiguren weinig effectief. De politie arriveert meestal te laat en kan geen controle uitoefenen op de gebeurtenissen, daar ze de regels van het horrorgenre (“Iedereen is verdacht”) niet kennen.⁷⁶ Anderzijds kan men de autoriteitsfiguren niets verwijten. Sidney’s vader is bijvoorbeeld wel afwezig, maar had geen schuld aan zijn “verdwijning”.⁷⁷ Bovendien zijn enkele autoriteitsfiguren in de hedendaagse slasher veel sterker. Personages als Dewey en Gale Weathers uit Scream zouden in de jaren zeventig en tachtig een confrontatie met de moordenaar(s) niet overleven. Hetzelfde kan gezegd worden over Laurie Strode uit Halloween H20 (1998, S. Miner). Ze is niet langer een onschuldige babysitter, maar een lerares die stilaan dreigt in te storten. Het is zeer twijfelachtig of zij de confrontatie kan overleven, laat staan winnen.⁷⁸

Er kan dus besloten worden dat autoriteit op twee manieren benaderd wordt door onderzoekers. Aan de ene kant zien we onder andere Denby en Doherty, die autoriteitsfiguren als weinig invloedrijk beschouwen en eerder als grap aan bod zien komen in plaats van rolmodel. Volgens hen schuilt het gevaar dan ook eerder binnen de groep van de leeftijdsgenoten dan binnen de groep van de oudere generatie.

⁷³ JANCOVICH. *American horror...* pp. 6-7.

⁷⁴ CLOVER (C.J.). Blood simple, the sequel. Gender vs. Slasher: het lichaam, haar/zijn. *Andere sinema*. 2000, 156, p. 55.

⁷⁵ LEWIS. *Op.Cit.* pp. 66-68.

⁷⁶ PINEDO (I.C). *Recreational terror. Women and the pleasures of horror film viewing*. Albany, State University of New York Press, 1997, p. 134.

⁷⁷ TRENCANSKY (S.). Final Girls and terrible youth: transgression in 1980s slasher horror. *Journal of popular film & television*. 2001, 29, 2, pp. 70-71.

⁷⁸ SCHNEIDER (S.J.). Kevin Williamson and the rise of the neo-stalker. *Postscript. Essays in film and the humanities*. 2000, 19, 2, pp. 83-85.

Anderen, zoals onder meer Shary, Sonnett, Ferris, Waardenburg, Chambers en Chang, zien autoriteitsfiguren vooral als oorzaak van het “slechte” gedrag van jongeren. Cher’s egoïsme Stifler’s onverantwoordelijke gedrag en Tracy’s motivatie om over iedereen heen te walsen, zijn volgens hen vooral te wijten aan de ouders.

Uiteindelijk kan gesteld worden dat autoriteitsfiguren, of ze nu al dan niet aanwezig zijn, een weinig positieve indruk maken.

3.1.2 Peers

Er kan niet voorbij gegaan worden aan de invloed van en de relatie met peers. Deze peers of de peer group kunnen beschreven worden als “*de groep soortgenoten of de makkers met wie men omgaat*”⁷⁹. Zowel binnen het teenpic-genre als in het echte leven zijn leeftijdsgenoten de grootste bron van invloed en vormen ze de katalysator van de handelingen tijdens de adolescentie. In deze periode van het leven komt de invloed van het eigen gezin meer en meer op de achtergrond te staan.⁸⁰ In de highschoolfilm wordt de relatie met peers vaak gekoppeld aan het zich-anders-voordoen-dan-je-bent om tot een grotere populariteit te komen. De moraal van het verhaal is dan uiteindelijk een pleidooi om eerlijk te blijven ten opzichte van jezelf en anderen. Dit is ook het centrale thema van de film *Never Been Kissed* (1999, R. Gosnell), waar de maskers afvallen op een gekostumeerd eindejaarsbal en het hoofdpersonage Josie pleit voor tolerantie en respect voor iedereen.⁸¹

Denby ziet twee grote groepen tieners binnen het teenpic-genre, namelijk de populaireren en de outsiders. Het populairste meisje heeft over het algemeen een slecht karakter en twee à drie vriendinnen die haar in alles volgen en “[...] *together they dominate their realm- the American high school as it appears in recent teen movies. They are wicked princesses, who enjoy the misery of their subjects. [...] Everyone is afraid of her; that’s why she’s popular.*”⁸²

Waar zij haar leeftijdsgenoten vooral verbaal aanpakt, zal haar mannelijke tegenhanger zijn peers fysiek terroriseren. Hoewel beiden niet altijd binnen dezelfde film voorkomen, zijn ze de spilfiguren van vele tienerfilms zoals *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter), *10 Things I*

⁷⁹ www.vandale.nl

⁸⁰ JARVIE (I.C.). *Movies as social criticism: aspects of their social psychology*. Londen, The Scarecrow Press, 1978, p. 37.

⁸¹ WAARDENBURG (A.). *Screwballs*. Het grillige pad der liefde. *Skrien*. 199, 235, p. 18.

⁸² DENBY. *High school ...* p. 94.

Hate About You (1999, G. Junger), She's All That (1999, R. Iscove) en Never Been Kissed (1999, R. Gosnell). Ook binnen de groep van de outsiders maakt Denby een onderscheid qua geslacht. De vrouwelijke buitenstaander is meestal intellectueel of artistiek begaafd en kan moeilijk onder stoelen of banken steken dat ze niets liever wenst dan geaccepteerd te worden. Haar mannelijke tegenhanger is meestal de zogenaamde loser die vooral ironisch ingesteld is en zich weinig zorgen maakt over de mening van anderen. Over het algemeen is het dit personage dat het hele systeem op z'n kop zet. Een degelijk voorbeeld van zulk personage is Max Fisher uit Rushmore (1998, W. Anderson) die uiteindelijk regeert over de school.⁸³

In The Rage: Carrie 2 (1999, K. Shea en R. Mandel) wordt de duidelijke scheiding tussen leeftijdsgenoten gemakkelijk teruggevonden. Het hoofdpersonage Rachel is gevoelig, kwetsbaar en de gedroomde zondebok van haar peers die haar regelmatig bedreigen met hun achterbakse praktijken. De gewelddadige peers zijn allen populair; leden van het footballteam of cheerleaders.⁸⁴ De kloof met Rachel wordt extra in de verf gezet door Rachel's tattoo's en piercings.⁸⁵ Denby wijst er echter op dat er uitzonderingen bestaan op dit model. Tracy Flick, de outsider uit Election (1999, A. Payne), komt weinig sympathiek over en hoe hard ze ook haar best doet, slaagt ze er niet in iemands vriendschap voor zich te winnen. In Clueless (1995, A. Heckerling) daarentegen is het populaire blondje niet enkel mooi en rijk (wat van haar een gehaat personage moet maken), maar vooral lief⁸⁶. Alle jongeren in Clueless hebben een goede inborst, er is weinig rivaliteit binnen de leeftijdsgroep en er zijn helemaal geen gewelddadige leeftijdsgenoten.⁸⁷ Ook in Teaching Mrs. Tingle (1999, K. Williamson) zijn er weinig wrijvingen tussen de peers, maar het hoofdpersonage Leigh-Ann wordt duidelijk onderscheiden van haar leeftijdsgenoten. Volgens Duvall is zij de enige die aan haar toekomst denkt, de enige die een doel voor ogen heeft. In The Faculty (1998, R. Rodriguez) worden zes verschillende types van personages bij elkaar gebracht en vormen als het ware een eigen groep die zich tegen de rest van het schoolsysteem moeten afzetten. Binnen de groep wordt er geen onderscheid gemaakt qua belang. Elk personage speelt een belangrijke rol binnen de ontwikkelingen van het verhaal.⁸⁸

⁸³ In DENBY. High-school confidential... pp. 94-96 is een uitgebreidere analyse terug te vinden van de populaire personages en de outsiders in de hedendaagse teenpics.

⁸⁴ GOODSON. Carrie 2. Carrie is dead... p. 15.

⁸⁵ GOODSON (W.W.Jr.). Carrie 2. If you think Carrie was a scary prom date, meet Rachel. Cinefantastique. 1998, 30, 11, p. 7.

⁸⁶ Een verdere bespreking van de hoofdpersonages uit Clueless (1995, A. Heckerling) en Election (1999, A. Payne) in DENBY. High-school confidential... pp. 97-98.

⁸⁷ DOHERTY. Clueless kids. p. 14.

⁸⁸ DUVALL. Op.Cit. pp. 71-72.

Wat betreft het slasher-genre zien we enkele belangrijke ontwikkelingen met betrekking tot de peer group. Ten eerst is er een minder duidelijke scheiding tussen het normale en het abnormale. Waar de psychotische moordenaar in eerdere films als het ware over bovennatuurlijke krachten beschikte, is hij/zij in de nieuwe slasher een persoon van vlees en bloed, met zijn/haar eigen problemen. De moordenaar is vaak een lid van de peer group, hetgeen een grote schok veroorzaakt daar de hoofdverdachten niet tot de groep behoren. Denk in deze context bijvoorbeeld aan Cotton in *Scream 2* (1997, W. Craven) en het personeel van het hotel in *I Still Know What You Did Last Summer* (1998, D. Cannon).⁸⁹ Een tweede verschuiving relevant voor dit thema heeft betrekking op de aandacht die geschonken wordt aan de “heldin”. Waar in films als *Halloween* (1978, J. Carpenter) een grotere waarde wordt toegekend aan de Final Girl, wordt ze in slashers als *I Know What You Did Last Summer* (1997, J. Gillespie) minder sterk gescheiden van haar vrienden. Hoewel snel duidelijk wordt dat Julie het morele centrum van de groep vormt, zijn volgens Schneider alle vier de vrienden even waardevol. Er is dus evenwel een belangrijke verschuiving te bemerken in de conceptuele oppositie valued/devalued.⁹⁰

Dit thema lijkt volgens de onderzoekers over het algemeen weinig geëvolueerd te zijn sinds de jaren tachtig. De scheiding tussen populair en outsiders blijft voortbestaan. De zes verschillende typen van karakters, die vooral tijdens John Hughes’ gloriejaren bekendheid verwierven, blijven duidelijk aanwezig in de teenpic. Schneider duidt wel op een evolutie binnen de slasher, namelijk de minder duidelijke tegenstellingen tussen de leeftijdsgenoten. Ook Denby ziet in *Clueless* (1995, A. Heckerling) en *Election* (1999, A. Payne) een uitzondering op de regel.

3.1.3 Volwassenheid

⁸⁹ TRENCANSKY. *Op.Cit.* p. 70.

⁹⁰ SCHNEIDER. *Op.Cit.* p. 85.

Het is algemeen aanvaard dat één van de centrale thema's binnen het slasher-genre seks, of liever, onderdrukking van seksuele verlangens is. Een ander thema, dat hier onlosmakelijk mee verbonden is, is volwassenheid. Wanneer de heldin, de Final Girl, na een lange strijd met de killer zelf het moordwapen in bezit krijgt en de psychopaat verslaat, wordt ze symbolisch in de wereld der volwassenen opgenomen wanneer ze het daglicht terug betreedt. Carol Clover gaat nog verder wanneer ze deze volwassenheid linkt aan mannelijkheid. De Final Girl wordt niet enkel volwassen, ze wordt man. Zolang ze "het hulpeloze kind" speelt, is ze overduidelijk vrouwelijk van aard en de shift naar volwassenheid vereist dan ook een overgang van vrouwelijkheid naar mannelijkheid. Clover komt tot deze conclusie door de, op het eerste gezicht, duidelijk afgebakende geslachtelijke identiteit van de belangrijkste personages in de slasher te analyseren. De psychopaat lijkt bij aanvang één en al man. Hij vermoordt voornamelijk jonge vrouwen met een mes of een ander fallussymbool. Zijn mannelijkheid is echter problematisch van aard, daar hij vaak seksueel onervaren of ongeïnteresseerd is. Soms verkleedt hij zich zelfs als vrouw of is de killer niet in staat zich los te koppelen van zijn moeder. Wanneer de Final Girl hem op het einde van de film dan letterlijk en/of figuurlijk castrereert, wordt zijn vrouwelijkheid dan ook vervolledigd. De heldin op haar beurt bezit reeds bij de aanvang van het verhaal mannelijke eigenschappen door haar naam, haar duidelijke scheiding met andere vrouwelijke leeftijdsgenoten, haar seksuele reserves ten opzicht van mannen en haar mannelijke "investigating gaze". Haar gang naar volwassenheid, haar mannelijkheid ontwikkelt zich wanneer ze steeds assertiever naar de moordenaar op zoek gaat, hem uiteindelijk voor het eerst in beeld brengt en hem verslaat.⁹¹ Deze gedachtegang kan makkelijk op Halloween (1978, J. Carpenter) worden toegepast, zeker nadat John Carpenter stelde dat *"She's the most sexually frustrated. She's the one that killed him. Not because she's a virgin, but because all that repressed energy starts coming out. She used all those phallic symbols on the guy."*⁹²

Ook bij teenpics die niet tot de slasher behoren is volwassenheid één van de centrale thema's. Het is hier vooral de strijd tussen de seksen die bij de adolescenten levensvragen oproepen en uiteindelijk de gang naar volwassenheid stimuleren.⁹³ Vooral bij American Pie (1999, P. Weitz) is de gang naar volwassenheid een belangrijk thema. Er wordt vaak op gehamerd dat de jongens enkel mannen zullen worden na het verlies van hun maagdelijkheid. De pijnlijke

⁹¹ Meer informatie omtrent de geslachtelijke identiteit van de hoofdrolspelers in de slasher in CLOVER (C.). *Blood simple, the sequel...* pp. 57-60. De nadruk ligt vooral op Halloween (1978, J. Carpenter).

⁹² CLOVER (C.). *Blood simple, the sequel...* p. 59.

⁹³ RUYTERS (J.). Liefde en andere catastrofes. Verfilmingen van adolescentie. *Lover*. 1997, 2, p. 17.

omstandigheden, waar de jongens, en vooral Jim, mee geconfronteerd worden, moeten uiteindelijk tot enig zelfinzicht leiden, namelijk dat seks niet het belangrijkste is.

Forget it already. I am so sick and tired of all this bullshit pressure. I've never even had sex, and already I can't stand it. I hate sex! I'm not gonna stand around here busting my balls over something that, quite frankly, isn't that important. I'm gonna go hang out with that geek over there 'cause at least she has something else to talk about besides sex.

Het is dit doorzicht/zelfinzicht dat voor de jongens de weg naar volwassenheid opent.⁹⁴

Films als *Clueless* (1995, A. Heckerling) en *The Craft* (1996, A. Fleming) bekijken de overgangsrutuelen voornamelijk vanuit een vrouwelijk standpunt.⁹⁵

In *Clueless* (1995, A. Heckerling) moet Cher verschillende tegenslagen en crisissen trotseren en verwerken om haar eigen trots en snobisme te overwinnen. De manier waarop ze haar leraars manipuleert of de "hulp" die ze Tai biedt, schrijft ze toe aan haar eigen goedheid, maar voor de kijker wordt snel duidelijk dat haar barmhartige daden vooral een middel zijn om haar eigen ego te voeden.

I have to give myself snaps for doing good things for others.

Pas wanneer ze haar egoïsme en trots overwonnen heeft, kan Cher zowel mentaal als emotioneel volwassen door het leven gaan.⁹⁶

Volwassenheid lijkt in de teenpic onlosmakelijk verbonden met seks. Clover legt binnen het slasher-genre bijvoorbeeld de link tussen seks, volwassenheid en mannelijkheid. Ook andere tienerfilms wijzen op de band tussen volwassenheid en seksuele activiteiten. De romantische komedie brengt vooral de strijd tussen de seksen naar voor, die bij de belangrijkste personages vragen omtrent seks en intimiteit oproepen. Uiteindelijk vallen alle stukjes van de puzzel op hun plaats en hebben de jongeren een belangrijke stap gezet naar volwassenheid. Ook een film als *Clueless* (1995, A. Heckerling), waar duidelijk gesteld wordt dat het hoofdpersonage

⁹⁴ WAARDENBURG (A.). *Tienerfilms...* pp. 30-31.

⁹⁵ TASKER (Y.). *Working girl: gender and sexuality in popular cinema*. Londen, Routledge, 2000, pp. 200-201.

⁹⁶ MARGISON (J.). *Character transformation in Emma and Clueless*.
<http://www.pemberly.com/janeinfo/maclulss.html>.

nog maagd is, is doordrongen van seksuele signalen. Cher gebruikt immers haar seksualiteit en aantrekkingskracht om haar zin te krijgen en leert anderen dezelfde manieren aan.

3.1.4 Angst

Het is algemeen bekend dat binnen het traditionele slasher-genre, dat zich voornamelijk op jongeren richt, de gruwelijke gebeurtenissen voorkomen bij jongeren die zich inlaten met “ongehoorde” seksuele activiteiten. Het is immers meestal zo dat de enige overlevende, de zogenaamde Final Girl, nog maagd is. De slasher wordt dus vaak opgevat als een waarschuwing voor seks voor het huwelijk. Bij de slasher van vandaag gaat deze vergelijking echter niet op. Bij de finale confrontatie in *Scream* (1996, W. Craven) was Sidney niet langer maagd of zoals ze zichzelf noemde “sexual anorexic”. Ook in *I Know What You Did Last Summer* (1997, J. Gillespie) wordt nergens duidelijk gemaakt of Julie nog maagd is, evenals bij het overlevende koppeltje in *Halloween H20* (1998, S. Miner). Volgens Jim Gillespie moeten de angsten die de personages in *I Know What You Did Last Summer* (1997) uitstaan vooral hun normaliteit aantonen. Zij hebben immers bij de aanvang van het verhaal een foute morele beslissing genomen die hun blijft achtervolgen en hun hele leven controleert. Die angst moet tevens aantonen dat het in wezen voorbeeldige jongeren zijn, want *“if they were truly villainous or evil it wouldn't have bothered them.”*⁹⁷

Zelfs wanneer het gevaar ogenschijnlijk geweken is, blijft die angst de overlevenden achtervolgen. In *I Still Know What You Did Last Summer* (1998, D. Cannon) verpersoonlijkt Julie nog steeds die angst en ze staat er letterlijk alleen voor. Haar isolatie wordt weergegeven door middel van een paradijselijk hotel op het eiland. Dit hotel wordt immers na enkele minuten geassocieerd met het sinistere, het kwaad en de dood in plaats van met liefde en het paradijs.⁹⁸

In *Final Destination* (2000, J. Wong) wordt gebroken met het slasher-genre en wordt het filosofische concept van de dood geïntroduceerd. Het is dan ook de dood die hier symbolisch

⁹⁷ GOODSON (W.W.Jr.). *I Know What You Did Last Summer*. Director Jim Gillespie on the latest “scream” from Kevin Williamson. *Cinefantastique*. 1997, 29, 617, p. 14.

⁹⁸ Een verdere bespreking van de sfeerschepping in *I Still Know What You Did Last Summer* (1998, D. Cannon) in PERSONS (M.). *I Still Know What You Did Last Summer*. Old sins return with a vengeance in a deadly summer sequel. *Cinefantastique*. 1998, 30, 11, pp. 11-13.

de angsten van de overlevende tieners verpersoonlijkt.⁹⁹ Ook in *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter) worden tienerangsten niet gesymboliseerd door middel van “ongehoorde seksuele activiteiten”, maar eerder door de paranoïde gevoelens die overheersen bij een groepje tieners ten gevolge van de praktijken van een gerespecteerde dokter. Die paranoia is dus overduidelijk verbonden met tienerangst, want “*as a teenager, you’re just so paranoid. Going through adolescence is when you’re pretty sure everyone is out to get you.*”¹⁰⁰ Deze tienerangsten zijn een direct gevolg van de houding van autoriteitsfiguren tegenover jongeren en worden gehanteerd om ouderlijke controle en maatschappelijke standaarden in vraag te stellen.¹⁰¹ Een laatste horrorfilm die niet tot het slasher-genre behoort en waar angst een centraal thema is, is *The Rage: Carrie 2* (1999, K. Shea en R. Mandel). De grote angst van het hoofdpersonage Rachel is haar geloof dat ze nooit liefde zal krijgen of vinden. Vooral haar nood aan moederliefde vormt de rode draad doorheen het verhaal en bewijst het feit dat ze in wezen een heel gevoelig en kwetsbaar persoon is. Uiterlijk ziet Rachel er immers veel sterker uit dan haar halfzus Carrie (1976, B. De Palma). Waar Carrie constant als een klein en verlegen meisje werd voorgesteld, is Rachel een gotische, getatoeëerde figuur. Haar tatoeage, een hart omringd met prikkeldraad, symboliseert echter haar kwetsbaarheid.¹⁰² Haar angsten zitten ook vervat in haar telekinetische gaven die enkel in werking treden bij verhoogde emotionele stress.¹⁰³

Ook andere teenpics naast het horrorgenre brengen het angst-thema, dat veel bekendheid verwierf met John Hughes films, terug op de voorgrond. Travers heeft het vooral over films als *American Pie* (1999, P. Weitz), *10 Things I Hate About You* (1999, G. Junger) en *Never Been Kissed* (1999, R. Gosnell) wanneer hij stelt dat “*many upcoming teen flicks have Eighties echoes.*”¹⁰⁴

Volgens Linklater is het vooral de constante angst voor onderdrukking die ervoor zorgt dat jongeren zich afzetten tegen autoriteitsfiguren. Deze benadering werd toegepast op het hoofdpersonage uit *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson). Leigh Ann Watson is een zeer verantwoordelijk meisje dat nooit een lerares zou bedreigen of gijzelen. Het is echter

⁹⁹ BRUNET (R.). *Final Destination*. X-files alumes Glen Morgan and James Wong make their horror debut at New Line. *Cinefantastique*. 1999, 31, 11, p. 20.

¹⁰⁰ GARCIA. *Op.Cit.* p. 11

¹⁰¹ GARCIA. *Op.Cit.* pp. 10-11.

¹⁰² In GOODSON. *Carrie 2. Carrie is dead...* pp. 14-15 wordt meer verteld over de identiteit van Rachel uit *The Rage: Carrie 2* (1999, K. Shea). Vooral de mening van regisseuse K. Shea komt aan bod.

¹⁰³ GOODSON. *Carrie 2. If you think...* p. 7.

¹⁰⁴ TRAVERS (P.). *Youthquake alert! Hollywood rediscovers high school and finds gold in teen talent such as Go stars Katie Holmes and Sarah Polley. Now comes the backlash.* *Rolling Stone*. 1999, 809, p. 112.

haar grootste angst te eindigen als haar moeder: een oninteressant leven leiden, met een baan zonder toekomstperspectieven, in een klein stadje waar velen op haar neerkijken. Het is die angst die haar motiveert in te gaan tegen een onderdrukkende Mrs. Tingle.¹⁰⁵

Het angst-thema blijkt binnen het horror-genre een grote verschuiving ondergaan te hebben. Het thema dient niet langer verbonden te worden met zogenaamde ongehoorde seksuele praktijken, maar heeft nu vooral betrekking op controle hebben, beslissingen nemen en richting geven aan het leven. De *Final Girl* hoeft immers niet langer haar maagdelijkheid te behouden om te overleven, maar ze moet wel de regels van haar film kennen en toepassen. Ook films als *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter) en *Final Destination* (2000, J. Wong) wijzen op het belang van controle, controle over leven en dood, controle over het eigen gedrag.

De films die niet tot het horror-genre behoren, lijken nog steeds hetzelfde angst-thema van de jaren tachtig te hanteren, namelijk de angst voor onderdrukking door autoriteitsfiguren, hoewel de auteurs duidelijk stelden binnen het hoofdstuk omtrent autoriteit dat deze personen geen macht meer zouden hebben.

3.1.5 Seksualiteit

Binnen de nieuwe teenpics is er een nieuw personage opgedoken, namelijk de “angry girl”, die haar ontstaan te danken heeft aan de girl power-beweging, die midden jaren negentig de kop opstak binnen het mediacircuit, en de meer radicale en politiek gerichte Riot Grrl-beweging. Volgens sommigen zouden deze fenomenen het nieuwe feminisme inluiden.¹⁰⁶ Het opduiken van deze angry girl is nieuw binnen de wereld van de cinema, want *“very little has been written about the inscription of girlhood. This is surprising, given the importance girls and girl characters have played in the history of American cinema, from actresses Mary Pickford and Shirley Temple to characters like Dorothy [...], Carrie [...], and Rose [...]. Indeed, in the history of cinematic production and critical study, no systematic critical attention has been given to the fact that six of the ten highest-grossing motion pictures of all*

¹⁰⁵ DUVALL. *Op. Cit.* pp. 71-72.

¹⁰⁶ ROBERTS (K.). “Pleasures and problems of the ‘Angry Girl’”. In: GATEWARD (F.) en POMERANCE (M.) (red.). *Sugar, spice, and everything nice. Cinemas of girlhood.* Detroit, Wayne State University Press, 2002, pp. 217-219.

*time, adjusted for inflation, are principally about adolescent girls- either their experience or the treatment they receive in male culture. [...], yet 'the girl' as a subject of intense and devoted analysis is missing from the literature. [...] In 1995, the shift of the industry's primary demographic from young men to young women began with the success of Amy Heckerling's Clueless. The following year, Scream appeared, the film responsible for the resurrection of the horror genre".*¹⁰⁷

Hoewel horrorfilms zich voornamelijk concentreren op één, meestal vrouwelijk, personage, de Final Girl, wordt er steeds op gehamerd dat jongeren moeten opletten. Hun alertheid en wil tot overleven is bepalend voor hun lot.¹⁰⁸

Bovendien wordt ook zin voor actie steeds gepropageerd. Het hoofdpersonage in The Texas Chain Saw Massacre (1974, T. Hooper), een film die ook een grote invloed heeft gehad op het teenpic-genre, pleegde verzet op een eerder passieve manier door stilletjes te blijven zitten en de kans tot vluchten af te wachten. Vanaf Halloween (1978, J. Carpenter) echter kan opgemerkt worden dat de vrouwelijke personages zich op een veel actievere manier verzetten door te vechten wanneer ze in gevaar verkeren. Deze trend blijft zich verder zetten in de jaren tachtig en negentig, maar na 1995 valt er nog een andere verschuiving te bekennen. In tegenstelling tot, bijvoorbeeld, de personages in de A Nightmare on Elm Street-films beschikt de heldin in de meer recentere films niet langer over bovennatuurlijke krachten en heeft ze op het kritieke moment nood aan hulp. Denk binnen deze context bijvoorbeeld aan Sidney die Scream (1996, W. Craven) niet zou overleefd hebben zonder de tussenkomst van Gale Weathers, en die in Scream 2 (1997, W. Craven) de hulp moest invoeren van Cotton Weary. Ook Julie had zowel in I Know What You Did Last Summer (1997, J. Gillespie) als in I Still Know What You Did Last Summer (1998, D. Cannon) de hulp nodig van Ray.¹⁰⁹ Bovendien is zelf-reflexiviteit een belangrijke voorwaarde om de nieuwe slasher te overleven. De jongeren moeten niet enkel de regels van de slasherfilm kennen, maar ook au sérieux nemen, beseffen dat ze zelf een personage zijn in een stalkerfilm en hun kennis op de juiste manier gebruiken om te kunnen overleven en de bestaande conventies te overstijgen. Misschien als Tatum in Scream (1996, W. Craven) de dreiging op een eerder serieuze manier had benaderd, was ze zelf geen cliché van het genre geworden.¹¹⁰

¹⁰⁷ GATEWARD (F.) en POMERANCE (M.). "Introduction". In: GATEWARD (F.) en POMERANCE (M.)(red.). *Sugar, spice, and everything nice. Cinemas of girlhood*. Detroit, Wayne State University Press, 2002, pp. 14-16.

¹⁰⁸ WILLIAMS (T.). *Hearts of darkness. The family in the American horror film*. Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1996, pp. 236-237.

¹⁰⁹ TRENCANSKY. *Op.Cit.* p. 72.

¹¹⁰ SCHNEIDER. *Op.Cit.* p. 86.

Ook in andere teenpics zijn vanaf het midden van de jaren negentig steeds meer sterke meiden aanwezig. Ze stellen het patriarchaat in vraag, dagen de heersende gendernormen uit, zijn dynamisch, ondernemend en vol zelfvertrouwen. Ze hebben hun eigen lot in handen, zijn actief in plaats van reactief en gaan minder gevoelig onderhandelen om de macht te verkrijgen. Deze “though girls” of angry girls kunnen teruggevonden worden in verschillende genres, zoals de horrorfilm, drama, thriller en komedie. Er kan volgens Shary dus gesproken worden van een relatief nieuw terrein binnen de film waardoor deze meiden nog geen specifieke identiteit hebben. Denk binnen deze context bijvoorbeeld aan de vrouwelijke hoofdpersonages in *The Craft* (1996, A. Fleming), *Scream* (1996, W. Craven), *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter), *The Rage: Carrie 2* (1999, K. Shea en R. Mandel), *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble), *Can't Hardly Wait* (1998, H. Elfont en D. Kaplan) en *10 Things I Hate About You* (1999, G. Junger). Allen zijn sterke vrouwen, maar met heel verschillende karaktertrekken.¹¹¹ Volgens Zacharek en Waardenburg ligt de kracht en aantrekkingskracht van het genre net in die strijd tussen de seksen en het feit dat ze gelijkwaardig zijn.¹¹² Johnson is het echter niet eens met deze gelijkwaardigheid. Hij ontkent niet dat de vrouwelijke personages in films als *Clueless* (1995, A. Heckerling), *Scream* (1996, W. Craven) en *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble) stevig in hun schoenen staan, maar merkt op dat de mannen steeds meer naar de achtergrond worden geschoven. Ze worden meer en meer beschouwd als een mooi decor en nemen een veel minder prominente plaats in binnen de teenpic.¹¹³ De hoofdpersonages uit *The Craft* (1996, A. Fleming) zijn vier levendige jonge vrouwen die soms zeer krengerig en competitief met elkaar omgaan. De mannelijke personages zijn in deze film minder uitgewerkt.¹¹⁴ Ook in *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson) is het meest uitgewerkte en sterke personage een gedreven jonge vrouw die recht op haar doel afgaat en zich niet laat afleiden door een sociaal leven.¹¹⁵

Rachel's angst en kwetsbaarheid in *The Rage: Carrie 2* (1999, K. Shea en R. Mandel) worden allerminst ontkend, maar ze is onmiskenbaar minder timide en veel sterker dan Carrie (1976, B. De Palma).¹¹⁶ Wat deze films betreft, gaat de stelling van Tasker omtrent de populaire

¹¹¹ Meer over de “nieuwe” identiteit van de hoofdrolspeelsters in de teenpic in SHARY (T.). *Angry young women: the emergence of the “Though Girl” image in American teen films.* *Postscript. Essays in film and the humanities.* 2000, 19, 2, pp. 49-61.

¹¹² ZACHAREK (S.). *There's something about teenage comedy.* *Sight and sound.* 1999, 9, 12, p. 21.

¹¹³ JOHNSON. *Op.Cit.* p.48.

¹¹⁴ EBY (D.). *The Craft.* Empowerment via witchcraft, from the producers of wolf. *Cinefantastique.* 1995, 27, 10, pp. 12-13.

¹¹⁵ DUVALL. *Op.Cit.* pp. 71-72.

¹¹⁶ GOODSON. *Carrie 2. United Artists...* p. 9.

Amerikaanse cinema dus niet op. Zij beweert dat vrouwen in populaire films geïsoleerd en gemarginaliseerd worden of enkel ondersteunende figuren zijn die enkel bestaan in relatie tot “de held”. In deze mannelijk georiënteerde films zijn vrouwen dan ook eerder concurrenten van elkaar dan vriendinnen.¹¹⁷

Wat betreft *Clueless* (1995, A. Heckerling) is het onderscheid tussen sterke en zwakke vrouwen minder goed te maken. Enerzijds staan de vrouwelijke hoofdpersonages stevig in hun schoenen. Cher gaat recht op haar doel af en krijgt meestal wat ze wil zonder een slachtofferrol te moeten spelen. Dionne deinst er niet voor terug Murray hard aan te pakken wanneer hij haar neerbuigend “woman” noemt. En op het einde van het verhaal, hoewel een traditioneel huwelijk wordt geïmpliceerd tussen Josh en Cher, wordt daar door Cher met geen woord over gerept. Haar eerdere uitspraak

As if! I’m only fifteen and this is California, not Kentucky.

laat duidelijk blijken dat ze nog lang niet aan een huwelijk denkt.¹¹⁸ Anderzijds wordt Cher vaak bekritiseerd door stiefbroer Josh. Hij is de oudere, intelligente en verantwoordelijke student die de waarheid in pacht lijkt te hebben. Bovendien heeft Cher vaak nood aan mannelijke bescherming. Bijvoorbeeld nadat ze aangerand werd door Elton en kort daarop overvallen, is het Josh die haar moet komen redden. Ook Tai dient door een man gered te worden wanneer ze in het winkelcentrum lastig gevallen wordt. Dit steeds terugkerende patroon van nood aan mannelijke bescherming maakt het moeilijk uit te maken of we hier sterke of eerder zwakke meiden aan het werk zien.¹¹⁹

Zowel wat betreft de horrorfilm als andere teenpics zijn de meeste auteurs het eens omtrent de evoluties in het beeld van de vrouw. Overall is er sprake van sterke, alerte, actieve en dynamische vrouwen vol zelfvertrouwen en met een sterke zin tot overleven. Wat betreft de mannen zijn de verschillende auteurs het minder eensgezind. Voor sommigen zijn de seksen gelijkwaardig voorgesteld, voor anderen worden de mannen steeds meer naar de achtergrond gedreven.

¹¹⁷ TASKER. *Op. Cit.* p. 139.

¹¹⁸ LOOSER (D.). “Feminist implications of the silver screen Austen”. In: TROOST (L.) en GREENFIELD (S.) (red.). *Jane Austen in Hollywood*. Lexington, University Press of Kentucky, 2001, pp. 166-167.

¹¹⁹ Meer informatie over de constructie van gender in *Clueless* (1995, A. Heckerling) in WALD (G.). *Clueless in the neo-colonial world order. Camera obscura: feminism, culture and media studies*. 2000, 42, pp. 55, 63-64.

3.1.6 Seks/Intimiteit

Seks en intimiteit zijn onlosmakelijk verbonden met de (romantische) komedie waarbij de hoofdpersonages een hele weg moeten afleggen alvorens elkaar te vinden.¹²⁰ Ofwel is één van de potentiële geliefden onbereikbaar daar hij of zij reeds een relatie heeft aangegaan met een ander, ofwel worden beiden van elkaar gescheiden door, op het eerste gezicht, onoverkomelijke verschillen op het gebied van etniciteit, klasse of leeftijd.¹²¹ Wat volgt is meestal een economische en vooral sociale strijd tussen de seksen om tot een romantisch liefdesverhaal te komen. Zo ook binnen het teenpic genre, waar deze strijd, volgens Piston, voornamelijk plaats vindt binnen het schoolsysteem en/of het lokale winkelcentrum.¹²² Zacharek stelt zelfs dat hedendaagse teenpics, zoals *10 Things I Hate About You* (1999, G. Junger), *The Faculty* (1998, R. Rodriguez), *American Pie* (1999, P. Weitz), *Election* (1999, A. Payne) en *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble), deze strijd veel realistischer weergeven dan films als *Nothing Hill* (1999, R. Michele) en *Runaway Bride* (1999, G. Marshall), die zich op een meer volwassen publiek richten. Het realisme en de kracht van de teenpic ligt volgens deze auteur in het feit dat er veel openlijker wordt gepraat over, onder andere, seks en de communicatieproblemen tussen de seksen.¹²³

Ook in de film *Clueless* (1995, A. Heckerling) vindt de strijd tussen de seksen plaats, maar hoewel de film vaak omschreven wordt als een “marathon van tienerconsumptie”, wordt er vrij conservatief omgegaan met het thema seks. De film bevat geen seksueel getinte scènes of scènes met halfnaakte personages. Bovendien is het hoofdpersonage “hymenally challenged”.¹²⁴ Haar maagdelijkheid vormt echter geen probleem en wordt zeker niet belicht als een rariteit. Cher is niet de enige tiener binnen haar wereld die haar maagdelijkheid nog steeds bezit en wanneer haar verweten wordt dat ze

a virgin who can't drive

¹²⁰ DOWD (J.J.) en PALLOTTA (N.R.). The end of romance: the demystification of love in the postmodern age. *Sociological perspectives*. 2000, 43, 1, p. 562.

¹²¹ NEALE (S.). The big romance or something wild?: romantic comedy today. *Screen*. 1992, 33,3, pp. 284-285.

¹²² PISTON (J.). *Teenage consumption, satire, and class struggle in Amy Heckerling's Clueless*. <http://www.projectorbooth.com/topics/topicasp?topic=64>.

¹²³ ZACHAREK. *Op.Cit.* pp. 20-22.

¹²⁴ PISTON. *Op.Cit.*

is, is het enkel en alleen de opmerking omtrent het niet halen van haar rijbewijs die haar kwetst.¹²⁵ Het is Tai's gedrag dat als rareitheid wordt voorgesteld. Het wordt al vrij snel duidelijk dat zij wel seksueel actief is en haar gedrag wordt meestal als ongepast en vulgair afgedaan. Toch wordt er niet volledig afkerig gereageerd op seks. Het thema wordt meermaals aangekaart en Cher moet de kijker expliciet duidelijk maken dat ze nog niet seksueel actief is. Door de manier waarop ze in beeld gebracht wordt, namelijk blond oppervlakkig en uitdagend gekleed, komt ze immers vrij promiscue over.¹²⁶ Hoewel seks niet volledig verbannen wordt uit *Clueless*, kan er niet voorbij gegaan worden aan het conservatieve karakter van de film. Het lijkt er als het ware op dat Cher nooit seksueel actief zal zijn. In de loop van de film blijkt haar "ideale man" immers homoseksueel te zijn en wanneer ze uiteindelijk de juiste man vindt in Josh, lijkt een seksuele relatie volstrekt onmogelijk. Josh is immers Cher's stiefbroer, waardoor de relatie een incestueus karakter krijgt.¹²⁷

American Pie (1999, P. Weitz) daarentegen lijkt zich louter op seksuele activiteiten te concentreren. Romantiek wordt niet uit de weg gegaan, maar de nadruk ligt voornamelijk op tieners die zich vragen stellen omtrent de technische kant van de "daad" en op een zeer schaamteloze manier lichamelijk genot nastreven, zoals bijvoorbeeld het bespringen van een verse appeltaart. Zowel de mannelijke als vrouwelijke personages zouden geobsedeerd zijn door seks, praten er constant over en stimuleren elkaar "het" te doen, want maagdelijkheid is een schande.¹²⁸ Vandaar ook de vergelijking met *Porky's* (1981, B. Clark). Toch dient opgemerkt te worden dat seks niet het hoofdthema van de film is. De jongens willen wel degelijk hun maagdelijkheid verliezen, maar willen bovenal goede minnaars worden en zijn zich uitermate bewust van hun grootste vijand, de vibrator. Dit gegeven maakt *American Pie* veel vrouwvriendelijker dan *Porky's*. Bovendien wordt niet louter geconcentreerd op de jongens; de vrouwelijke personages hebben hun eigen visie op seks en worden niet zomaar in bed gepraat.¹²⁹ Verder worden de seksuele activiteiten vooral tentoongespreid om een hoger

¹²⁵ DOHERTY. *Clueless kids*. p. 15.

¹²⁶ MAZMANIAN (M.). *Reviving Emma in a Clueless world: the current attraction to a classic structure*. <http://www.jasna.org/PolOPI/mazmanian.html>.

¹²⁷ FERRISS. *Op.Cit.* pp. 125-126.

¹²⁸ DENBY (D.). *Overheated*. Spike Lee's summer in the Italian Bronx, "Wild Wild West", and "American Pie". *The New Yorker*, 1999, 75, 18, pp. 88-89.

¹²⁹ ZACHAREK. *Op.Cit.* p. 22.

doel te bereiken, namelijk de tieners tot het zelfinzicht laten komen dat echte liefde belangrijker is dan seks.¹³⁰

Ook in *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble) en *The Rage: Carrie 2* (1999, K. Shea en R. Mandel) wordt weinig onschuldig omgesprongen met seksuele activiteiten. De hoofdpersonages van *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble) gebruiken seks als wapen, het is een spel waarmee ze de traditionele familiewaarden kunnen ondermijnen.¹³¹

Ook in *The Rage: Carrie 2* (1999, K. Shea en R. Mandel) komt seks overvloedig aan bod, maar waar in de eerste Carrie-film (1976, B. De Palma) seks een bron was van angst en verwarring, en waar seks door sommige personages gehanteerd werd als een wapen om hun zin door te drijven, benadrukken de teenpics van de jaren negentig vooral het belang van wederzijdse liefde en respect.¹³²

Binnen dit thema zijn er twee uitersten te bekennen. Enerzijds is er een film als *Clueless* (1995, A. Heckerling), die eigenlijk een vrij conservatieve houding aanneemt ten opzichte van seks. Hoewel het hoofdpersonage haar seksualiteit aanwent om haar zin te krijgen binnen elke situatie, wordt haar maagdelijkheid verheerlijkt. Films als *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble) en *American Pie* (1999, P. Weitz) daarentegen zetten seks constant in de verf en springen er nonchalant mee om. Uiteindelijk wordt wel steeds gewezen op het belang van wederzijdse liefde en respect, met welk van beide premissen de film ook aanvangt.

3.1.7 Humor

Sinds het ontstaan van het horrorgenre bestaat er een correlatie tussen de onderdrukkende en claustrofobische gevoelens die horror oproepen en de bevrijdende, lichte sensaties die humor met zich meebrengen. Hitchcock verwees zelfs naar *Psycho* (1960) als een komedie en stelde dat er slechts een dunne lijn bestaat tussen iemand laten lachen of schreeuwen, met humor als tegengif voor de drukkende intensiteit van horror. Beide “tegenstellingen” lijken op het eerste gezicht onmogelijk te verzoenen, maar zeker de laatste tien jaar zien we de fusie tussen horror en humor openbloeien, zowel in de film als op televisie, in comic strips en in romans. *Beetlejuice* (1988, T. Burton), *Gremlins* (1984, J. Dante), *The Addams Family* (1991, B.

¹³⁰ WAARDENBURG. *Tienerfilms...* pp. 30-31.

¹³¹ CHAMBERS, CHANG, et.al. *Op.Cit.* p. 62.

¹³² WHITE (A.). *Op.Cit.* pp. 11-12.

Sonnenfeld), *Men in Black* (1997, B. Sonnenfeld), *Buffy the Vampire Slayer* (1997-), *Charmed* (1998-) en *Scream* (1996, W. Craven) zijn slechts enkele voorbeelden van een succesvolle verzoening tussen horror en humor. Beiden zijn zeer verschillend, maar overlappen. Zowel horror als humor doorbreken, problematiseren en overschrijden bestaande categorieën, normen en concepten. Verwondingen, pijn en dood zijn elementen van zowel een grap als een gruwelijke gebeurtenis.¹³³ Schiff is het met deze redenering niet helemaal eens en is van mening dat horror en humor elkaar uitsluiten. Humor is een middel om stoom af te blazen na een gruwelmoment, maar kan niet op hetzelfde moment voorkomen.¹³⁴

Een belangrijk onderdeel van humor is de parodie. De parodie heeft niet noodzakelijk als doel een komisch effect te bereiken, heeft geen specifieke vorm of structuur en speelt vooral met de esthetische conventies uit andere genres.¹³⁵

Om een parodiërend effect te hebben, worden verschillende technieken zoals ironie, intertekstualiteit, zelf-reflexiviteit en zelf-referentie gehanteerd. Hoewel de parodie vaak een komisch effect heeft, heeft het vooral tot doel te reageren op de ideologische illusies van het klassieke Hollywood realisme.¹³⁶

Het succes van *Scream* (1996, W. Craven), dat de grootste hit was binnen het horrorgenre sinds *The Exorcist* (1973, W. Friedkin), en *Scream 2* (1997, W. Craven), *I Know What You Did Last Summer* (1997, J. Gillespie) en *Halloween H20* (1998, S. Miner) ligt dan ook in hun uitdiepend en parodiërend effect dat vooral bekomen werd door de veelvuldige verwijzingen naar de moderne horrorconventies en het gebruik van zelf-reflexiviteit. De nieuwe slasher hangt enerzijds de stalkercyclus aan; de regels en conceptuele opposities zijn gekend. Anderzijds wordt de traditionele cyclus doorbroken door de conceptuele opposities omver te werpen en hierin ligt vooral de (parodiërende) kracht.¹³⁷ Het probleem met vervolgen is het feit dat ze even sterk, even parodiërend uit de hoek moeten komen en dus alle kansen moeten benutten. Daarom was *Scream 3* (2000, W. Craven) zo zwak. Er werd vooral geconcentreerd

¹³³ Een uitgebreidere bespreking van de wisselwerking tussen horror en humor in CARROLL (N.). *Horror and humor. Journal of aesthetics & art criticism*. 1999, 57, 2, pp. 145-160.

¹³⁴ SCHIFF (I.). The changing face of horror: ten rules for today's market. *Creative screenwriting*. 1998, 5, 5, p. 17.

¹³⁵ NEALE (S.) en KRUTNIK (F.). *Popular film and television comedy*. Londen, Routledge, 1990, pp. 18-19.

¹³⁶ In MATTHEWS (N.). *Comic politics: gender in Hollywood comedy after the new right*. Manchester, Manchester University Press, 2000, pp. 12-21 wordt dieper ingegaan op de parodie en de verschillende technieken die hierbij worden gehanteerd.

¹³⁷ Meer over de films van K. Williamson, de zogenaamde stalker-cyclus en de elementen van de neo-stalker in SCHNEIDER. *Op.Cit.* pp. 73-79.

op de inside jokes, niet alle kansen werden ingevuld en de film kwam dus minder sterk naar voor.¹³⁸

Het is niet te ontkennen dat *American Pie* (1999, P. Weitz) verschillende hilarische momenten bevat. De grappigste momenten zijn echter ook de treurigste, want ze zijn gebaseerd op het steeds meer verliezen van waardigheid, zowel bij Jim als zijn beste vrienden. Ook *Election* (1999, A. Payne) is in wezen een komedie die grappig is omwille van zijn treurigheid. De “overachiever” die binnen dit verhaal centraal staat, is alleen en heeft geen sociaal leven of vrienden. *Election* hanteert een specifieke vorm van humor, namelijk de satire.¹³⁹ Net als de parodie heeft de satire het gemunt op conventies, meer bepaald de sociale conventies. Deze worden gehanteerd om heersende waarden en normen zowel aan te vallen als te ridiculiseren.¹⁴⁰ *Election* heeft het binnen deze context voornamelijk gemunt op een maatschappij die volledig gericht is op succes ten koste van de democratische principes.¹⁴¹ Zoals reeds eerder vermeld hekelt *Clueless* (1995, A. Heckerling) door middel van humor de consumptiemaatschappij, sociale en politieke geldlust, en de oppervlakkigheid van de verwende Amerikaanse tiener.¹⁴² De humor is vooral van verbale aard. Het gebruik van ironie vormt enerzijds de sleutel tot de kritiek, anderzijds bewijst het trouw aan de ironische derde persoon van Jane Austen. Marvin Mudrick beschreef ironie als volgt: “*irony [...] consists in the discrimination between impulse and pretension, between being and seeming, between [...] man as he is and man as he aspires to be. [...] it becomes comic when its very neutrality is exploited as a kind of relief from man’s conventional response of outrage and involvement toward delusion and error.*”¹⁴³

Ironie heeft, volgens Mudrick, dus niet altijd een komisch effect. Jane Austen, echter gebruikte ironie steeds zowel voor het satirische als het komische effect, om op deze manier de waarden en verwachtingen in vraag te stellen. Het hanteren van ironie in *Clueless* wordt onder andere duidelijk in de stereotypering van de verwende hoofdpersonages en homoseksualiteit.¹⁴⁴ Een andere techniek om tot een ironisch effect te komen, is de voice-over. Reeds van bij het begin krijgen we een opeenvolging van beelden van tieners die zich

¹³⁸ MATHIJS (E.). De Scream-trilogie. *Cinemagie. Tijdschrift voor beeldcultuur en filmkunst*. 2001, 235, p.

¹³⁹ WAARDENBURG. *Tienerfilms*. p. 30.

¹⁴⁰ NEALE en KRUTNIK. *Op.Cit.* pp. 18-19.

¹⁴¹ WAARDENBURG. *Tienerfilms*. p. 30.

¹⁴² PISTON. *Op.Cit.*

¹⁴³ NACHUMI (N.). “‘As if!’ Translating Austen’s ironic narrator to film”. In: TROOST (L.) en GREENFIELD (S.) (red.). *Jane Austen in Hollywood*. Lexington, University Press of Kentucky, 2001, pp. 130-131.

¹⁴⁴ In NACHUMI. *Op.Cit.* pp. 130-137 wordt de link tussen Austen en ironie uitgebreid besproken. De nadruk ligt vooral op de meer traditionele adaptaties.

voornamelijk bezighouden met shoppen, het bijwonen van zwembadfeestjes en rondrijden in dure wagens. Vervolgens zegt Cher:

You're probably wondering if this is a Noxzema commercial or what. But seriously, I have a way normal life for a teenage girl.

Vervolgens kiest ze haar outfit met behulp van een speciaal computerprogramma. De toon van het verhaal is meteen gezet en wat volgt, is een opeenstapeling van extreme beelden, die vaak op absurde wijze worden becommentarieerd door Cher, en zeer stereotype tieners.¹⁴⁵

Humor wordt binnen de teenpic van de jaren negentig volgens de meeste auteurs verbonden met pijn. Enerzijds is er binnen de slasher de succesvolle fusie tussen humor en horror, anderzijds is er met films als Election (1999, A. Payne) en American Pie (1999, P. Weitz) de link tussen humor en treurigheid. Ook de humor in een film als Clueless (1995, A. Heckerling) is verbonden met pijn, meer bepaald met de pijnlijke manier waarop het hoofdpersonage de bal steeds mislaat.

3.1.8 Vooroordelen en stereotypering

Vanaf de jaren tachtig werd de term multiculturalisme een stopwoord binnen de debatten met betrekking tot seksisme, racisme en classicisme. Multiculturalisme bekritiseerde vooral de heersende idee dat één ras, klasse of sekse mooier, beter, sterker en intelligenter was dan de andere(n) en had vooral oog voor de verschillende culturen, hun historische relaties evenals voor relaties van dominantie en onderdrukking. Er kwam tevens ook een verschuiving van studies van geïsoleerde groepen, naar een meer relationele benadering. Stereotypering qua ras, seksualiteit, klasse, religie en gender werd hierbinnen een centraal onderzoeksthema.¹⁴⁶

Stereotypering kan gedefinieerd worden als *“a quick and easy way of labelling or categorising the world around us and making it understandable. Stereotypes are learned but are by no means fixed, yet are often resistant to change. They tend to restrict our*

¹⁴⁵ CURRAN (A.). “Consuming doubts: gender, class, and consumption in Ruby in Paradise and Clueless”. In: DESSER (D.) en JOWETT (G.S.)(red.). Hollywood goes shopping. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 238-242.

¹⁴⁶ Meer over multiculturalisme, ras en representatie binnen de wereld van de cinema in STAM (R.). Film theory. An introduction. Oxford, Blackwell Publishers, 2000, pp. 268-279.

understanding of the world and perpetuate beliefs that are often untrue or narrow. For instance, the concept that only thin women are attractive is a stereotype promoted by much of the media in the late twentieth century (though there are some exceptions like comediennes Dawn French and Roseanne); yet in other eras the opposite has been true. Stereotyping is not always negative, but tend to be very much concerned with preserving and perpetuating power relations in society. It is in the interests of those in power to continue to stereotype those with lower status in a negative light, thus preserving the status quo."¹⁴⁷

Binnen het slasher-genre zijn het vooral de vrouwen die gestereotypeerd worden. De vrouwelijke slachtoffers van de psychopathische moordenaar zijn steeds jong, knap en seksueel actief. Ook zijn mannelijke slachtoffers kunnen als stereotypen beschreven worden, namelijk would-be redders in nood die uiteindelijk hun weerstand met het leven bekopen, maar cinematografisch wordt aan de mannen in dit genre eigenlijk weinig tijd besteed. Het belangrijkste personage, de Final Girl, is intelligent, nuchter, behoedzaam en weet als enige het gevaar in te schatten.¹⁴⁸ Ze heeft meestal een mannelijke naam (Chris, Marty of Danny), is maagd of eerder preuts ingesteld en overleefd dankzij haar oplettendheid en zin voor actie.¹⁴⁹ Pinedo merkt in deze context op dat de nieuwe slashers veel vrouwvriendelijker zijn onder andere omwille van het doorbreken van het stereotype beeld van de heldin. Zij vindt het een belangrijke verschuiving dat het hoofdpersonage van bijvoorbeeld *Scream* (1996, W. Craven) niet langer maagd hoeft te zijn om het monster te overwinnen.¹⁵⁰ Bovendien ligt de nadruk in het horrorgenre niet langer op één personage. Zo werd reeds vermeld dat in bijvoorbeeld *I Know What You Did Last Summer* (1997, J. Gillespie) de vier personages even belangrijk zijn. Hetzelfde wordt heel duidelijk teruggevonden in *The Faculty* (1998, R. Rodriguez). De hoofdpersonages vormen een heel diverse groep, alle zes hebben ze hun specifieke eigenschappen die in bijna elke teenpic kunnen teruggevonden worden. Casey is de nerd van dienst; hij is intelligent en artistiek aangelegd, en wordt vaak zowel verbaal als fysiek aangevallen door zijn medeleerlingen. Stokely is het "rare meisje" dat ofwel vermeden ofwel belachelijk gemaakt wordt. Zeke is de mysterieuze "bad boy"; hij dealt drugs, wordt door zijn ouders aan zijn lot overgelaten en rijdt met een snelle wagen. Mary Beth is de nieuwe leerlinge die wanhopig nieuwe vrienden wil maken en Stan en Delilah zijn het

¹⁴⁷ NELMES (J.). "Women and film". In: NELMES (J.) (red.). *An introduction to film studies*. Londen, Routledge, 1996, p. 227.

¹⁴⁸ In CLOVER. *Blood simple, the sequel...* pp. 53-55 wordt dieper ingegaan op de traditionele opvatting van de genderverschillen in de stalker.

¹⁴⁹ SCHNEIDER. *Op.Cit.* p. 75.

¹⁵⁰ PINEDO. *Recreational terror...* pp. 134-135.

populaire koppel. Hij is de footballster, zij de aanvoerster van de cheerleaders. Ze hebben een relatie omdat het zo hoort. Alles is een kwestie van populariteit. Op het eerste gezicht dus zes stereotype karakters uit de teenpic. Casey wordt echter de held van het verhaal en weet de cheerleader te veroveren, zonder zijn status van nerd te verliezen. Stokely ondergaat een ware metamorfose, maar pas na een relatie aangeknoopt te hebben met de footballster. Stan laat de sport links liggen en kiest resoluut voor zijn studies. Zeke, de “bad boy” blijkt heel intelligent te zijn, wordt aanvoerder van het footballteam en lijkt de lerares veroverd te hebben. Mary Beth, het typische lieve meisje, is uiteindelijk de oorzaak van al het kwaad.¹⁵¹ Het model van Denby blijkt dus ook niet op te gaan voor *The Faculty*. Gebaseerd op onder andere *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter), *She’s All That* (1999, R. Iscove), *10 Things I Hate About You* (1999, G. Junger) en *Never Been Kissed* (1999, R. Gosnell) beschrijft hij de prototypes van de teenpic. Het populaire meisje is mooi, blond, rijk en slank. Ze is de prom queen die geniet van andermans ongeluk, ze is populair maar zeker niet geliefd. Ze heeft haar eigen taaltje en met haar vriendinnen domineert ze de school. Haar mannelijke tegenhanger is de domme, gespierde footballster. Hij is bazig en gemeen, en vernedert zijn leeftijdsgenoten. Samen vormen beide karakters de slechteriken van de highschool. De vrouwelijke outsider is een moderne Assepoester. Ze is moederloos en voelt zich ongeliefd. Ze ondergaat een ware metamorfose en weet de knapste man voor zich te winnen, hoewel hij haar op de één of andere manier heeft bedrogen. De mannelijke nerd doorloopt ongeveer dezelfde fasen. Denby geeft wel toe dat zijn model niet altijd opgaat. De prinses wordt niet altijd gehaat en de nerd is niet in elke highschoolfilm het sympathieke lieverdje.¹⁵² Shary merkt wel op dat in de hedendaagse teenpic de vrouwelijke nerd niet gelukkig is omdat ze intelligent is. Intelligentie is voor vrouwen een last en succes, populariteit, respect en geluk kan een vrouw slechts verdienen wanneer ze modieus gekleed gaat, een schoonheid is, zich een bepaalde attitude aanmeet en een vriendje heeft.¹⁵³ Zacharek ziet de hedendaagse teenpic totaal anders. *“The writers of these films seem to be trying to invent characters with individual traits and flows rather than simply planking stereotypes into unusual situations.”*¹⁵⁴

Toch kan er niet aan voorbij gegaan worden dat er meestal duidelijk afgelijnde genderrollen voorkomen. Mannen kunnen, volgens het model van Fothergull, vaak opgedeeld worden als

¹⁵¹ DUVALL. *Op.Cit.* p. 72.

¹⁵² In DENBY. *High-school confidential ...* pp. 94-98 wordt dieper ingegaan op de verschillende typen personages van de nieuwe lading highschoolfilms.

¹⁵³ SHARY (T.). “The nerdy girl and her beautiful sister”. In: GATEWARD (F.) en POMERANCE (M.) (red.). *Sugar, spice, and everything nice. Cinemas of girlhood.* Detroit, Wayne State University Press, 2002, pp. 236-237.

¹⁵⁴ ZACHAREK. *Op.Cit.* p. 22.

“coward”, “bully” of “clown”.¹⁵⁵ Bij de vrouwen is algemeen geweten dat de knapperds oppervlakkig zijn en leesgrage meisjes lief.¹⁵⁶

Een relatief nieuw gegeven binnen de teenpic is volgens Chambers en Chang het minder stereotyperen van ras en seksuele geaardheid en meer aandacht voor differentie. In *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble) bijvoorbeeld wordt geen probleem gemaakt van homoseksualiteit en is een Afro-Amerikaanse man per definitie niet arm. De traditionele vooroordelen zijn echter wel aanwezig.¹⁵⁷

Mrs. Caldwell : How dare you treat me with such disrespect. I got you off the streets
and this is how you repay me!

Ronald : Got me off the streets? I live on 59th and Park.

Mrs. Caldwell : Whatever! Now you are never to set foot in this house again and you
are never, and I mean never to see my daughter again. Is that
understood?

Ronald : First of all, I never touched your daughter, and second, I would like
to think that in these times someone of your stature was to
look
behind racial lines.

Mrs. Caldwell : Oh, don't give me any of that racist crap. My husband and I gave
money to Colin Powell.

Ronald : I guess that puts me in my place.

Het omgekeerde kan worden opgemerkt bij *Clueless* (1995, A. Heckerling). De verschillende personages worden zeer stereotiep voorgesteld, voornamelijk om een parodiërend effect te bereiken, maar er is volgens Doherty, geen sprake van vooroordelen qua etniciteit, seksualiteit of religie.¹⁵⁸ De jongeren hebben verschillende achtergronden, zijn allen rijk en gelukkig, en er zijn op dit vlak weinig conflicten. Sullivan spreekt hier van uniculturalisme in plaats van multiculturalisme.¹⁵⁹ Christian is de stereotype homo. Hij is ontzettend modebewust en zowel zijn haarstijl, kledij als zijn auto projecteren een obsessie met het uiterlijke. Bovendien

¹⁵⁵ In THIESSEN (R.). *Deconstructing masculinity in Porky's. Postscript. Essays in film and the humanities.* 1999, 18, 2, pp. 64-67 worden de drie mannelijke stereotypen toegepast op de hoofdpersonages van *Porky's* (1981, B. Clark) en in relatie gebracht met het stereotype beeld van de ideale man uit de jaren dertig.

¹⁵⁶ WHITE. *Op.Cit.* p. 9.

¹⁵⁷ CHAMBERS, CHANG, et. al. *Op.Cit.* p. 63.

¹⁵⁸ DOHERTY. *Clueless kids.* p. 15.

¹⁵⁹ LOOSER. *Op.Cit.* pp. 162, 174.

wordt hij, volgens Mazmanian, verbonden met de angst voor het aids-virus. Zij interpreteert Christians interesse voor Cher enerzijds als het trachten te verbergen van zijn geaardheid en de ziekte; anderzijds moet via Christian Cher's maagdelijkheid gegarandeerd worden. Een ander stereotiep karakter is Josh, de *“angst-riden college student who wears all black, listens to complaint rock and reads Nietzsche.”*¹⁶⁰

Ook de relatie tussen Murray en Dionne wordt gestereotypeerd. Beiden zijn van Afro-Amerikaanse afkomst; Murray draagt hiphop kledij en Dionne verwijt hem constant haar op een neerbuigende manier “woman” te noemen.¹⁶¹ Tai is dan weer het stereotype van een vrouw die dringend aan een metamorfose toe is. Ze heeft een afschuwelijke garderobe en kapsel, praat met een zwaar accent en komt vulgair over in haar uitspraken omtrent haar seksuele activiteiten. Het meest extreme voorbeeld van stereotypering kan natuurlijk teruggevonden worden in het hoofdpersonage. Ze is niet enkel het domme blondje, maar ook het materialistische en nymfomanische blondje. Cher klaagt vaak steen en been, is zeer materialistisch ingesteld en kan haar gedachten enkel ordenen tijdens een wandeling doorheen de winkelstraat. Bovendien lijkt ze, onder andere omwille van haar uitdagende kledij en perfecte uiterlijk, het prototype van de seksueel actieve vrouw. Elk van deze categorieën wordt echter omvergeworpen om de goedheid van de tiener aan te tonen.¹⁶²

Stereotypering lijkt minder sterk aanwezig te zijn in de teenpics van de jaren negentig. De horrorfilm is veel vrouwvriendelijker volgens Pinedo en hoewel de verschillende typen van personages in elke teenpic nog steeds aanwezig zijn, lijken de personages veel gemakkelijker de barrières van hun genderrollen te kunnen overschrijden.

3.1.9 Materialisme

“ A consumer culture is a culture in which ‘consumerism’ is a prevailing ideology. Robert Bocoock defines consumerism as ‘the active ideology that the meaning of life is to be found in buying things and pre-packaged experiences’. Consumerism is a particular kind of degree of

¹⁶⁰ MAZMANIAN. Op.Cit.

¹⁶¹ LOOSER. Op.Cit. p. 166.

¹⁶² MAZMANIAN. Op.Cit.

consumption; it is consumption that is based upon peceived (psychological) need rather than actual (physical) need.”¹⁶³

Materialisme is binnen het teenpic-genre geen nieuw gegeven. In de jaren tachtig zette John Hughes zich met zijn tienerfilms radicaal af tegen het feit dat rijkdom de populariteit van sommigen, en het daaruit voortvloeiende klassensysteem, rechtvaardigde. Materialisme werd door Hughes gezien als een middel tot onderdrukking waartegen in opstand moest gekomen worden. Dit werd vooral heel duidelijk met *Pretty in Pink* (1986, H. Deutch) en *Some Kind of Wonderful* (1987, H. Deutch), waar de minder gefortuneerde jongeren het meest zelfstandig en sympathiek worden voorgesteld.

Ook in *Ferris Bueller’s Day Out* (1986, J. Hughes) wordt door middel van één van de hoofdpersonages symbolisch voorgesteld dat rijkdom vaak ellende met zich meebrengt. Cameron’s ouders wonen in een prachtig huis en bezitten een grote collectie auto’s. Zijn ouders hebben echter een slecht huwelijk, Cameron wordt genegeerd en brengt zijn dagen het liefst doodziek in bed door. Wanneer hij uiteindelijk beslist tegen zijn vader in opstand te komen, is de eerste stap zijn peperdure Ferrari, die de rijkdom en grote liefde van zijn vader symboliseert, uit het raam te trappen.¹⁶⁴

Bij vele teenpics uit de jaren tachtig worden rijkdom en luxe tevens gesymboliseerd door de plaatselijke mall. Het is de plaats waar autoriteitsfiguren en de minder populaireren worden afgebroken, de plaats waar duidelijk wordt gemaakt dat geld meer wordt gerespecteerd dan mensen, de plaats waar zowel een economische als een sociale strijd wordt uitgevochten om uiteindelijk tot een romantisch liefdesverhaal te komen. Dit thema dat vanaf de jaren tachtig onder de aandacht werd gebracht, wordt in *Clueless* (1995, A. Heckerling) verder bewerkt via het tonen van een marathon van tienerconsumptie. *Clueless* gaat wel verder dan het tonen van de klassenstrijd via consumptiepraktijken. Het klaagt de politieke en sociale geldlust aan en parodieert de verwende Amerikaanse tiener. De enige vormen van consumptie die volgens Angela Curran worden vermeden, zijn de consumptie van voedsel en seksuele consumptie.¹⁶⁵

You know how picky I am of my shoes and they only go on my feet.

¹⁶³ ADDISON (H.). “Hollywood, consumer culture, and the rise of ‘body shaping’”. In: DESSER (D.) en JOWETT (G.S.)(red.). *Hollywood goes shopping*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 3-4.

¹⁶⁴ BERNSTEIN. *Op. Cit.* pp. 54-55.

¹⁶⁵ PISTON. *Op. Cit.*

Het grote verschil met de jaren tachtig inzake materialisme is, volgens Gayle Wald, het feit dat consumptie niet wordt gezien als een reden om de wereld in te delen in een klassensysteem. Het Beverly Hills in *Clueless* is immers een ideale en stabiele wereld, iedereen is rijk, iedereen behoort tot de consumentenelite en er wordt geen onderscheid gemaakt op basis van rijkdom. Consumptie is een specifieke sociale handeling, die de identiteit van de verschillende personages maakt en her-maakt. Consumptie is het middel bij uitstek om een sociale band te scheppen tussen jonge vrouwen en tevens ook de reden tot concurrentie.¹⁶⁶ Het feit dat *Clueless* kritiek levert op de consumptiemaatschappij en materialisme in het algemeen wordt duidelijk naar voor gebracht door enerzijds het gebruik van humor/ironie en anderzijds door een hoofdpersonage, dat een extreem voorbeeld is van de consumptiemaatschappij, te tonen. Cher is oppervlakkig, shoppen werkt voor haar bevrijdend, het is een middel waardoor ze controle krijgt over haar leven, consumptiepraktijken zijn voor haar middelen tot zelfexpressie en het winkelcentrum doet dienst als plaats voor persoonlijke therapie.

A sanctuary where I could gather my thoughts and regain my strength.

Via Cher wordt bekritiseerd hoe ver een vrouw wil gaan om binnen de maatschappij te passen. Plastische chirurgie wordt niet in vraag gesteld, zelfs niet na de dood van haar moeder en een designerjurk vuilmaken is een grotere ramp dan een pistool tegen het hoofd gedrukt te krijgen.¹⁶⁷ De economisch bevoordeelde en sociaal exclusieve levensstijl van deze Beverly Hills elite wordt met andere woorden gelijkgesteld aan een intellectueel leeg en getrivialiseerd bestaan.¹⁶⁸

Ook in *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble), een film over verwende en verveelde jongeren in Manhattan, worden mode en consumptiegoederen ten toon gespreid. Beide hoofdpersonages, Sebastian Valmont en Kathryn Merteuil, zetten zich af tegen de traditionele familiewaarden door elkaar uit te dagen in zeer seksueel getinte spelletjes. Seks en materiële bezittingen, meer bepaald een Jaguar, worden hier ingezet als katalysator van het verhaal.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Meer over de culturele representatie van conservativiteit in *Clueless* (1995, A. Heckerling) in WALD. *Op. Cit.* pp.51-59. De nadruk ligt vooral op het politiek-economische standpunt.

¹⁶⁷ In CURRAN. *Op. Cit.* pp. 235-238 wordt dieper ingegaan op de kritische blik die *Clueless* (1995, A. Heckerling) werpt op onze consumptiemaatschappij.

¹⁶⁸ SONNETT. *Op. Cit.* pp. 51-52.

¹⁶⁹ CHAMBERS, CHANG, et. al. *Op. Cit.* p. 62.

Trencansky wijst er op dat ook in het slasher-genre van de jaren negentig niet voorbij wordt gegaan aan het belang van materiële bezittingen en de nieuwste mode. Een voorbeeld hiervan is terug te vinden in *I Still Know What You Did Last Summer* (1998, D. Cannon), namelijk het moment waar één van de hoofdpersonages pocht over de prijs van haar nieuwste bikini.¹⁷⁰

Materialisme is in de verschillende teenpics nog steeds sterk aanwezig, maar in tegenstelling tot de tienerfilms van de jaren tachtig worden materiële bezittingen niet langer aangewend om andere leeftijdsgenoten te onderdrukken.

¹⁷⁰ TRENCANSKY. Op. Cit. p. 72.

3.2 Allusionisme of reflexiviteit

3.2.1 Algemeen

Reflexiviteit is geen nieuw begrip binnen de kunst. Vanaf de Renaissance werd de spanning tussen het illusionisme en reflexiviteit steeds duidelijker en dit vooral in de westerse literatuur. Het illusionisme of realisme stelt zowel zijn karakters als verteltijd voor als pure realiteit; het kunstwerk is geen verhaal of fictie, maar realiteit. Reflexiviteit daarentegen wijst erop dat het werk een productie is, een constructie. Waar het illusionisme coherentie pretendeert, wijst reflexiviteit dus op discontinuïteit. In de wereld van de cinema werd aanvankelijk dezelfde idee van realisme aangehangen, maar vanaf de jaren zeventig kwam hier verandering in.¹⁷¹ Het maken van allusies is dus een relatief nieuw gegeven binnen de film. Vooral de regisseurs die opgroeiden ten tijde van de jaren vijftig hanteren elementen uit de filmgeschiedenis om een statement te maken met betrekking tot de fictionele werelden van hun films.¹⁷² De opkomst van het allusionisme loopt tezamen met de opkomst van het Amerikaanse auteurisme en kan als volgt gedefinieerd worden: *“Allusion, [...], is an umbrella term covering a mixed lot of practices including quotations, the memorialization of past genres, the reworking of past genres, homages, and the recreation of ‘classic’ scenes, shots, plot motifs, lines of dialogue, themes, gestures, and so forth from film history, especially as that history was crystallized and codified in the sixties and early seventies.”*¹⁷³

Allusionisme heeft sterk aan populariteit gewonnen en is een centraal kenmerk geworden van onze postmoderne cultuur. Noël Carroll noemt de hedendaagse film een “cinema of allusion”, een cinema gericht op kijkers waarvan verondersteld wordt dat ze op de hoogte zijn van de filmgeschiedenis. Met deze kijker wordt een ludiek spel gespeeld. Er worden in de hedendaagse film verschillende referenties gemaakt naar allerhande teksten. Wanneer de kijker deze referenties kan herkennen en plaatsen, wordt zijn/haar narcisme bespeeld; niet door ouderwetse identificatie, maar door het vertoon van cultureel kapitaal.¹⁷⁴ Waugh heeft het over “intertextual overkill” wanneer zij spreekt over films die verschillende bronnen, die

¹⁷¹ Meer informatie over het illusionisme en het realisme in STAM (R.). Reflexivity in film and literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard. New York, UMI, 1985, pp. 1-13. Zowel de literatuur, het theater, als de cinema komen aan bod.

¹⁷² CARROLL (N.). Interpreting the moving image. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 240-241.

¹⁷³ CARROLL. Interpreting.... P. 241.

¹⁷⁴ STAM. Film theory... pp. 304-305.

buiten het “nieuwe” fictionele werk liggen, incorporeren. Zij ziet deze knipoogjes naar andere werken vooral als een manier om een parodiërend effect te veroorzaken.¹⁷⁵

De verschillende strategieën, zoals onder meer imitatie, invoegen van “klassieke” clips, vernoemen van films in dialoog- of beeldvorm, zich baseren op reeds bekende karakters of plots en het gebruik van stereotypen, hebben niet enkel als doel herkenning op te roepen, maar tevens ook een expressief design van een nieuwe film te maken. Zoals reeds eerder vermeld, liep de boom in allusies parallel met de ontwikkeling van het Amerikaanse auteurisme. Belangrijke regisseurs binnen deze context, zoals John Carpenter, Francis Coppola, Brian De Palma, Steven Spielberg, Martin Scorsese en George Lucas, werden verwelkomd door een publiek dat zich uitermate bewust was van de filmgeschiedenis. Algemeen wordt gesteld dat deze “movie brats”, de regisseurs die tijdens hun jeugd jaren beïnvloed werden door de films van de jaren vijftig, te kampen hadden met een identiteitscrisis en dat hun films gevoed werden door een drang naar het creëren van een nieuwe gemeenschap, opgebouwd rond de legenden, de mythen en het vocabularium van de filmgeschiedenis. In hun queeste naar die nieuwe identiteit, die nieuwe en verbeterde cultuur, gingen de “movie brats” meer en meer terugvallen op de populaire genres van de jaren dertig en veertig, namelijk de science fictionfilm, de western, de horrorfilm, slapstick komedies en de oorlogsfilm. Deze films waren reflexief van aard en daar zowel de makers als het filmpubliek op de hoogte waren van de regels en conventies van het genre, bestond er meer ruimte voor actie en waren lange exposities niet langer een vereiste. Dit had tot gevolg dat tegen het midden van de jaren zeventig de experimentele film steeds meer naar de achtergrond werd gedrongen door genrefilms als *The Exorcist* (1973, W. Friedkin), *Jaws* (1975, S. Spielberg) en *Star Wars* (1977, G. Lucas).¹⁷⁶ Deze filmische reflexiviteit en aanverwante termen zoals zelf-referentie, metafiction en anti-illusionisme hadden tevens als doel de dominante visie, als zou film een venster op de wereld zijn, te doorprikken.¹⁷⁷ Terry Lovell vat de kritiek op het klassieke realisme als volgt samen: *“The conventionalist objection [...] to the conventions of realism is that realism pretends to be able to do something which cannot be done, and that it succeeds in creating the dangerous illusion that it has succeeded in representing the real, in ‘showing things as they are’. [...] The commonly preferred solution to this dilemma has been to attempt to undermine these [signifying practices] from within, by displaying them within the*

¹⁷⁵ MAMBER (S.). “In search of radical metacinema”. In: HORTON (A.S.)(red.). *Comedy/cinema/theory*. Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 79-80.

¹⁷⁶ In CARROLL. *Interpreting...* pp. 241-243, 265-269 wordt dieper ingegaan op de geschiedenis en de kenmerken van het allusionisme.

¹⁷⁷ STAM. *Film theory...* p. 151

text, instead of disguising them. If a text displays its own signifying practices, then it cannot be mistaken for a 'window on the world'. The illusion of reality will be broken, and the text will be revealed as the producer of ideology."¹⁷⁸ Dit betekent echter niet dat reflexiviteit tegengesteld is aan realisme. Beiden kunnen samengaan binnen dezelfde tekst en daarom kan er beter gesproken worden van een "coefficient of reflexivity or realism", afhankelijk van het genre, het tijdperk en de regisseur.¹⁷⁹

De term intertekstualiteit is, zoals reeds eerder vermeld, zeer nauw verbonden met reflexiviteit en allusionisme, en werd voor het eerst geïntroduceerd door schrijfster Julia Kristeva.¹⁸⁰ Intertekstualiteit betekent dat elke tekst verbonden is met andere teksten, en zo ontstaat als het ware een heel kluwen van citaten. De definitie van intertekstualiteit werd echter verfijnd door Gerard Genette die de term transtekstualiteit introduceerde en deze onderverdeelde in vijf verschillende typen. Transtekstualiteit stelt hij gelijk aan de algemene definitie van intertekstualiteit, namelijk de relatie die tussen verschillende teksten bestaat. Het eerste type van transtekstualiteit, intertekstualiteit, beschouwt hij als de overduidelijke referentie naar een andere tekst, hetzij onder de vorm van citaten, allusies of plagiaat. De tweede term, paratekstualiteit, verwijst naar de totaliteit van een ander werk, bijvoorbeeld onder de vorm van illustraties of titels. Metatekstualiteit, de derde vorm, slaat op de kritische verwijzing naar een andere tekst, al dan niet expliciet vermeld. Het vierde type van transtekstualiteit is volgens Genette architectekstualiteit, of de weerstand die een auteur al dan niet vertoont om zijn werk een bepaald etiket te laten opkleven. Bijvoorbeeld duidelijk maken of het werk wel of niet een tragedie is, of een essay, of een gedicht. Genette's laatste type, hypertekstualiteit, slaat op de relatie tussen een originele tekst of hypertekst en het

¹⁷⁸ MATTHEWS. *Op. Cit.* pp. 15-16.

¹⁷⁹ STAM. *Film theory...* p. 152.

¹⁸⁰ Kristeva werd in 1941 geboren in Bulgarije en heeft zowel in Parijs als New York gewerkt. Hoewel ze zich steeds heeft verzet tegen het feminisme als term, was ze samen met Luce Irigaray en Hélène Cixous één van de grondleggers van het Franse Poststructurele Feminisme. Binnen deze context werd het seksuele verschil onderzocht en de invloed hiervan op het individu binnen de samenleving. Deze vrouwen pleitten dan ook voor een *Ecriture Féminine*, een eigen schrijfstijl om de vrouwelijkheid door middel van taal op te eisen. Het is moeilijk Kristeva in een bepaald vakgebied onder te brengen, daar ze werkzaam is binnen zowel de psychoanalyse, de semiotiek, het marxisme, het feminisme, de literatuur, als de filosofie, de poëzie en de linguïstiek. Haar bekendste werken zijn onder meer *Women's Time* (1979), *Les Samouraïs* (1990), *Histoires d'Amour* (1983) en *Etrangers à Nous-Mêmes* (1988). Meer informatie omtrent haar leven, werken en denken kan teruggevonden worden in onder meer BROUNS (M.) en VERLOO (M.). "Theoretische kaders". In: BROUNS (M.), VERLOO (M.) en GRUNELL (M.) (red.). *Vrouwenstudies in de jaren negentig. Een kennismaking vanuit verschillende disciplines*. Bussum, Coutinho, 1995, pp. 53-76 en GROOT (G.). "Liefde is het fundament van de beschaving. Gesprek met Julia Kristeva.". *Twee zielen. Gesprek met hedendaase filosofen*. Nijmegen, SUN, 1998, pp. 77-89.

herwerkte werk of hypotekst.¹⁸¹ Tot deze laatste categorie behoren de zogenaamde adaptaties die in het volgende punt uitgebreid aan bod zullen komen.

3.2.2 Adaptatie

Adaptaties zijn zeker geen nieuw gegeven binnen de filmindustrie. Adaptaties zorgden doorheen de gehele filmgeschiedenis voor de grootste box-office successen en sinds de uitreiking van de eerst Academy Awards in 1927, werden meer dan 75% van de “beste films” gebaseerd op originele werken. De redenen waarom zoveel filmmakers zich wendden tot, vooral, literaire bronnen schommelen tussen twee polen: respect voor de auteurs van deze werken en puur commerciële doeleinden. Vandaar dat steeds vaker de naam van de originele auteur aan de verfilmde versie wordt gekoppeld.¹⁸² Denk in deze context aan Bram Stoker’s *Dracula* (1992, F.F. Coppola), Mary Shelly’s *Frankenstein* (1994, K. Branagh) en William Shakespeare’s *Romeo + Juliet* (1996, B. Luhrman). Het gebruik van de naam van de originele auteur heeft niet enkel de bedoeling een groter publiek aan te trekken, maar ook om een “bewijs” te leveren omtrent het trouw blijven aan de originele auteur. Een andere manier om dit bewijs te leveren, is het overvloedig alluderen op de originele auteur. Zo werd bijvoorbeeld in de adaptatie van *Sense and Sensibility* (1995, A. Lee) meermaals naar Jane Austen verwezen door het hoofdpersonage Elinor een veel ironischere positie te laten innemen dan in Austen’s originele werk. Op deze manier zou er immers trouw gebleven worden aan Austen’s essentie, namelijk de ironische derde-persoon.¹⁸³ *“Again and again one hears a film praised for capturing the ‘spirit’ or ‘essence’ of the novel or play concerned; rarely does one hear of a film’s being cheered for its inventiveness in approaching a work of literature. Such approaches are more likely to be regarded as violations of varying degrees of sinisterness.”*¹⁸⁴

Het is vooral dit concept van “trouw blijven aan” dat aandacht krijgt bij adaptaties, waardoor er vaak aan voorbij gegaan wordt dat de adaptatie als voorbeeld kan gelden van een convergentie tussen verschillende kunstvormen. Het is in deze context dat Beja zich de vraag

¹⁸¹ Een uitgebreidere bespreking van intertekstualiteit is terug te vinden in STAM. *Reflexivity in...* pp. 20-27.

¹⁸² MCFARLANE (B.). *Novel to film. An introduction to the theory of adaptation.* Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 6-8.

¹⁸³ Meer informatie omtrent adaptaties in CARTMELL (D.). “Introduction”. In: CARTMELL (D.) en WHELEMAN (I.). *Adaptations. From text to screen, screen to text.* Londen, Routledge, 1999, pp. 24-26.

¹⁸⁴ MCFARLANE (B.). Literature- film connections. Three films reviewed. *Cinema papers.* 1992, n°89, aug., p. 32.

stelt of er richtlijnen bestaan wanneer een authentiek werk wordt geadapteerd. Welke relatie moet er tussen beide werken bestaan? Moet er trouw gebleven worden aan de authentieke auteur? Kan er trouw gebleven worden? Trouw aan wat? Blijft een regisseur immers trouw aan Dickens, Austen of Shakespeare wanneer het decor de tijd en plaats van enkele eeuwen geleden moet oproepen? Sommige auteurs hebben gepoogd verschillende strategieën op te stellen om adaptaties te categoriseren, opdat trouw aan de originele tekst een minder vooraanstaande positie zou toebedeeld krijgen.

Geoffrey Wagner maakt binnen deze context een onderscheid tussen: transposition (een roman wordt overgebracht naar het scherm, met een minimum aan tussenkomst van bijvoorbeeld de regisseur), commentary (de originele tekst werd bewust of onbewust op bepaalde punten aangepast, zonder minder trouw te willen blijven aan de oorspronkelijke auteur), en analogy (hetzelfde uitgangspunt wordt gebruikt om een totaal andere tekst te produceren). Michael Klein en Gillian Parker maakten met hun classificatiesysteem een onderscheid tussen trouw blijven aan het narratieve, het behouden van de kern van de narratieve structuur, maar de rest van het origineel herinterpreteren of deconstrueren, en, het hanteren van de bron als ruw materiaal om tot een origineel werk te komen.¹⁸⁵

Dudley Andrews stelde een derde, vergelijkbaar systeem op om aan te tonen dat adaptaties meer zijn dan louter vertalingen van bijvoorbeeld klassieke teksten en dat er steeds verschillen kunnen gevonden worden in narratie, uitdrukking, stijl en receptie. Hij maakte een onderscheid tussen: borrowing (hier wordt geen trouw beloofd aan het originele werk), intersection (poging tot her-creëren van het aparte karakter van de originele tekst) en transformation (een reproductie van het essentiële). Cartmell erkent deze categorieën, maar wijst er op dat niet alle adaptaties binnen deze schema's passen en dat er voor adaptaties ontelbare categorieën bestaan. Als voorbeeld wijst ze op de film *Schindler's List* (1993, S. Spielberg) die ook een adaptatie is, maar niet in de systemen van Andrews, Wagner, Klein en Parker kan ondergebracht worden.¹⁸⁶

Verschillende teenpics zijn adaptaties van klassieke teksten.

Het plot van *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter), dat het verhaal vertelt van een gerespecteerd arts die sleutelt aan het brein van tieners om de perfecte studenten te creëren, is gebaseerd op *The Stepford Wives* (1972 Novel: Ira Levin), maar verwerkt ook elementen van *(Invasion of) the Body Snatchers* (1955 Novel: Jack Finney) wanneer een meerderheid van de

¹⁸⁵ Een uitgebreidere analyse van het discours omtrent adaptaties in MCFARLANE. *Novel to film....* pp. 9-11.

¹⁸⁶ CARTMELL. *Op. Cit.* pp. 23-24.

lokale jongeren hun emoties en menselijkheid verliezen.¹⁸⁷ Het plot en de structuur van *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble) is volledig gebaseerd op Choderlos De Laclos' boek *Les*

Liaisons Dangereuses (1782) en volgens sommigen wordt *Porky's* (1981, B. Clark) gebruikt als referentiepunt in *American Pie* (1999).¹⁸⁸ *She's All That* (1999, R. Iscove) wordt als een slechte remake van *Pygmalion* (1919, George B. Shaw) beschouwd, *Never Been Kissed* (1999, R. Gosnell) wordt gekoppeld aan *Fast Times at Ridgemont High* (1982, A. Heckerling), maar is overduidelijk gebaseerd op Shakespeare's *As you Like It* (1600). *10 Things I Hate about You* (1999, G. Junger) en *O* (2001, T.B Nelson) werden ook gebaseerd op Shakespeare, namelijk *The Taming of the Shrew* (1623) en *Othello* (1604).¹⁸⁹ Een voorlaatste teenpic die als adaptatie wordt bestempeld, is *The Faculty* (1998, R. Rodriguez). Deze film zou volledig gebaseerd zijn op *Invasion of the Body Snatchers* (1955 Novel: Jack Finney) en dus ook op *The Puppet Masters* (1951 Novel: Robert A. Heinlein).¹⁹⁰ “ *A hip update of Invasion of the Body Snatchers and its ilk, The Faculty homes in on the pop-cultural irreverence of Scream (also scripted by Kevin Williamson) and runs with the ball. Dropping references to everything from Independence Day to Men in Black (and, significantly Robert A. Heinlein's 1950s novel The Puppet Masters, which inspired the original Invasion ...), this is one film that knows where it's coming from.*”¹⁹¹ De meest bekende adaptatie onder de teenpics is ongetwijfeld *Clueless* (1995, A. Heckerling), dat Jane Austen's *Emma* (1816), een verhaal over een jonge, welgestelde vrouw die haar eigen beperkingen moet erkennen na het verlies van haar vooraanstaande positie, gebruikt als uitgangspunt om kritiek te leveren op de hedendaagse consumptiemaatschappij.¹⁹² *Clueless* is ook de enige geadapteerde teenpic die tot nog toe aandacht kreeg van onderzoekers. Ook ander geadapteerde films die niet tot het teenpic-genre behoren, worden zelden gebruikt als bron van onderzoek. “*The film-makers themselves have been drawing on literary sources, and especially novels of varying degrees of cultural prestige, since film first established itself as pre-eminently a narrative medium. In view of this fact, and given that there has been a long-running discourse on the nature of the connections between film and literature, it is*

¹⁸⁷ GARCIA. *Op.Cit.* p. 10.

¹⁸⁸ CHAMBERS, CHANG, et. al. *Op.Cit.* p. 62.

¹⁸⁹ TRAVERS. *Op.Cit.* p. 112.

¹⁹⁰ CARROLL (N.). *Interpreting* p. 267.

¹⁹¹ CAMERON-WILSON (J.). *Film review 1999-2000. The definitive film yearbook.* Londen, Reynolds & Hearn Ltd., 1999, p. 46.

¹⁹² SONNETT. *Op.Cit.* p. 51.

surprising how little systematic, sustained attention has been given to the processes of adaptation.”¹⁹³

Dat *Clueless* geen traditionele adaptatie is, hoeft geen betoog. Het traditionele Engelse platteland van Austen wordt getransporteerd naar het ultramoderne Beverly Hills en de aristocraten zijn nu moderne, verwendende tieners. Vandaar dat Sonnett van mening is dat *Clueless* zich afzet tegen de serieusheid van het klasse- en gendergedetermineerde visuele plezier van een exacte adaptatie.¹⁹⁴ Een ander probleem bij de meeste adaptaties van Austen is dat ze het conflict tonen tussen enerzijds het verlangen Austens radicale kant te versterken en, anderzijds, te ontkennen. Dit vinden we ook terug bij *Clueless*. Hoewel het hier gaat om een Emma in Beverly Hills moet het verhaal eindigen met een huwelijk. Dit huwelijk lijkt plaats te hebben, maar wordt meteen ontkend. Op deze manier worden de conventies van de romantische komedie in film en fictie geparodieerd en uitgebuit. Toch wordt daarna het huwelijk van het hoofdpersonage geïmpliceerd door haar het bruidsboeket te laten vangen.¹⁹⁵ Bovendien worden er bij vergelijkende studies tussen Emma en *Clueless* vele verschillen teruggevonden. Waar Jane Austen vooral een kritische blik wierp op het heersende klasse- en gendersysteem, levert *Clueless* vooral kritiek op de “conspicuous consumption” van onze hedendaagse cultuur die gedomineerd wordt door mode, winkelen en consumptie in het algemeen.¹⁹⁶ Volgens Suzanne Ferriss is er een groot verschil tussen *Clueless* en de “klassieke” adaptaties van Emma en de roman. Zij beschouwt *Clueless* als minder modern wat betreft de macht van de vrouw. Emma heeft vrij veel macht over haar wereldje, ze regeert over de huishouding en is veel sterker dan haar zieke vader. Het hoofdpersonage van *Clueless*, Cher, heeft die macht niet volgens Ferriss. Cher’s vader is een zeer autoritaire, harde man en de enige macht die ze over hem kan uitoefenen, ligt in de controle over zijn dieet/cholesterolgehalte. Bovendien, zoals reeds eerder vermeld, vangt Cher op het einde van de film het bruidsboeket, wat een traditioneel huwelijk met Josh (het Mr. Knightley-personage) impliceert. Emma daarentegen heeft geen traditioneel huwelijksleven, daar Mr. Knightley na hun huwelijk bij haar intrekt. Dit betekent voor Ferriss dat Emma haar sterke positie zal behouden, terwijl Cher steeds onder de patriarchale controle zal blijven staan.¹⁹⁷ Nora Nachumi is het hier niet mee eens. Van al de adaptaties van Emma vindt zij dat

¹⁹³ MCFARLANE. *Novel to film*.... p. 3.

¹⁹⁴ SONNETT. *Op. Cit.* p. 60.

¹⁹⁵ NORTH (J.). “Conservative Austen, radical Austen. Sense and sensibility from text to screen. In: CARTMELL (D.) en WHELEMAN (I.) (red.). *Adaptations. From text to screen, screen to text.* Londen, Routledge, 1999, p. 48.

¹⁹⁶ SONNETT. *Op. Cit.* p. 61.

¹⁹⁷ In FERRISS. *Op. Cit.* pp. 126-128 wordt dieper ingegaan op de conservatieve geest van *Clueless* (1995, A. Heckerling).

Clueless het meeste trouw blijft aan Austen's kritische blik en ironische ondertoon, door Cher verschillende keren als verteller te laten optreden en zo de traditionele waarden en verwachtingen in vraag te stellen.¹⁹⁸ Ook Lesley Stern prijst de moderne invulling van Emma en het feit dat Heckerling praktisch constant trouw blijft aan het klassieke verhaal. De enige verschillen die zij opmerkt is het verdwijnen van het Jane Fairfax-personage en het opduiken van een nieuw, belangrijk personage, namelijk Cher's beste vriendin Dionne. De andere elementen ziet ze als een moderne invulling die tevens trouw blijven aan Austen. Het hoofdpersoonage is "*handsome, clever and rich, had lived nearly twenty one (sixteen) years in the world (in L.A.) with very little to distress or vex her*"¹⁹⁹. Cher en de andere personages hebben dezelfde doelen en motieven en dezelfde relatie tot elkaar. De elementen die een modernere invulling kregen zijn logisch. Emma woont in Highbury, een moderne gemeente die zich aan het moderniseren is en dus "the world" werd genoemd, terwijl Cher in het hedendaagse centrum van de wereld woont, namelijk Los Angeles.²⁰⁰ De chique koetsen worden cabrio's, het portret dat voor het misverstand zorgt tussen Emma en Mr. Elton is nu een foto, het bal wordt een fuif in Sun Valley, vader heeft geen zwakke gezondheid maar problemen met zijn cholesterol, Cher's moeder stierf niet bij de geboorte maar tijdens

a fluke accident during a routine liposuction,

en de verschillende klassen in Emma zijn nu verschillen in ras en seksualiteit. Waar het Emma's missie is een echtgenoot te strikken, is het voor Cher vooral belangrijk een zekere richting aan haar leven te kunnen geven. Ook de relaties tussen de verschillende personages zijn dezelfde, bijvoorbeeld Cher's relatie met Josh (Mr. Knightly), Elton (Mr. Elton), Christian (Frank Churchill) en Tai (Harriet Smith). Zowel de roman als de film hebben een vrij conservatieve benadering wat betreft seks voor het huwelijk en status. Beide hoofdpersoonages hebben immers hun economische stabiliteit te danken aan de vader.²⁰¹

¹⁹⁸ In NACHUMI. *Op. Cit.* pp. 130-136 worden vooral de meer traditionele adaptaties van Austen in acht genomen, maar toch komt de ironische ondertoon van Clueless (1995, A. Heckerling) aan bod.

¹⁹⁹ STERN (L.). *Emma in Los Angeles: Clueless as a remake of the book and the city.*
<http://www.lib.latrobe.edu.au/AHR/archive/Issue-August-1997/stern.html>.

²⁰⁰ STERN (L.). *Op. Cit.*

²⁰¹ In FERRISS. *Op. Cit.* pp. 122-126 komen de overeenkomsten en verschillen tussen Clueless (1995, A. Heckerling) en Emma overvloedig aan bod.

3.2.3 Reflexiviteit en zelf-reflexiviteit

Een speciale categorie binnen het allusionisme is zelf-reflexiviteit en zelf-referentie, of films die naar zichzelf of andere film verwijzen. Voorbeelden van dit soort zelf-reflexiviteit en zelf-referentie kunnen teruggevonden worden in de films van onder andere Mel Brooks, zoals Robin Hood: Men in Tights (1993), High Anxiety (1977) en History of the World – Part I (1981), waar de “realiteit” doorprikt wordt door de kijker bewust te maken van de aanwezigheid van de camera, of door de crew in beeld te brengen, of door expliciet te vertellen dat het “maar film is”.²⁰² In dit geval, “*movies have become the subject of movies, as though the most vital elements in our contemporary environment are representations and images rather than ‘the real world’.*”²⁰³

Bovendien geeft zelf-reflexiviteit een onnipotente macht aan zowel de verteller als het publiek. Matthews geeft in dit verband Ferris Bueller’s Day Off (1986, J. Hughes) als voorbeeld. Ferris beheerst volledig het verhaal; op het einde van de film, wanneer hij de kijker gebied “naar huis te gaan”, wordt zijn macht nogmaals extra in de verf gezet. Het publiek op zijn beurt deelt in die macht daar het voortdurend met Ferris en zijn rol als grappenmaker geassocieerd wordt.²⁰⁴

Binnen het teenpic-genre van de jaren negentig is ongetwijfeld Kevin Williamson het meest gekend wegens zijn vele allusies op eerdere films en zijn zelf-reflexieve stijl. Zowel zijn stalkerfilms, namelijk de Scream-trilogie (1996-2000, W. Craven), I Know What You Did Last Summer (1997, J. Gillespie) en Halloween H20 (1998, S. Miner), als zijn andere projecten, waaronder The Faculty (1998, R. Roriguez) en Dawson’s Creek (1998-2003) maken overvloedig gebruik van popculturele referenties.²⁰⁵

Voorals Scream (1996, W. Craven) zorgde voor heel wat bewondering, daar er een totaal nieuwe wending aan het horrorgenre werd gegeven. Enerzijds is Scream een horrorfilm, anderzijds heeft Scream een parodiërend effect, daar er gereflecteerd wordt op horror. De film vermeld al de clichés, speelt in op de verwachtingen van het kennende publiek en omzeilt

²⁰² Een meer uitgebreide bespreking van zelf-reflexiviteit en voorbeelden hiervan in WITHALM (G.). “ ‘How did you find us?’ – ‘We read the script!’: a special case of self-reference in the movies”. In: NÖTH (W.) (red.). *Semiotics of the media. State of the art, projects, and perspectives.* Berlijn, Mouton de Gruyter, 1997, pp. 255-260.

²⁰³ STAM. *Film theory...* p. 273.

²⁰⁴ MATTHEWS. *Op. Cit.* p. 45.

²⁰⁵ GOODSON (W.W.Jr.). Top 50. Kevin Williamson. The hit screenwriter has Hollywood screaming for more. *Cinefantastique.* 1998, 30, 2, p. 37.

dan deze verwachtingen.²⁰⁶ Pas met het bekijken van *Scream* valt eigenlijk op hoeveel horrorfilms de revue gepasseerd zijn sinds *Last House on the Left* (1972, W. Craven). Doorheen de hele film, en vooral tijdens het videoavondje, worden het hele genre, de clichés en de hoogtepunten uit de horrorgeschiedenis besproken.²⁰⁷ Bovenal is *Scream* een hommage aan *Halloween* (1978, J. Carpenter). Daarom werden ook op deze film enkele allusies gemaakt, zoals bijvoorbeeld het beeld van ploffende popcorn bij aanvang van de film en de dood van Tatum, die net zoals Annie vermoord wordt in de garage.²⁰⁸ Verder wordt de film geopend zoals het traditiegetrouw hoort, namelijk met een moordscène, die in relatie wordt gebracht met *Friday the 13th* (1980, S.S. Cunningham). Ook worden er referenties gemaakt naar *The Howling* (1981, J. Dante), de film met “E.T.’s mom in it”, *Prom Night* (1980, P. Lynch)²⁰⁹ en *A Nightmare on Elm Street* (1984, W. Craven) door de conciërge van de school, genaamd Fred, dezelfde kledij als Freddy Krueger te laten dragen. Bovendien hebben we ook hier weer te maken met een op het eerste gezicht traditionele Final Girl: Sidney “Sid” Prescott, een aantrekkelijke jonge vrouw, met een mannelijke naam en niet actief op seksueel gebied (ze omschrijft zichzelf als “sexually anorexic”), die al plagend vergeleken wordt met

some Wes Carpenter flick.²¹⁰

Net zoals in *Scream 2* (1997, W. Craven), *Halloween H20* (1998, S. Miner) en *I Know What You Did Last Summer* (1997, J. Gillespie), is de psychotische moordenaar een gemaskerde man die zijn slachtoffers één voor één doodt.²¹¹ Oey merkte tevens op dat de scène, in het begin van de film, waar Casey’s vriendje wordt gedood sterke gelijkenissen vertoont met de martelscène in *Reservoir Dogs* (1992, Q. Tarantino). Wes Craven zelf ontkent echter enige relatie tussen beiden.²¹²

Hoewel in mindere mate, worden ook in *Scream 2* (1997, W. Craven) vele referenties gemaakt naar zowel *Graduation Day* (1981, H. Freed), *The House on Sorority Row* (1983, M. Rosman), *Alien* (1979, R. Scott) en *Scream* (1996, W. Craven) zelf (bijvoorbeeld in de relatie die bestaat tussen de vermoorde *Scream*-personages en de nieuwe slachtoffers), als *Friday the*

²⁰⁶ MATHIJS. *Op. Cit.* pp. 50-51.

²⁰⁷ OEY (A.). “Als geweld cool wordt, haak ik af.” Gesprek met Wes Craven. *Skrien*. 1997-1998, 215, p. 23.

²⁰⁸ MARTIN. *Op. Cit.*

²⁰⁹ MATHIJS. *Op. Cit.* p. 51.

²¹⁰ PINEDO. *Recreational terror...* p. 134.

²¹¹ SCHNEIDER. *Op. Cit.* pp. 76-77.

²¹² OEY. *Op. Cit.* p. 24.

13th (1980, S.S. Cunningham) en Psycho (1960, A. Hitchcock). Zo is één van de moordenaars nu de moeder van Billy Loomis, die in Scream terreur zaaide.²¹³

In Scream 3 (2000, W. Craven) komen vooral verwijzingen naar de werking van de Hollywood-industrie. Zeer belangrijk in deze trilogie is het steeds verwijzen naar de regels en conventies van het genre, zoals enkel maagden overleven, iedereen is verdacht, in de sequel zullen meer mensen vermoord worden en de moorden zullen bloederiger zijn, en in een derde deel vallen alle grenzen weg.²¹⁴

Ook aan de hand van referenties wordt al snel duidelijk dat Halloween H20 (1998, S. Miner) een hommage is aan de originele Halloween (1978, J. Carpenter). Bijvoorbeeld wanneer de nu volwassen Laurie Strode een veilig onderkomen tracht te zoeken voor haar zoon en diens vriendin, speelt zich de volgende conversatie af:

Laurie: Barricade yourselves in the closet.

John : No!

Laurie: Do as I say!

Dezelfde conversatie had eveneens plaats in Halloween tussen babysitter Laurie en Tommy Doyle.²¹⁵ Verder zijn er onder meer nog allusies terug te vinden op Scream 2 (een deeltje van de video wordt getoond), Friday the 13th en Psycho (het doucheslachtoffer van Norman Bates is de secretaresse van Laurie Strode en in het echte leven moeder van het hoofdpersonage). In I Know What You Did Last Summer (1997, J. Gillespie) zijn de referenties minder sterk aanwezig. Wel wordt er een knipoog gegeven naar de handelingen van het Jodie Foster-personage in Silence of the Lambs (1991, J. Demme) en de discussie die heerst rond de relatie tussen de horrorfilm en vrouwelijke seksualiteit, wanneer Julie stelt dat een bepaalde urban legend niets meer is dan

a fictional story created to warn young girls of the dangers of having pre-marital sex.²¹⁶

In I Still Know What You Did Last Summer (1998, D. Cannon) wordt het hotel gebruikt als referentiepunt met andere films. In eerste instantie symboliseert het hotel het paradijs en kan een link worden gelegd met de beschermende hotels uit romantische films, maar vanaf het

²¹³ SCHNEIDER. *Op.Cit.* p. 83.

²¹⁴ MATHIJS. *Op.Cit.* pp. 52-53.

²¹⁵ MARTIN. *Op.Cit.*

²¹⁶ SCHNEIDER. *Op.Cit.* pp. 83-84.

moment dat de storm uitbarst, lijkt het hotel eerder op een koloniaal huis met een donker verleden zoals ze terug te vinden zijn bij Hemingway.²¹⁷

De hierboven besproken films worden door Steven J. Schneider “neo-stalkers” genoemd; hiervoor zijn twee grote redenen. Ten eerste zijn er verschuivingen op te merken in de traditionele conceptuele opposities, die reeds eerder uitgebreid aangehaald werden. De Final Girls is niet langer het enige personage dat belangrijk is (in I Know What You Did Last Summer bijvoorbeeld ligt de nadruk op de vier leden van de groep), er is een minder duidelijke scheiding wat betreft de in/outgroep (denk bijvoorbeeld aan Laurie in Halloween H20 en Dwight “Dewey” Riley en Gale Weathers in de Scream-trilogie) en het normale/abnormale (in Scream en Scream 2 blijken drie van de vier moordenaars leden van de peer group te zijn). Ten tweede is het bezitten van “insider knowledge” geen garantie tot overleven. De jongeren moeten niet enkel de regels kennen, maar ook hanteren, nadat ze beseffen dat ze zelf personages zijn in een slasher/stalkerfilm. In de Scream-trilogie is het belangrijk dat nog eens extra gecheckt wordt of de psychopathische moordenaars wel degelijk dood zijn. In Halloween H20 (1998, S. Miner) besluit Laurie zich geen tweede keer aan dezelfde steen te stoten wanneer ze de mogelijkheid heeft zich te verstoppen in een kast. Wanneer Michael de deur van de kast opent, heeft zij dan ook de kans hem neer te slaan. Ook op het einde van de film is het enkel Laurie die gelooft dat Michael nog leeft. Vanuit haar kennis van de regels beslist ze dan ook met de ambulance weg te rijden zodat ze zichzelf er later van kan overtuigen dat haar broer wel degelijk dood is (ze onthoofdt hem). Enkel diegenen die de regels kennen en ervoor zorgen dat ze niet de traditionele fouten maken zullen overleven. Dit gebrek aan serieusheid met betrekking tot de regels van het genre verklaart dan ook de dood van onder meer Tatum in Scream (1996, W. Craven) en Helen in I Know What You Did Last Summer (1997, J. Gillespie).²¹⁸

Een andere film van de hand van Kevin Williamson is The Faculty (1998, R. Rodriguez), een hommage aan de The Invasion of the Body Snatchers (1956) van Jack Finney en The Puppet Masters (1951) van Robert Heinlein. Ook hier wordt duidelijk een allusie gemaakt op de eerdere werken. Wanneer Casey zich afvraagt of Jack Finney misschien met aliens werd geconfronteerd tijdens zijn jeugdijaren, wijst Stokely hem meteen terecht door duidelijk te maken dat The Invasion of the Body Snatchers niets meer is dan

²¹⁷ PERSONS. *Op. Cit.* p. 11.

²¹⁸ Een uitgebreidere bespreking van de verschuivingen in de stalker-cyclus, de elementen van de neo-stalker en voorbeelden van zelf-reflexiviteit in SCHNEIDER. *Op. Cit.* pp. 74-83.

A blatant rip-off of *The Puppet Masters* by Robert Heinlein.²¹⁹

Niet enkel de nieuwste horrorfilms binnen het teenpic-genre maken gebruik van allusies en zelf-reflexiviteit. Een andere film waar vele referenties worden gemaakt naar andere werken is de komedie *Clueless* (1995, A. Heckerling). Hoewel de film vrij trouw blijft aan het werk van Jane Austen qua structuur/plot en de karaktertrekken van de meeste personages, werden de referenties naar Austen zelf tot een minimum herleid. Jane Austen wordt zelfs niet vermeld in de credits.²²⁰ De enige referentie naar de originele auteur kan volgens Carol Dole, teruggevonden worden in het personage Elton, die zijn naam deelt met zijn Austen-tegenhanger Mr. Elton.²²¹ Ferriss vult echter aan dat er tevens een referentie kan teruggevonden worden in de beschrijving van het hoofdpersonage. Waar Austen Emma omschreef als een “imaginist”, die de wereld enkel vanuit haar eigen, dromerige standpunt waarneemt, refereert Heckerling naar Austen door het “image” in “imaginist” te benadrukken. Voor Cher is imago alles, ze neemt haar wereld enkel waar door middel van de laatste mode en cosmeticaproducten, en ook haar visie op de wereld staat haaks met de “realiteit”.²²² Verder is de film opgevuld met literaire en andere “high cultural” referenties zoals quotes uit Shakespeare’s *Hamlet*

To thine own self be true,

Shakespeare’s sonetten,

Rough winds do shake the darling buds of May,
but thy eternal summer will not fade,

Dickens’ *A Tale of Two Cities*

It is a far, far better thing doing stuff for other people

²¹⁹ DUVALL. *Op.Cit.* p. 72.

²²⁰ WOLF (M.). Jane Austen goes shopping. *The Times*. 19/10/1995.

²²¹ DOLE (C.M.). “Austen, class, and the American market”. In: TROOST (L.) en GREENFIELD (S.)(red.). *Jane Austen in Hollywood*. Lexington, The University Press of Kentucky, 2001, p. 72.

²²² FERRISS. *Op.Cit.* p. 124.

en de kunstwerken van Botticelli, Monet en Claes Oldenberg. Verder worden er nog referenties gemaakt naar filosoof Friedrich Nietzsche en schrijver William Burroughs.²²³ Ook wordt er een duidelijke knipoog gegeven naar de verfilming van Gigi (1958, V. Minnelli en C. Walters), een adaptatie van de roman van Sidonie Gabrielle Colette (1944). Wanneer Cher de trap afdaald om met Christian naar een fuif te vertrekken en Josh voor de eerste maal lijkt op te merken hoe aantrekkelijk ze is, wordt dezelfde muziek gebruikt als op het moment dat Gaston beseft dat Gigi niet langer een klein meisje is, maar een aantrekkelijke jonge vrouw.²²⁴ Bovendien wordt ook in Clueless zelf-reflexiviteit gehanteerd om een parodiërend effect te bekomen op de vluchtigheid van de populaire cultuur en de kapitalistische consumentenmaatschappij. Cher is er zich bijvoorbeeld van bewust dat haar leven grote gelijkenissen heeft met een Noxzema-spotje, dat ze constant de nieuwste mode achterna loopt en dat alles snel beschouwd wordt als “so five years ago”.²²⁵

²²³ SONNETT. Op. Cit. pp. 60-61.

²²⁴ MARGINSON. Op. Cit.

²²⁵ PISTON. Op. Cit.

3.3 Besluit

Het theoretisch kader bestond uit twee grote onderdelen, namelijk een bespreking van de thematiek die naar voor wordt gebracht binnen de literatuur en theorieën met betrekking tot het allusionisme, met de nadruk op adaptaties, reflexiviteit en zelf-reflexiviteit.

Wat betreft de thematiek maken de verschillende auteurs een onderscheid tussen negen grote thema's, die allen met elkaar verbonden zijn. De grootste verschuivingen zouden kunnen teruggevonden worden binnen de thema's autoriteit, seksualiteit en vooroordelen en stereotypering.

Qua autoriteit zou de belangrijkste verschuiving liggen in het feit dat jongeren niet langer genoodzaakt zijn om in opstand te komen tegen autoriteitsfiguren. Deze personages zouden immers over weinig tot geen macht beschikken, slechts af en toe de oorzaak zijn van het verdorven karakter van tienerpersonages, geen belangrijke rol spelen in het leven van de tieners en geen enkele invloed hebben op het verloop van het verhaal. Het is vanzelfsprekend dat in zo'n geval er geen nood is aan rebelleren. Wel opvallend is het feit dat hoewel de auteurs stellen dat autoriteitsfiguren geen macht bezitten, er binnen het thema met betrekking tot angst gesteld werd dat jongeren nog steeds angstig staan ten opzichte van onderdrukking door autoriteitsfiguren. Verder werd er met betrekking tot dit thema gesteld dat angst steeds minder verbonden kan worden met die autoriteitsfiguren en dat de nadruk steeds meer verschuift naar de angst voor het verlies van controle over eigen doelen en identiteit. Verder kan het thema autoriteit in verband gebracht worden met het thema peers, dat zich concentreerde op de relatie tussen de leeftijdsgenoten. Volgens de auteurs zijn die leeftijdsgenoten het nieuwe gevaar binnen de teenpic. Niet enkel zien de onderzoekers nog steeds een sterke scheiding tussen de peers, die reeds werd opgemerkt binnen de teenpic van de jaren tachtig, maar nu gaan peers ook die onderdrukkende rol van de autoriteitsfiguren overnemen. Enkel binnen de slasher zou er steeds minder van een scheiding tussen leeftijdsgenoten kunnen gesproken worden, vooral de kloof tussen de zogenaamde Final Girl en haar vrienden zou steeds kleiner worden. Binnen teenpics die niet bij de horrorfilm aanleunen zou die scheiding echter nog steeds blijven bestaan, maar in tegenstelling tot de jaren tachtig kan het niet langer in verband worden gebracht met het thema materialisme. Materialisme is binnen de hedendaagse teenpic wel nog steeds sterk aanwezig, maar zou niet langer de aanzet geven tot een indeling in klassensystemen.

De tweede grote verschuiving kon teruggevonden worden binnen het thema seksualiteit, hoewel de meningen van de verschillende auteurs op bepaalde punten niet overeen kwamen. Opvallend was de aandacht die ging naar de evolutie in het beeld van de vrouw. De vrouw zou niet langer enkel bestaan in relatie tot de held; ze is een volwaardig, alert en dynamisch personage, dat de naam *Though Girl* of *Angry Girl* kreeg. Niet iedereen was het echter eens over het vaststaan van die nieuwe identiteit. De *Final Girl* daarentegen zou volledig heruitgevonden zijn. Net als de *Angry Girl* is ze een sterk personage en ze moet niet langer haar maagdelijkheid behouden om de psychopathische moordenaar(s) te overleven. Wat betreft de mannelijke tieners zijn de meningen meer verdeeld. Sommigen zien de man als een personage in een minderwaardige positie, anderen zien steeds weer bewijzen van gelijkwaardigheid tussen de seksen. Wel zijn de auteurs het ermee eens dat de tienerpersonages zeer volwassen worden gerepresenteerd en dat de belangrijkste stap naar volwassenheid nog steeds wordt voorafgegaan door de vragen omtrent seksuele activiteiten. Het thema van volwassenheid zou dus nog steeds in verband kunnen gebracht worden met het seks en intimiteit-thema, waar nog steeds de nadruk wordt gelegd op het belang van ware liefde en wederzijds respect. Dit gegeven kwam in eerdere teenpics niet noodzakelijk steeds aan bod, maar is wel verbonden met de romantische komedie. Ook hier weer zijn er twee uitersten te bekennen in de benadering van seks. Binnen sommige teenpics kan de opmerking gemaakt worden dat seksuele activiteiten zeer progressief worden benaderd en zelfs sterk in de verf worden gezet, terwijl andere teenpics nog een meer conservatieve houding zouden aannemen.

De derde grote verschuiving heeft volgens de auteurs betrekking op het thema vooroordelen en stereotypering. Vooroordelen zouden volgens de meeste auteurs gemeden worden uit de hedendaagse teenpic, en volgens anderen kan er zelfs niet meer gesproken worden van stereotypering. Niet enkel zouden de genderrollen overschreden worden, maar ook stereotypering qua ras of seksuele geaardheid zouden veel minder sterk, volgens sommigen zelfs niet, aan bod komen.

Het tweede deel van het theoretische luik werd opgebouwd rond het concept allusionisme. Eerst werd een algemeen overzicht verschaft, waar niet enkel de definiëring aan bod kwam, maar ook de link werd gelegd met de opkomst van het Amerikaanse auteurisme en de zogenaamde *movie brats*. Via het onderscheid dat Gerard Genette maakte tussen de verschillende vormen van intertekstualiteit, of transtekstualiteit zoals hij het zelf stelde, werd ook meteen de link gelegd met adaptaties.

Adaptaties zijn allerm minst een nieuw gegeven binnen de wereld van de cinema, maar net als de teenpic krijgen films die hun brood gingen halen bij andere werken en een grote populariteit kennen bij het publiek weinig aandacht binnen de literatuur. Bij de discussie met betrekking tot adaptaties ligt de nadruk steeds op het trouw blijven aan de originele auteur, hoewel er vaak op gewezen wordt dat die trouw een relatief begrip is. Vandaar ook dat er verschillende auteurs aan bod kwamen die een categorieënsysteem hadden uitgewerkt waarmee ze verschillende films konden evalueren met betrekking tot die trouw. Ten laatste werden binnen dit hoofdstuk verschillende teenpics aangehaald die door verschillende auteurs als adaptaties werden bestempeld. De enige teenpic die binnen dit kader echter enige systematische aandacht kreeg, was *Clueless* (1995, A. Heckerling).

Verder werd binnen het onderdeel dat betrekking heeft op het allusionisme vooral het nieuwe begrip zelf-reflexiviteit besproken. Dit concept wordt door de verschillende auteurs voornamelijk met de nieuwe slasher of neo-stalker in verband gebracht. Zelf-reflexiviteit is de nieuwe premisse om een slasher te overleven. Jongeren moeten niet langer maagd zijn, maar wel de regels van het genre kennen en toepassen. Ook allusies zelf werden kort aangehaald en worden opnieuw vooral in verband gebracht met het horror-genre. Enkel met betrekking tot *Clueless* (1995, A. Heckerling) konden enkele voorbeelden van allusies teruggevonden worden.

Het empirisch kader zal op dezelfde manier als het theoretische luik worden ingedeeld.

Eerst zullen de verschillende thema's op basis van de geselecteerde teenpics kritisch besproken worden. Indien nodig zullen nieuwe thema's naar voor worden gebracht en de reeds besproken thema's verder worden ingedeeld. Het thema autoriteit zal bijvoorbeeld worden onderverdeeld in autoriteitsfiguren binnen het gezin, autoriteitsfiguren binnen het academisch milieu en autoriteitsfiguren die een minder prominente plaats innemen binnen het teenpic-genre.

Vervolgens zullen de verschillende adaptaties onder de loep worden gelegd, besproken worden met betrekking tot de zogenaamde originele bronnen, onderverdeeld worden binnen de verschillende categorieën en zal er een link worden gelegd met de thematiek.

Ook met betrekking tot zelf-reflexiviteit zal de link gelegd worden met de thematiek. Bovendien zal er ook naar aanwijzingen gezocht worden, waaruit kan besloten worden dat zelf-reflexiviteit niet enkel voorkomt bij teenpics die bij de horrorfilm aanleunen, maar binnen het hele genre kunnen worden teruggevonden. Wat betreft allusies, zullen enkele voorbeelden naar voor worden gebracht, om aan te tonen dat het gegeven wel degelijk bestaat binnen het

hedendaagse teenpic-genre. Deze voorbeelden zullen echter niet verder besproken worden daar ze beter passen binnen een theoretisch kader dat zich concentreert op het postmodernisme²²⁶. Bovendien wordt hiermee duidelijk dat een kritische studie van de teenpic niet hoeft te stoppen met dit werk, maar dat er zeker nog enkele interessante probleemstellingen binnen het genre kunnen teruggevonden worden.

²²⁶ Het postmodernisme is een vage term die de gehele samenleving beslaat en dus zeer moeilijk te definiëren is. Zeer algemeen kan gesteld worden dat binnen het postmodernisme gereageerd wordt op het modernisme. Het postmodernisme problematiseert de realiteit, waar het modernisme representaties van de realiteit problematiseert. Als wetenschappelijk begrip werd het postmodernisme vooral vanaf de jaren tachtig bestudeerd, maar werd reeds jaren eerder geïntroduceerd. Verder binnen dit werk zal het concept uitgebreider aan bod komen.

4 Empirie

4.1 Thematiek

4.1.1 Autoriteit

Het thema autoriteit kan in drie grote groepen onderverdeeld worden. Ten eerste is er de groep van de ouders en directe familie. Een tweede groep beslaat het schoolsysteem, namelijk de leerkrachten, directeurs, coaches van een sportteam en academische begeleiders. Binnen de derde groep zijn autoriteitsfiguren terug te vinden die niet op dagelijkse basis aanwezig zijn in het leven van tieners, maar die toch een zekere macht over hen kunnen uitoefenen. Deze groep beslaat zowel agenten en journalisten, als priesters en oudere vrienden die dienst doen als surrogaatouders. Deze drie groepen konden in de verschillende bestudeerde teenpics teruggevonden worden en zullen zo overzichtelijk mogelijk besproken worden.

4.1.1.1 Het gezin

De eerste groep van autoriteitsfiguren, namelijk de groep van ouders, is tevens ook het sterkst aanwezig in het leven van de jonge personages van de teenpics. De verschillende auteurs die binnen het theoretisch kader besproken werden, leken het niet altijd eens over het feit of directe familieleden al dan niet aanwezig zijn binnen het leven van de tienerpersonages, maar hun besluiten hadden wel één belangrijk punt gemeenschappelijk, namelijk dat autoriteitsfiguren een negatieve indruk maakten. Na het bestuderen van de verschillende teenpics kan echter besloten worden dat het familieleven en vooral de relatie met de ouders een belangrijke invloed heeft op het leven van de jonge personages. Het belang van een stabiel gezinsleven, een relatie van wederzijds respect en vertrouwen en een goede communicatie tussen ouders en kinderen komen binnen de verschillende bestudeerde films uitgebreid aan bod.

In *American Pie* (1999, P. Weitz), bijvoorbeeld, worden de ouders van de hoofdpersonages zo weinig mogelijk in beeld gebracht, en op het eerste zicht spelen ze geen belangrijke rol in het leven van hun kinderen. De film vertelt het verhaal van Jim Levinstein, Chris ‘Oz’ Ostreicher, Kevin Myers, Vicky Latham, Paul Finch en Heather. Er wordt gedurende de hele film geconcentreerd op de vragen die deze jongeren zich stellen omtrent seks, hun onderlinge relaties en het pact dat de vier mannelijke hoofdpersonages sluiten om hun maagdelijkheid te verliezen voor het einde van hun eindejaarsbal. De enige ouders die echt aan bod komen zijn Jim’s vader en de moeder van Stifler, een “vriend” van de vier jongens. Jim’s vader is een zeer sympathieke man die zich heel begrijpend opstelt ten opzichte van zijn zoon en hem ontzettend veel vertrouwt. Hoewel de ouders van de andere personages niet of bijna niet in beeld worden gebracht, is het duidelijk dat de karakters van de jongeren beïnvloed werden door de familiale situatie. Bijna alle hoofdpersonages hebben een goede relatie met hun familie. Jim wordt voortdurend gesteund door zijn vader en er worden hem geen remmingen opgelegd. Hoewel zijn moeder minder aan bod komt dan de vader en zich sneller ongemakkelijk voelt wanneer ze haar zoon in een gênante situatie betrapt, is het overduidelijk dat ze haar zoon liefheeft en hij altijd bij haar terecht kan. Kevin’s ouders komen totaal niet aan bod, ze worden niet in beeld gebracht en er wordt niet over hen gesproken, maar hij heeft een optimale relatie met zijn oudere broer Tom. Kevin weet dat hij steeds bij hem terecht kan met allerlei vragen en dat zijn broer er geen probleem van maakt hem te helpen. Over Vicky’s ouders wordt niet gesproken, maar ze worden wel heel even in beeld gebracht en het is duidelijk dat ze een heel stabiele gezinssituatie hebben. Chris en Heather hebben een conversatie over hun hogere studies en daaruit blijkt dat ze om raad gingen vragen bij hun ouders. Al deze jongeren lijken dus een goede relatie te hebben met hun directe familie. De enige twee personages die op dit vlak uit de boot vallen zijn Stifler en Finch. Hoogstwaarschijnlijk verklaart dit hun bizarre gedrag. Stifler’s ouders zijn gescheiden, het lijkt erop dat hij geen contact meer heeft met zijn vader en zijn moeder lijkt geen enkele controle over hem te kunnen uitoefenen. Stifler toont dan ook weinig respect ten opzichte van andere mensen. Hij treitert en vernedert voortdurend zijn “vrienden” en vrouwen lijken hem slechts voor één ding nuttig, namelijk seksueel genot. Finch spreekt niet over zijn ouders, er wordt niet naar hen verwezen en het lijkt bijna of hij geen ouders heeft. Daarin lijkt de verklaring terug te vinden waarom hij zich zo aangetrokken voelt tot Stifler’s moeder. Het lijkt als het ware of hij op zoek is naar een moederfiguur. In *American Pie 2* (2001, J.B. Rogers) hebben de hoofdpersonages er hun eerste jaar hoger onderwijs opzitten en worden ze

tijdens de zomermaanden terug bij elkaar gebracht. Ouders komen in deze film nog minder aan bod. De jongens huren immers een huisje om met elkaar de zomer door te brengen, maar toch blijft die band met de familie sterk aanwezig. Opnieuw komt Jim's vader het meest aan bod en hij is diezelfde liefdevolle, begrijpende vader met het volste vertrouwen in zijn zoon gebleven. Wanneer Jim per ongeluk een tube glijmiddel verwisselt met contactlijm en zich vastlijmt aan zichzelf en zo in het ziekenhuis terechtkomt, is zijn vader daardoor niet uit zijn lood geslagen. Hij neemt zelfs aanstoot aan een vrouw die Jim met een vuile blik bekijkt, omdat de pornofilm die hij aan het bekijken was ook aan zijn hand zit vastgelijmd. Wanneer hij Jim terugbrengt naar het zomerhuisje heeft volgende conversatie tussen beiden plaats:

Jim's vader: Well here we are. You know Jim... I think we should keep your mother in the dark about the little incident tonight. I think the whole glue thing might get her a little queeze.

Jim : I don't know how I get myself into these things. But thanks for understanding. You've been really cool. I mean between this and you know...

Jim's vader: You know you may be Jimbo or Jumbo or Jimbodeine to these guys in here, but I want you to know there are two people who still remember where James Emanuel Levenstein came from. We're awful proud of you son.

Jim : Thanks Dad.

Jim's vader: Don't forget your penis cream.

Steeds opnieuw kan Jim in zulke ongemakkelijke situaties op zijn vader rekenen, zonder veroordeeld te worden en dat vertelt veel over hun relatie, zelfs al wordt de man niet constant in beeld gebracht. Ook Kevin blijft dezelfde relatie met zijn broer behouden en wat betreft de minder goede relatie met ouders van Finch en Stifler worden verdere bewijzen geleverd. Op een bepaald moment bekijkt Finch foto's van de dag dat hij afstudeerde. Nergens zijn zijn ouders te bekennen. Er is enkel een foto waar hij poseert in toga met aan zijn zijde Stifler en diens moeder. Hij dekt Stifler met de hand af zodat het lijkt alsof enkel hij en de moeder op de foto te bekennen zijn. Finch is het enige hoofdpersonage dat in de loop van beide films geen bewijs levert van familie en zijn interesse in Stifler's moeder lijkt dan ook steeds meer teruggebracht te kunnen worden tot een tekort aan ouderliefde. Stifler zelf heeft nog steeds hetzelfde karakter, maar zijn liefde voor zijn moeder wordt wel extra in de verf gezet. Hij

deinst er niet voor terug jongens fysiek aan te vallen wanneer zij een negatieve opmerking maken aan het adres van zijn moeder en noemt haar een heilige. Toch blijft datzelfde patroon terugkeren, namelijk dat hij te weinig contact heeft met haar en zij hem niet de nodige controle kan opleggen.

Ook de tieners uit andere teenpics hebben een goede relatie met hun ouders, zelfs al komen ze slechts sporadisch aan bod. In *Bring It On* (2000, P. Reed), een film over cheerleaders die beseffen dat hun vroegere aanvoerster routines stal van een ander team waardoor zij enkele weken voor een belangrijke competitie een nieuwe routine moeten bedenken en instuderen, hebben beide hoofdpersonages een optimale relatie met hun ouders. Torrance wordt voortdurend gesteund in haar drang één van de besten te zijn, het is duidelijk dat ze steeds bij haar ouders terecht kan om raad, en Missy heeft een zeer goede relatie met haar broer Cliff. Haar ouders zelf komen niet in beeld, maar uit geen enkele dialoog valt op te maken dat ze iets anders heeft dan een stabiel gezinsleven. Ook in *Jawbreaker* (1999, D. Stein) en *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson) lijkt het karakter van de tieners gekoppeld te worden aan de familiale relaties. Leigh Ann Watson is het hoofdpersonage uit *Teaching Mrs. Tingle* en gijzelt samen met twee leeftijdsgenoten haar lerares geschiedenis, een vrouw die als een ware tiran over de school regeert, iedereen met plezier kwetst en overduidelijk Leigh Ann wil zien falen in het leven. Als de film louter oppervlakkig wordt bekeken, kan besloten worden dat Leigh Ann's moeder een zwakke vrouw is. Haar dochter moet er namelijk voor zorgen dat haar moeder niet inslaapt met een brandende sigaret op de schoot, Leigh Ann's motivatie in de gijzeling van de lerares is terug te brengen tot het feit dat haar moeder te gekwetst zou zijn als haar dochter niet aan een eersteklas universiteit zou kunnen studeren. Haar vriendin Jo Lynn Jordan stelt het immers op deze manier:

Think of your mother. This would kill her.

Bovendien spreekt de moeder niet over Leigh Ann's toekomst en dromen, maar "our dreams". Het lijkt als het ware of haar toekomst volledig van haar dochter afhangt. De vrouw draagt immers gedurende de hele film haar dienstuniform en lijkt er pas op het einde van verlost te zijn, wanneer haar dochter als beste van de klas afstudeert. Het belangrijkste gegeven wordt hiermee echter over het hoofd gezien, namelijk dat Leigh Ann een zeer goede relatie heeft met haar moeder. Beide leunen constant op elkaar. Leigh Ann moet misschien voor haar moeder zorgen, maar zonder haar moeders motivatie en vertrouwen zou Leigh nooit zo'n

doorzetter zijn. Ze is bovendien veel zelfstandiger dan haar leeftijdsgenoten. Neem bijvoorbeeld haar beste vriendin Jo Lynn, die haar moeder nodig heeft om een vriendin langs de telefoon duidelijk te maken dat ze boos is.

Ook in *Jawbreaker* (1999, D. Stein) zijn de personages met het zachtste en meest verantwoordelijke karakter, tevens ook de personages met de meest stabiele gezinssituatie. Drie vriendinnen ontvoeren het vierde lid van hun groepje op haar verjaardag als grap, maar vermoorden haar per ongeluk door een dikke bol suikergoed in haar mond te duwen, waardoor het meisje stikt. In plaats van de “moord” toe te geven, laten ze het lijken alsof het meisje het leven liet tijdens een uit de hand gelopen seksspelletje. Wanneer Fern Mayo hen echter betrapt, overtuigen ze haar het spelletje mee te spelen. In ruil daarvoor maken ze van haar een van de populairste meisjes van de school, genaamd Vylette. Slechts twee personages uit deze film lijken te kunnen genieten van een stabiele gezinssituatie. Het vermoorde meisje, Liz Purr, had een goede relatie met haar ouders en werd omschreven als

The princess Di of Reagan High.

Ze was niet enkel mooi, intelligent en ontzettend populair, maar bovendien ook geliefd omdat ze zo aardig was. Het andere meisje met de goede familiale relatie is Julie Freeman, diegene die steeds opnieuw vraagt om naar de politie te stappen en uiteindelijk de moord naar buiten brengt. De andere tienerpersonages hebben een veel minder goede relatie met hun ouders, hetgeen zijn weerslag lijkt te hebben op hun karakter. Marcie Fox leeft bij haar vader, die totaal geen controle over zijn dochter kan uitoefenen. Zij is een van de grootste meelopers van het verhaal, scheidt plezier in andermans ongeluk en verstoopt zich als een lafaard onder tafel wanneer op het eindejaarsbal de moordenaars met hun daad worden geconfronteerd. Courtney Shane is de gemeenste van het groepje vriendinnen en rechtstreeks verantwoordelijk voor Liz's dood. Zij lijkt als het ware geen ouders te hebben en onder geen enkele controle te staan. Ook Fern lijkt ouderloos, alsof dit kan verklaren waarom ze zo gemakkelijk te manipuleren is.

Binnen elk van deze films is het duidelijk welke invloed het gezin heeft op de karaktervorming van de jongeren. Ook in een film als *Final Destination* (2000, J. Wong), waar enkele jongeren een vliegtuigramp overleven, maar dan één voor één een gruwelijke dood sterven, alsof ze de ramp niet mochten overleven, lijkt de familie van cruciaal belang. Alex Chance is degene die de vliegtuigramp voorziet en enkele van zijn leeftijdsgenoten tijdig van het vliegtuig kan brengen. Voor de ramp is het duidelijk dat hij een goede relatie heeft

met zijn ouders, maar na het ongeluk valt de communicatie tussen de jongen en zijn ouders weg. Alex wil niet langer praten met zijn ouders en dag na dag groeien de paranoïde gevoelens in hem. Hij lijkt als het ware gek te worden. Zijn vriend Tod Waggner had ook een goede relatie met zijn ouders, maar het gezin leek uiteen te vallen na de dood van Tod's broer George, die in het vliegtuig zat op het moment van de ontploffing. Tod is dan ook de eerste van de overlevenden die om het leven komt. Het lijkt er sterk op dat hij zelfmoord pleegde en zijn ouders beseffen niet dat Tod nooit zo'n wanhoopsdaad zou ondernemen, hoogstwaarschijnlijk omdat ook binnen dit gezin de communicatie wegviel. Ook in films als *The Craft* (1996, A. Fleming), *The Rage: Carrie 2* (1999, K. Shea en R. Mandel) en *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter) neemt het gezin een prominente plaats in.

Disturbing Behavior beschrijft de grootste nachtmerrie van elke tiener. Door een tekort aan communicatie binnen het gezin, leveren ouders hun kinderen over aan een gewetensloze dokter, die bij de jongeren een chip inplant, zodat de tieners hun eigen identiteit verliezen en als robots door het leven gaan. Het enige wat van tel is, zijn goede schoolresultaten. Er is geen plaats meer voor een sociaal leven (de "verbeterde" tieners kunnen enkel een milkshake gaan drinken in de Yogurt Shop), vrienden, verkenning van seksuele gevoelens of experimenteren met drank en drugs. Het probleem zit overduidelijk in de communicatieproblemen tussen ouder en kind. Het hoofdpersonage Steve Clark is een nieuwkomer in het stadje waar deze praktijken plaats hebben. Zijn ouders hebben het gezin verhuisd kort na de zelfmoord van hun oudste zoon Allen en willen als het ware elke herinnering aan hem uitwissen. Hun andere kinderen mogen zelfs niet over hem praten, terwijl het dat juist is waar Steve nood aan heeft. Zijn ouders interpreteren dit als een soort zwakte, een teken dat hun jongste zoon ongelukkig is en willen hem daarom overleveren aan de boosaardige dokter Edward Caldicott. In *The Rage: Carrie 2* (1999, K. Shea en R. Mandel) is het Rachels grootste wens terug verenigd te worden met haar moeder. Hoewel de vrouw geestelijk ziek is en niet in staat is voor haar dochter te zorgen, houdt ze veel van haar. Goodson mag dan wel stellen dat Rachels adoptieouders meer geïnteresseerd lijken in de maandelijkse toelage, omdat de vader zich hardop afvraagt waar het gezin het extra geld zal halen, de gezichtsuitdrukking van Rachels adoptie moeder laat haar kwaadheid omtrent deze misplaatste opmerking duidelijk blijken. Haar adoptie moeder begrijpt ook Rachels verlangen naar haar biologische moeder, verbiedt haar niet deze regelmatig te bezoeken en praat met Rachel over haar moeders toestand. Bovendien kan afgeleid worden dat beiden lange uren werken, en hoewel het gezin het niet breed heeft, komt Rachel op materieel gebied niets tekort.

Ook de twee hoofdpersonages van *The Craft* (1996, A. Fleming) verlangen naar ouderlijke liefde. Het verhaal handelt over vier meisjes die als paria's op school worden behandeld en door zich in het occulte te verdiepen wraak nemen op wrede leeftijdsgenoten. Sarah Bailey heeft haar moeder niet gekend, daar deze stierf tijdens haar geboorte, maar bleef de hele tijd verlangen naar haar. Ze heeft een goede relatie met haar vader en ogenschijnlijk heeft ze geen problemen met haar stiefmoeder (hoewel beide gedurende de hele film geen woord met elkaar wisselen). Ook Nancy Downs, de aanvoerster van de groep, lijkt niets liever te willen dan een normale gezinssituatie. Ze kent haar vader niet en ze woont samen met haar moeder en stiefvader, die haar misbruikt, in een caravanpark. Wanneer ze Manon, een heksengod, aanroept en zeer grote krachten ontvangt, roept ze:

I'm your daughter now.

Het lijkt of ze als het ware de vader zoekt die ze nooit heeft gekend.

Natuurlijk zijn er ook teenpics waar de relatie met de ouders minder benadrukt wordt, maar waar niettemin uit kan afgeleid worden dat de gezinssituatie een belangrijke invloed heeft op de jongeren. Voorbeelden hiervan kunnen bijvoorbeeld teruggevonden worden in *Save the Last Dance* (2001, T. Carter). Sara Johnson gaat bij haar vader wonen nadat haar moeder, waarmee ze een goede verstandhouding had, bij een ongeluk om het leven komt. Sarah komt van de welgestelde buitenwijken in de achterbuurten van de grote stad terecht, waar zij als blank meisje volledig uit de toon valt tussen de inwoners van een buurt bewoond door overwegend Afro-Amerikanen. Sarah is aanvankelijk zeer ongelukkig met de hele situatie, ze voelt zich een buitenbeentje, heeft weinig vrienden en de relatie met haar vader verloopt uitermate stroef. Ze beschrijft hun relatie als:

All tight and shit. Our DNA matches.

Pas wanneer ze opmerkt dat haar vader zijn best doet om terug deel uit te maken van haar leven en ze beiden een gulden middenweg zoeken, kan ze zich opnieuw openstellen voor hem en hervat ze haar voornemen om auditie te doen aan de prestigieuze school Juilliard. Ook andere personages in de film zoals Derek en Chenille Reynolds hebben hun gezinssituatie als belangrijke factor voor hun gedrag laten gelden. Hun moeder is opgepakt omdat ze als prostituee geld verdiende om zichzelf van drugs te voorzien. Chenille en Derek hebben onder

deze situatie geleden en zijn gemotiveerd om zelf zo niet te eindigen. Chenille is een tienermoeder die het beste voorheeft met haar zoontje. Ze houdt van hem en benadrukt dat ze het belangrijk vindt dat haar zoontje een vader heeft waarop hij trots kan zijn. Derek is ook vastbesloten zich te verbeteren en wil toegelaten worden tot Georgetown om zijn dokterstudies aan te vatten.

Het enige gemeenschappelijke punt dat met de auteurs, die binnen het theoretisch kader aan bod kwamen, kan teruggevonden worden is het feit dat ouders slechts sporadisch aan bod komen binnen de teenpic. De stelling van Denby, namelijk dat er niet langer tegen ouders moet “gevochten” worden omdat ze toch over geen macht beschikken, gaat niet op. In de hierboven besproken teenpics blijkt duidelijk dat ouderlijke invloeden hun weerslag hebben op zowel het leven als de karaktervorming van jongeren. Om tot zijn conclusie te komen, besprak Denby onder andere *10 Things I Hate About You* (1999, G. Junger) en *Never Been Kissed* (1999, R. Gosnell). In *Never Been Kissed* komen de ouders van het hoofdpersonage niet aan bod omdat ze simpelweg een vijftientwintjarige redactrice is en niet langer nood lijkt te hebben aan hun advies. Het feit dat de vader van Kat en Bianca Stratford in *10 Things I Hate About You* (1999, G. Junger) geen macht zou hebben, klopt ook niet. Hij geeft zijn dochters een grote vrijheid en ze hebben een heel goede relatie, maar zijn enige regel, namelijk dat Bianca slechts met een jongen mag uitgaan wanneer Kat een vriendje heeft, blijft de hele film van kracht.

Wat betreft de film *Clueless* (1995, A. Heckerling) werden verschillende auteurs besproken binnen het theoretische gedeelte. Doherty had het over de weinig aanwezige vader, die geen invloed heeft op het leven van zijn dochter Cher, terwijl Sonnett hem als de grote oorzaak zag van haar snobistische gedrag. Shary had het over de generatiekloof en Ferriss over de conservatieve rol die aan de vrouw, meer bepaald Cher, werd opgelegd door haar stiefbroer Josh en vader Mel. Cher's vader is echter een liefdevolle man, die veel werkt, maar toch sterk aanwezig is in haar leven. Ze eten samen, hij staat altijd klaar wanneer ze nood heeft aan raad en motiveert haar om aan haar studies te denken. Stiefbroer Josh daarentegen heeft niet die patriarchale autoriteit waarover Ferriss het heeft. Hij lijkt op het eerste zicht de oudere en wijzere man die richting geeft aan Cher's leven, maar ze kan hem net zo makkelijk manipuleren als de andere personages en hij is even oppervlakkig als zij. Bovendien is Cher's snobisme niet te wijten aan haar gezinssituatie, maar aan de consumptiemaatschappij waarin zij en haar vrienden leven.

Wel opmerkelijk is dat de moederfiguur vaak als de oorzaak van het “slechte” karakter van de verschillende personages aanzien wordt. Waardenburg had het binnen deze context al over de moeder van Tracy Flick die in *Election* (1999, A. Payne) een grote druk uitoefent op haar dochter. Chambers en Chang wezen op Stifler’s moeder in *American Pie* (1999, P. Weitz). Toch zijn er nog andere teenpics waar de moeder als oorzaak van “alle kwaad” worden aanzien. Alles wat Sidney Prescott overkomt doorheen de *Scream*-trilogie kan teruggebracht worden tot de misstappen van haar moeder. In de eerste *Scream* beschrijft Sidney haar angst als volgt:

... I can't keep pretending who my mom was... I think I am really scared... scared I am going to turn out just like her, the bad seed or something...

Bovendien zou Billy Loomis de moorden gepleegd hebben omwille van zijn slechte gezinssituatie. Enerzijds liet zijn moeder hem achter wegens de buitenechtelijke relatie van zijn vader, anderzijds wordt duidelijk op het politiebureau dat Billy’s vader weinig vertrouwen heeft in zijn zoon. In *Scream 2* (1997, W. Craven) wordt ook geen al te fraai beeld geschept van moeders. Enerzijds is één van de moordenaars de moeder van Billy Loomis, die in de eerste film deelnam aan de moorden, anderzijds worden moeders als volgt beschreven:

That's the way the cookie crumbles. Mom's leave.

Tot in *Scream 3* (2000, W. Craven), wordt de schuld op de moederfiguur geschoven:

Sidney: None of this had ever happened if she hadn't... if she hadn't... . Why did she have so many secrets Dad?

Ook in de film *Cherry Falls* (2000, G. Wright) is de moederfiguur één van de grote schuldigen van al het leed dat plaats heeft. In een klein stadje worden verschillende tieners, die nog maagd bleken te zijn, vermoord en wordt het woord “virgin” in hun been gekerfd. Gedurende de hele film is men op zoek naar de moordenaar, waarvan gedacht wordt dat deze van het vrouwelijke geslacht is. Eerst lijkt Mrs. Marken, de moeder van het hoofdpersonage Jody verdacht, daarna de plaatselijke hulpsheriff Mina en dan Loralee Sherman, een vrouw die jaren geleden in het dorpje werd verkracht en verdween nadat haar verhaal als een leugen

werd afgedaan. Uiteindelijk blijkt de moordenaar de zoon van Loralee te zijn die wraak komt nemen omdat de mannen die zijn moeder verkrachtten niet gestraft werden. De schuld lijkt niet langer bij de moederfiguur te liggen: een man roeit de onschuld van een stadje uit, om mannen die een fout hebben begaan te straffen. Zijn hoofdreden is echter niet de verkrachting van zijn moeder, maar het feit dat hij tijdens zijn jeugd mishandeld werd door zijn moeder omdat hij een gevolg was van de verkrachting. Na eerst de schuld van de moeder te ontkennen, wordt ze opnieuw bevestigd.

Een laatste film die in verband wordt gebracht met de moederfiguur is *Cruel Intentions 2* (2000, R. Kumble). Het verhaal speelt zich af vóór de gebeurtenissen van de eerste film en verklaart waarom Kathryn Merteuil zo'n slecht karakter heeft. Na de eerste film legde regisseur Roger Kumble de schuld bij de afwezigheid van de ouders, maar uit de tweede film kan duidelijk opgemaakt worden dat de schuld vooral ligt bij moeder Tiffany. Ze is een gemene, harde en manipulatieve vrouw, die haar dochter meermaals vernedert en constant afbreekt. Kathryn is door deze behandeling net als haar moeder geworden en scheidt plezier in andermans ongeluk.

Nogmaals kan dus gesteld worden dat ouders een sterke invloed hebben op het leven van hun kinderen. Hun aanwezigheid binnen de teenpic is misschien niet altijd even duidelijk, maar kan allerminst ontkend worden. Feit is wel dat de jongeren minder rebelleren tegen hun ouders en dat de stelling van Lewis met betrekking tot rebellie niet langer van toepassing is binnen de teenpics die na 1995 verschenen. Hoogstwaarschijnlijk hangt dit samen met het feit dat er over het algemeen een stabiele gezinssituatie wordt voorgesteld, waar plaats is voor communicatie en de kinderen de nodige vrijheid genieten. In zulke situaties is rebelleren dan ook niet nodig. Het familieleven kan niet langer als een obstakel worden beschouwd, wel als een belangrijke factor in de persoonlijke groei. Wel wordt vaak de moederfiguur in een minder positief daglicht gezet. Dit gegeven hangt hoogstwaarschijnlijk samen met de verschuivingen binnen het thema seksualiteit, waar steeds meer sterke vrouwen op de voorgrond treden. Dit komt later nog uitgebreider aan bod.

4.1.1.2 Autoriteitsfiguren binnen het academische milieu

Wat betreft de tweede groep van autoriteitsfiguren, namelijk het lerarenkorps, academische adviseurs, coaches en directeurs, is de relatie met de jongeren nog niet volledig uitgewerkt. Over het algemeen wordt deze groep positief in beeld gebracht, maar toch lijkt het of de makers van deze teenpics nog steeds tussen de twee uitersten heen en weer worden geslingerd.

In films als *The Rage: Carrie 2* (1999, K. Shea en R. Mandel), *Scream* (1996, W. Craven), *Scream 2* (1997, W. Craven), *Election* (1999, A. Payne), *Final Destination* (2000, J. Wong), *She's All That* (1999, R. Iscove), *10 Things I Hate About You* (1999, G. Junger), *The Faculty* (1998, R. Rodriguez), *O* (2001, T.B. Nelson), *Trojan War* (1997, G. Huang) en *Never Been Kissed* (1999, R. Gosnell) worden de autoriteitsfiguren binnen het academische milieu als positief, begrijpend en behulpzaam voorgesteld. Bovendien zijn het geen supermensen die voor elk probleem een oplossing voorhanden hebben. Het zijn mensen van vlees en bloed die klaar staan voor de jongeren en hun eigen problemen hebben. Dit lijkt op het eerste gezicht een onbelangrijk gegeven, maar wanneer we hun representatie vergelijken met de manier waarop deze groep werd afgebeeld in de teenpic van de jaren tachtig, moet toegegeven worden dat er een belangrijke verschuiving heeft plaatsgevonden. Binnen het theoretische gedeelte werd reeds duidelijk gemaakt dat de autoriteitsfiguren binnen deze groep tijdens de jaren tachtig een negatieve indruk maakten. Hun karakters werden niet uitgewerkt, ze leken enkel te bestaan in relatie tot hun haat jegens de tieners in de teenpic. Denk in deze context onder andere aan Richard Vernon uit *The Breakfast Club* (1985, J. Huges) en Ed Rooney uit *Ferris Bueller's Day Off* (1986, J. Hughes), die gedreven werden om jongeren te straffen. Na 1995 verschenen er nog teenpics waarin zulke autoriteitsfiguren voorkomen, maar in veel mindere mate. Voorbeelden hiervan zijn terug te vinden in *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson), *Varsity Blues* (1999, B. Robbins), *Scary Movie* (2000, K.I. Wayans), *Cruel Intentions 2* (2000, R. Kumble), *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter) en *Get Over It* (2001, T. O'Haver). De identiteit van deze autoriteitsfiguren schommelt dus tussen twee uitersten en ligt nog niet helemaal vast. Hierna zullen voorbeelden van beide polen besproken worden.

De autoriteitsfiguren die op een positieve manier gerepresenteerd worden, zijn nu duidelijk in de meerderheid. Ten eerste is er directeur Himbry uit *Scream* (1996, W. Craven) die

aanvankelijk vrij negatief wordt voorgesteld wanneer hij twee jongens in zijn kantoor ontvangt en hen de mantel uitveegt:

You make me sick. Your entire havoc-inducing, thieving, whoring generation disgusts me.

De manier waarop hij zijn woede verwoordt lijkt enigszins begrijpelijk daar beide jongeren een ziekelijke grap uithaalden door na de moord op hun klasgenoten, verkleed en met messen in de hand, door de gangen stormden. Wanneer hij zich echter alleen in zijn kantoor bevindt en zelf het masker opzet en in de spiegel kijkt, wordt duidelijk dat hij zelf een fascinatie heeft voor de gehele morbide situatie, hetgeen zijn woede-uitbarsting onredelijk en hypocriet maakt. Toch kan niet ontkend worden dat hij een vriendelijke man is en zijn leerlingen zoveel mogelijk beschermd tegen nare gebeurtenissen. Bijvoorbeeld op het moment dat de politie alle klasgenoten van de eerste slachtoffers ondervraagt, tracht hij voor elk van de jongeren een zo groot mogelijke emotionele steun te bieden en de ondervraging zo kort mogelijk te houden. Ook in *Scream 2* (1997, W. Craven) kan Sidney rekenen op een goed gesprek met haar professor. Na de moorden is ze immers geneigd zich te verbergen en alle sociale contacten te verbreken. Dankzij hem vindt ze echter de kracht om zich niet in een hoekje te laten duwen en door te zetten. Sue Shnell uit *The Rage: Carrie 2* (1999, K. Shea en R. Mandel) is eveneens een zeer sympathiek personage, dat alles overheeft om haar studenten te helpen. Op het eerste gezicht lijkt ze een zwak figuur omdat ze nog steeds het trauma uit de eerste Carrie-film (1976, B. De Palma) met zich meedraagt, maar dit gegeven definieert haar niet. Meermaals wordt erop gewezen dat ze zich inzet voor de jongeren, dat ze een luisterend oor biedt, dat ze hen wil helpen en dat ze emotioneel nauw betrokken is bij hun leed.

Ook in *Final Destination* (2000, J. Wong) hebben de jongeren geen problemen met hun leraars. Zowel Valerie Lewton als Larry Murnau zijn sympathieke karakters die goed met hun leerlingen kunnen opschieten zonder hen te betuttelen of neerbuigend te behandelen. Hetzelfde kan gezegd worden over leraar Morgan en directrice Perky uit *10 Things I Hate About You* (1999, G. Junger), lerares kunst Ms. Rousseau uit *She's All That* (1999, R. Iscove) en Mr. Crosby uit *Trojan War* (1997, G. Huang). Allen hebben hun specifieke trekjes, van de sarcastische leraar biologie tot de dolle directrice die als romanschrijfster wil doorbreken, en een aparte manier van omgaan met hun leerlingen, maar uiteindelijk willen ze enkel het beste uit de tieners halen zonder hen onder druk te zetten. Ook in *Never Been Kissed* (1999, R. Gosnell) hebben we enerzijds de excentrieke lerares Spaans en, anderzijds,

de grappige, jonge en hippe leraar literatuur. Elk heeft hun eigen aanpak om met jongeren om te gaan en om hen te stimuleren, zonder enige uiting te geven aan gevoelens van wrok of jaloezie, hetgeen in de teenpic van de jaren tachtig meer dan eens de drijfveer van autoriteitsfiguren bleek te zijn. Ook coach Duke Goulding uit *O* (2001, T.B. Nelson) en coach Joe Willis uit *The Faculty* (1999, R. Rodriguez) zijn in wezen sympathieke mannen. Beiden stellen zich hard op ten opzichte van hun leerlingen en eisen respect en inzet, maar op geen enkel ogenblik maken ze neerbuigende opmerkingen of kwetsen ze intentioneel de hoofdpersonages. Ook de andere leden van het lerarenkorps van *The Faculty* zijn sympathieke mensen, hoewel de film wordt samengevat als:

The students at Herrington high will not only question authority... they'll have to destroy it.

De groep jongeren rebelleert niet tegen het academische milieu, maar tracht hun ganse dorp te redden, zowel leraars en ouders, als leeftijdsgenoten. Bovendien zijn de leraars na hun besmetting met parasieten niet noodzakelijk gemeen. Coach Willis kan zich bijvoorbeeld veel begrijpelijker opstellen ten opzichte van Stan, wanneer hij hem mededeelt dat hij niet langer deel wil uitmaken van het footballteam en zich meer op zijn studies wil toelagen. Mr. Tate evolueert van een alcoholverslaafde, uitgebluste man tot een toegewijde, gedisciplineerde leraar geschiedenis. Mrs. Olson lijkt dezelfde lieve vrouw te blijven en besteedt na haar besmetting enkel meer aandacht aan haar uiterlijk en kledij. Miss Berke wordt assertiever en eist meer respect, maar nergens wordt gesteld dat ze als een soort tiran over haar klas regeert. Miss Drake is nog steeds dezelfde directrice die gefrustreerd raakt door de oneerlijke verdeling van het budget. Ook Miss Harper en Mr. Furlong maken geen grote veranderingen door. De hoofdpersonages voelen ook geen drang om hun leraars uit te roeien, maar willen de verantwoordelijke van de "epidemie", de zogenaamde "Queen Bee" vernietigen. Dit gegeven plaatst de stelling van Duvall, namelijk dat het lerarenkorps de vijand is die vernietigd dient te worden in een ander perspectief. Eveneens is het makkelijk leraar Jim McAllister uit *Election* (1999, A. Payne) als de grote boze wolf te bestempelen. Feit is dat hij een toegewijde leraar was die dicht bij zijn leerlingen stond en hen altijd zoveel mogelijk steunde. Hij stelde het immers zelf zo:

It's hard to remember how the whole thing started, the whole election mess. What I do remember is that I loved my job. I was a teacher, an educator, and I couldn't imagine doing anything else. The students knew it wasn't just a job for me. I got involved. And I cared. And I think I made a difference. I knew I touched the students' lives during their difficult young adult years, and I took that responsibility seriously. In the twelve years I taught U.S. History, Civics and Current Events at Millard, I was voted Teacher of the Year three times- a school record. Standing in front of a room full of young people, trying to make them think, that's how I wanted to spend the rest of my life, ...

Uit zijn monoloog blijkt overduidelijk dat hij zich inzette voor zijn job en graag met jongeren omging. Hij is geen verbitterde man die alles doet om zijn studenten te saboteren. Hij was ook niet jaloers op Tracy Flick, maar bewonderde haar om haar inzet. Hij had wel problemen met haar snobisme, de manier waarop zij over sommige leerlingen praatte alsof ze niet meetelden. Dit was echter niet zijn motivatie. Jim McAllister zat vast in een treurig bestaan. Hij verloor zijn beste vriend omwille van een schandaal op school, de relatie met zijn vrouw verliep stroef en hij werd verleid door de beste vriendin van zijn vrouw, die hem meteen probeerde te scheiden van zijn echtgenote alvorens er maar sprake kon zijn van overspel. Al zijn problemen stapelden zich op tot hij zelf alle controle verloor en daarom besliste enige controle over de verkiezing uit te oefenen. Jim weet op het einde van het verhaal heel goed dat hij een fout maakte door ervoor te zorgen dat Paul de studentenverkiezing won ten koste van Tracy. Hij zoekt dan ook geen excuses, maar biedt zijn ontslag aan en gaat verder met zijn leven.

Cherry Falls (2000, G. Wright) kan, qua representatie van autoriteitsfiguren, als het ware beschouwd worden als een overgang tussen de twee uitersten. Bij aanvang van het verhaal wordt de relatie belicht tussen leraar Leonard Marliston en zijn studenten. Hij is een jonge, verantwoordelijke man die praat met zijn studenten over hun gevoelens bij de gebeurtenissen of poëzie. Hoofdpersonage Jody Marken heeft het gevoel dat ze altijd bij hem terecht kan voor een goed gesprek. Ook met directeur Tom Sisler lijkt niemand problemen te hebben. Uiteindelijk blijken de autoriteitsfiguren de grote oorzaak te zijn van de tragische gebeurtenissen. Niet enkel blijkt Leonard Marliston de moordenaar te zijn, maar het is onder andere Tom Sisler die de schade had kunnen beperken als hij eerlijk was geweest over zijn rol in de verkrachting van Lorelee Sherman, de moeder van Leonard. Ook in enkele andere

teenpics worden autoriteitsfiguren minder positief voorgesteld. In de film *Scary Movie* (2000, K.I. Wayans) is er onder andere een lerares die een kind heeft van een van haar leerlingen. In *Scary Movie 2* (2001, K.I. Wayans) krijgt de kijker te maken met een professor die zijn vrouwelijke studenten wil bekluren. Beide films parodiëren echter bekende films en komen niet echt realistisch over. Niet enkel autoriteitsfiguren, maar ook de tieners zelf worden als extreem domme en zelfs belachelijke personages voorgesteld. Daarom is het ook moeilijk een waardeoordeel te vormen op basis van enkel deze films. Ook in films als *Cruel Intentions 2* (2000, R. Kumble), *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter) en *Get over It* (2001, T. O'Haver) worden leraars negatief voorgesteld. De toneelleraar Dr. Desmond Forrest Oates uit *Get Over It* is een egoïstische man die zijn studenten zoveel mogelijk vernedert om zelf belangrijker te lijken. De enige leraar die in *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter) getoond wordt, scheidt plezier in het treiteren van jongeren die niet tot de groep van de "perfecte" Blue Ribbons behoren. In *Cruel Intentions 2* (2000, R. Kumble) worden leraars met het grootste gemak gemanipuleerd door jongeren en gaan met hen zelfs een seksuele relatie aan.

De teenpics waar het slechte karakter van deze autoriteitsfiguren het meeste wordt uitgewerkt zijn *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson) en *Varsity Blues* (1999, B. Robbins). In *Varsity Blues* moeten jongeren zien af te rekenen met hun tirannieke footballcoach. Coach Bud Kilmer is een harde man die geen genade kent, hij eist niet enkel totale onderdanigheid van zijn leerlingen, maar domineert het hele stadje. Hij beschouwd zichzelf als een God en zijn dictatuur wordt nog extra in de verf gezet, door het tonen van een stalinistisch standbeeld van hem. Hij is niet enkel gemeen, maar geeft totaal niet om zijn jongens. Het enige dat telt zijn zijn overwinningen. Om dit te bereiken chanteert hij hoofdrolspeler Jonathon Moxon, met zijn studiebeurs en laat verwonde spelers het sportveld betreden. Ook Mrs. Tingle is een onaangenaam personage. Ze is een lerares die iedereen vernedert, zowel haar leerlingen als haar collega's moeten eraan geloven, en ze heeft een relatie met een gehuwde man, hetgeen haar nog verachtelijker maakt. Haar enige drijfveer om jongeren te saboteren is jaloezie. Op geen enkel moment in *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson) kunnen "verzachtende omstandigheden" voor haar karakter en gedrag worden teruggevonden.

Zoals blijkt uit deze verschillende voorbeelden, worden de autoriteitsfiguren binnen het academische milieu voornamelijk positief voorgesteld. Bovendien zijn het mensen van vlees en bloed, met hun eigen leven en eigen problemen. Slechts in enkele gevallen worden leraars met een slecht karakter getoond. Vooral *Teaching Mrs. Tingle* en *Varsity Blues* (1999, B. Robbins) gelden als grote voorbeelden. In de andere films waar het lerarenkorps als negatief

wordt gerepresenteerd, wordt al bij al weinig aandacht aan deze volwassenen besteed, alsof ze toch geen cruciale rol in het leven van jongeren spelen. Ook hier lijkt rebellie dan ook geen noodzaak, daar de meeste leraars respect tonen voor hun studenten. Bovendien wordt in *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson) duidelijk gemaakt dat de lerares een unicum is. Haar collega's zijn stuk voor stuk sympathieke personages die het beste voorhebben met de tieners.

Ook opvallend is dat enkele acteurs, die jaren geleden de rol van rebel speelden, nu ingezet worden om de rol van autoriteitsfiguur neer te zetten. Jim McAllister (Matthew Broderick) van *Election* (1999, A. Payne) is bijvoorbeeld beter bekend als Ferris Bueller uit *Ferris Bueller's Day Off* (1986, J. Hughes), Miss Banks (Molly Ringwald) uit *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson) nam meermaals de rol van rebel op zich in enkele John Hughes-films, en directeur Himbry (Henry Winkler) uit *Scream* (1996, W. Craven) is alom bekend als Arthur "Fonzie" Fonzarelli uit de reeks *Happy Days* (1974-1984). Het lijkt net alsof de filmmakers het publiek willen duidelijk maken dat de rebel van toen de hedendaagse jeugd vormt.

4.1.1.3 Autoriteitsfiguren die een minder prominente rol spelen

Naast familieleden en leraars zijn er nog een aantal personages die binnen de verschillende teenpics onder het thema autoriteit vallen. Enkele voorbeelden hiervan zijn onder andere politieagenten, zoals in *Scream* (1996, W. Craven), *Jawbreaker* (1999, D. Stein), *Cherry Falls* (2000, G. Wright), *Varsity Blues* (1999, B. Robbins), *Idle Hands* (1999, R. Flender), *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter) en *Scary Movie* (2000, K.I. Wayans), en journalisten in *Never Been Kissed* (1999, R. Gosnell), de *Scream*-trilogie (1996-2000, W. Craven) en *Scary Movie* (2000, K.I. Wayans). Op het eerste gezicht is het hier weinig duidelijk of de voorstelling meer neigt naar een positieve of negatieve representatie. De politie in *Scary Movie* wordt bijvoorbeeld, net als de andere personages, als dom en weinig competent voorgesteld, evenals de jaloers agenten in *Idle Hands* (1999, R. Flender) en de corrupte agenten uit *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter). Agente Vera Cruz uit *Jawbreaker* (1999, D. Stein), hulpsheriff Mina uit *Cherry Falls* (2000, G. Wright) en de agenten uit *Scream* (1996, W. Craven) daarentegen zijn zeer toegewijde speurders. Ze forceren geen doorbraak, maar negeren de gebeurtenissen niet, zoals Pinedo reeds met betrekking tot *Scream* opmerkte.

Ze worden niet noodzakelijk als laks, incompetent en lachwekkend voorgesteld, zoals Clover besloot met betrekking tot de politie in de jaren zeventig. Diegenen die met ongeloof reageren zoals, de politieagent uit *I Know What You Did Last Summer* (1997, J. Gillespie) en het personeel van het hotel in *I Still Know What You Did Last Summer* (1998, D. Cannon), worden met de dood bestraft.

Dezelfde opmerking kan gemaakt worden inzake de groep van de journalisten. Enerzijds hebben we Gale Weathers in de *Scream*-trilogie (1996-2000, W. Craven) en de redactie van *The Chicago Sun Times* in *Never Been Kissed* (1999, R. Gosnell), die toch een belangrijke ondersteunende rol spelen, en, anderzijds, is er Gail Hailstorm uit *Scary Movie* (2000, K.I. Wayans). Gail is een personage dat weinig aan bod komt en vooral negatief in beeld wordt gebracht. Ze beledigt haar collega's, deinst voor niets terug (in de loop van het verhaal vermoordt ze een jongen en later blijft ze de moord op een tienermeisje filmen in plaats van hulp te bieden) en verleent seksuele diensten om aan informatie te komen. Gale Weathers wordt ook als een egoïstisch kreng afgebeeld, maar ze is in de drie films een grote hulp, ze wil de moordenaar(s) ontmaskeren en wordt een goede vriendin van zowel hoofdpersonage Sidney Prescott als Dwight "Dewey" Riley. Ook de journalisten in *Never Been Kissed* (1999, R. Gosnell) zijn sympathieke karakters. Ze staan hoofdpersonage Josie Geller zo goed mogelijk bij en kunnen beter beschouwd worden als vrienden dan collega's. Ook de oudere vrienden van Max Fisher uit *Rushmore* (1998, W. Anderson) zijn sympathieke karakters, die Max zoveel mogelijk helpen. Het feit dat ze zelf problemen hebben, maken van hen geen zwakke personages, maar mensen van vlees en bloed.

Hieruit kan besloten worden dat de autoriteitsfiguren die tot deze groep behoren ook als positief worden voorgesteld. Diegenen die als "slechte" karakters naar voor worden gebracht, krijgen eveneens de minste aandacht, zoals de pedofiele priester uit *Scary Movie 2* (2001, K.I. Wayans). Ze kunnen niet enkel beschouwd worden als oninteressant, maar tevens komen ze ook slechts enkele seconden in beeld, alsof ze slechts een kleine hindernis zijn op de weg die het verhaal aflegt.

4.1.2 Plaats

Een gegeven dat door de auteurs niet onderzocht of aangehaald werd, is de band tussen de plaats waar een verhaal zich afspeelt en de toon van dit verhaal. Het leek zeer interessant te onderzoeken in welke mate de locatie van een bepaalde teenpic een invloed had op de manier waarop het leven benaderd werd.

De meeste teenpics spelen zich af in kleine dorpen of steden en op deze plaatsen wordt veel meer een traditionele gezinsstructuur voorgesteld. De plaats waar het verhaal zich afspeelt, heeft dus een zekere binding met het thema autoriteit.

Slechts enkele teenpics hebben plaats in de grote steden. *Save the Last Dance* (2001, T. Carter) laat duidelijk de tegenstelling zien tussen het veilige, kalme Vermont en de drukte, het geweld en het individualisme van de stad Chicago. Ook de relatie met de ouders ziet er anders uit. Sarah Johnson had een optimale relatie met haar moeder en ze woonden in een veilig en gezellig stadje. Wanneer ze in het grote Chicago terechtkomt, klapt ze volledig toe. Ze gaat elk contact met haar vader uit de weg en probeert de gedachten aan haar moeder uit te wissen. Ook Derek en Chenille Reynolds hebben geen al te beste relatie met hun ouders. Over vaderlief wordt met geen woord gerept en hun moeder liet hen jaren geleden in de steek. *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble) en *Cruel Intentions 2* (2000, R. Kumble) spelen zich af in het grote Manhattan en de ieder-voor-zich-mentaliteit heeft duidelijk zijn invloed gehad op de hoofdpersonages. Kathryn Merteuil en Sebastian Valmont hebben totaal geen scrupules en een bittere relatie met hun ouders. Enkel de lieve Annette Hargrove uit het rustige Kansas kan Sebastian's cynische blik op vriendschap, liefde en het leven in het algemeen veranderen. In *Cruel Intentions 2*, de prequel, ziet de kijker Sebastian evolueren van een vrij lieve, verantwoordelijke jongen die zijn naasten respecteert, tot een harde, koude man die zoveel mogelijk ellende wil berokkenen aan anderen. De grote stad en haar hypocriete inwoners hebben het van hem gehaald. In *Election* (1999, A. Payne) speelt het verhaal zich grotendeels af in het kleine en conservatieve Omaha. Wanneer leraar Jim McAllister's fouten aan het licht komen, wordt hij ontslagen, beschimpt en bespot en zit er voor hem ook niet anders op dan te vluchten naar het anonieme New York. Hij stelt zelf dat hij daar veiliger en vrijer is, want niemand geeft er om iemand. De andere teenpics hebben voornamelijk plaats in kleine, conservatieve steden of gemeenten, waar veel belang gehecht wordt aan traditie, het gezin en de Amerikaanse Droom.

In West-Canaan, waar *Varsity Blues* (1999, T. Robbins) zich afspeelt, wordt het niet geapprecieerd wanneer jongeren in discussie gaan met hun ouders, van een open communicatie tussen ouders en kinderen lijkt hier weinig sprake. Bovendien zijn het vooral vaders die aan het woord komen, terwijl moeder de vrouw zich bezighoudt met de huishoudelijke taken. De jongeren lijken enkel via een studiebeurs op basis van hun sportprestaties de kans te krijgen uit het slaperige stadje te ontsnappen. De teenpic *The Faculty* (1998, R. Rodriguez), die plaats heeft in Herrington, Ohio, promoot hetzelfde gegeven. De eerste tieners die besmet worden zijn atleten en elkeen die daarna overgenomen wordt, lijkt zich aan te sluiten bij een team of stort zich volledig op zijn studies. Een sociaal leven en vrienden lijken totaal geen optie. Kinderen moeten hard werken om aan een goede universiteit te raken en zich zo op te werken in het leven. In *Cradle Bay*, waar *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter) plaatsheeft, wordt deze conservatieve gedachtegang nog meer doorgedreven. De kinderen die “verbeterd” werden door dokter Caldicott storten zich niet enkel op hun studies en sportactiviteiten, maar ook de traditionele rol van de vrouw als een onderdanig persoon wordt gerepresenteerd. Chug, één van deze jongeren, wil zich hoofdpersonage Rachel toe-eigenen als zijn prijs, meiden die assertief uit de hoek durven komen, worden sletten genoemd en gedood, en wanneer de vrouwelijke Blue Ribbons seksueel opgewonden raken, pijnigen ze zichzelf omdat zulke gedachten stout, vuil en verkeerd zijn. Ook de film *Cherry Falls* (2000, G. Wright), die plaatsheeft in het gelijknamige stadje, heeft een vrij conservatieve benadering. De meeste jongeren zijn nog steeds maagd, worden voortdurend in bescherming genomen en kennen enkel een traditionele gezinsstructuur. Of de ouders nu een gelukkig huwelijk hebben of niet, ze blijven samen. Hoewel jongeren over het algemeen een goede communicatie hebben met hun ouders, zijn bepaalde dingen eerder taboe, bijvoorbeeld Jodie’s ongemak wanneer haar vader vraagt hoe “ver” ze is gegaan met haar vriendje, of het stilzwijgen van haar moeder wanneer Jodie vragen stelt omtrent het wilde verleden van haar vader. Bovendien wordt in deze film ook het patriottisme benadrukt, door de Amerikaanse vlag aan de deur van een gezinswoning in beeld te brengen.

Niet elke teenpic legt de nadruk op het gegeven plaats, maar er is toch duidelijk een verschil in de benadering van de karakters van de verschillende personages al naargelang ze de grote anonieme steden bewonen of veilige, kleine, traditiegetrouwe stadjes of dorpen. Vooral de band met de autoriteitsfiguren ziet er anders uit.

4.1.3 Peers

De tieners in de teenpics, die na 1995 verschenen, hebben sinds de jaren tachtig twee belangrijke veranderingen ondergaan. Ten eerste blijven de verschillende kliekjes wel voortbestaan, maar in plaats van dat één groep de andere(n) domineert, kan opgemerkt worden dat de verschillende typen of groepen meer en meer naast elkaar leven. De populaireren gaan steeds minder de zogenaamde outsiders lastig vallen. De twee groepen die Denby van elkaar onderscheidde, bestaan wel degelijk, maar laten elkaar met rust. Ten tweede wordt niet langer de wees-vrienden-boodschap van John Hughes gepredikt en is ook in veel mindere mate die “geeks rule”-moraal terug te vinden.

In films als onder andere *American Pie* (1999, P. Weitz), *Varsity Blues* (1999, B. Robbins), *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson), *Scream* (1996, W. Craven), *The Faculty* (1998, R. Rodriguez), *Cherry Falls* (2000, G. Wright) en *Halloween H20* (1998, S. Miner) lijkt het klassensysteem niet langer te bestaan of van geen belang te zijn. Wanneer de hoofdpersonages uit *Halloween H20* samen in beeld worden gebracht met hun klasgenoten lijken allen gelijk en niet van elkaar te onderscheiden omwille van het schooluniform dat elkeen draagt. Ook in de film *Cherry Falls* (2000, G. Wright) wordt geen blijk gegeven van een klassensysteem. Wanneer Marge Marken haar dochter Jody vertelt over de gebeurtenissen uit haar schoolperiode wordt duidelijk gemaakt dat die generatie wel een onderscheid maakte tussen de leeftijdsgenoten. Lorelee Sherman was immers een buitenbeentje en niet rijk. De jongens die haar verkrachtten waren leden van het footballteam, populaire jongens uit de meest welgestelde en vooraanstaande families en hun woord was daarom automatisch meer waard dan Lorelee's verhaal. De afschuw druipt van Jody's gezicht bij het horen van dit verhaal. Ze kan niet verkroppen dat er op basis van materialisme of populariteit zo'n onderscheid wordt gemaakt; het is alsof zoiets haar wereldvreemd in de oren klinkt. In *American Pie* (1999, P. Weitz) wordt ook geen onderscheid gemaakt. De kijker krijgt hier te maken met vier verschillende types, die beste vrienden voor het leven zijn. Kevin Myers is een gewone jongen met een vriendinnetje, Paul Finch is een rare snuiter die Latijn spreekt, Chris “Oz” Ostreicher is de jock en Jim Levinstein de nerd. De jongens hebben echter geen problemen met elkaar en kunnen heel openlijk met elkaar praten, waar ze in een teenpic van de jaren tachtig elk tot een andere groep zouden behoren. Ook met andere leeftijdsgenoten hebben ze geen problemen. Ze zijn niet per se populair, maar er wordt ook

niet neerbuigend op hen gereageerd. De enige die hier uit de boot valt is Steve Stifler, maar hij lijkt met niemand bevriend te zijn. Ook in *Varsity Blues* (1999, B. Robbins) bestaat een groep vrienden uit verschillende typen. Jonathon “Mox” Moxon is de jongen met grote toekomstplannen, Lance Harbor is de populaire footballster, Charlie Tweeder de oversekste grapjas, Wendell Brown de Afro-Amerikaan die alles overheeft om een beurs te krijgen en Billy Bob is het domme dikkertje van dienst. De vijf jongens hebben geen last van onderlinge rivaliteit, zijn allen sympathieke personages en sinds hun kindertijd de beste vrienden. Ook in *Scream* (1996, W. Craven) krijgt de kijker te maken met een divers groepje vrienden. Sidney Prescott is het stille, introverte meisje, Tatum Riley de extraverte meid met de grote mond, Billy Loomis de mysterieuze bad boy, Stu Macher de klasclown en Randy Meeks de filmfanaat. Hetzelfde gegeven keert opnieuw terug in *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson), met Luke Churner als de rebel, Leigh Ann Watson als het meisje dat zich voornamelijk op haar studies richt en Jo Lynn Jordan als de wilde meid met acteerambities. Opnieuw wordt dit groepje gebonden door vriendschap en ook hier weer lijken alle leeftijdsgenoten met elkaar te kunnen opschieten. De enige die hier uit de boot valt, is Trudy Tucker, die mag gehaat worden omwille van haar snobistische houding en hypocriet gedrag. Het feit dat Duvall stelt dat Leigh Ann als enige een doel voor ogen heeft, klopt niet helemaal. Alle vrouwelijke personages hebben toekomstplannen, hoewel er slechts vaag over gesproken wordt. Enkel Luke’s plannen komen niet aan bod, alsof hij er geen heeft.

Zoals reeds vermeld binnen het theoretische gedeelte bestaat het groepje van *The Faculty* (1998, R. Rodriguez) ook uit zes verschillende typen. De personages schieten hier aanvankelijk niet met elkaar op en ze worden dan ook eerder met elkaar verbonden door angst dan vriendschap. Over het algemeen hebben de jongeren weinig last van pesterijen, enkel Casey Connor en Stokely Mitchell worden van tijd tot tijd fysiek of verbaal aangevallen. Toch zijn zij niet de grote helden van het verhaal. Ieder lid van de groep speelt een belangrijke ondersteunende rol en op het einde lijkt in eerste instantie alle aandacht naar Casey te gaan, maar grotendeels blijft het leven op Herrington High zijn gewone gangetje gaan. Ook in *The Craft* (1996, A. Flemming) is er een duidelijke scheiding te bemerken tussen de vier vrouwelijke hoofdpersonages en de andere leerlingen van de school, die allen populair lijken. Beide groepen pakken elkaar aan wanneer ze uitgedaagd worden, dus het zijn niet langer enkel de populaire jongeren die de outsiders aanvallen. Bovendien lijken de meisjes te berusten in hun lot, ze lijken het tof te vinden anders te zijn, hebben geen problemen met hun bijnaam “the bitches of Eastwick” en kennen maar al te goed hun rol.

Buschauffeur : You girls watch out for those weirdos.

Nancy Downs: We are the weirdos mister.

Andere films waarin duidelijk wordt gemaakt dat er verschillende groepen binnen de schoolmuren aanwezig zijn, zijn onder andere 10 Things I Hate About You (1999, G. Junger),

Michael Eckman: We've got your basic beautiful people. Unless they talk to you first, don't bother. Those're your cowboys. Yeah, but these guys have never seen a horse. They just jack off to Clint Eastwood. To the right, we have Coffee Kids. Very edgy. Don't make any sudden movements around them. And these are the White Rastae. Big Marley fans. Think they're black. Semi-political, but mostly, they watch a lot of Wild Kingdom, if you know what I mean.

Cameron James : So, where do you fit in all this?

Michael Eckman: Future MBA's. We're all Ivy League, already accepted. Yuppie greed is back, my friend.

Clueless (1995, A. Heckerling),

Cher Horowitz: That's Alana's group over there. They do the T.V. station. They think that's the most important thing on Earth. And that's the Persian maffia. You can't hang out with them unless you own a BMW. And there's Elton in the white vest, and all the most popular boys in the school. [...] Loadies generally hang on the grass knoll over there. Sometimes they come to class and say bonehead things, and we all laugh, of course. But no respectable girl actually dates them.

en ook in Drive Me Crazy (1999, J. Schultz), She's All That (1999, R. Iscove), Save the Last Dance (2001, T. Carter), Jawbreaker (1999, D. Stein) en Never Been Kissed (1999, R. Gosnell) worden er verschillende groepen van tieners getoond. Deze groepen mengen zich niet in elkaars levensstijl. Iedere groep heeft zijn vooroordelen ten opzichte van de andere, maar laten elkaar meestal met rust. In Never Been Kissed komt de evolutie in de relatie met peers het meest duidelijk aan bod, daar hoofdpersonage Josie vaak flashbacks krijgt van haar eigen schooltijd. Toen werd ze constant getreiterd en vernederd door haar leeftijdsgenoten.

Nu laten de jongeren, die denken dat ze even oud als hen is, haar met rust zolang ze uit hun buurt blijft. Ook in *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter) wordt er een onderscheid gemaakt tussen de zogenaamde “microgeeks, skaters, jitterbugs, Blue Ribbons, motorheads and carjocks”. Elk van deze klikjes hebben hun eigen muziekkeuze, toekomstplannen en bezigheden. Ze leven letterlijk naast elkaar; in de schoolcafetaria heeft elke groep een bepaalde hoek. De enigen die af en toe een onderdrukkende rol op zich nemen zijn de Blue Ribbons, wanneer ze een nieuw slachtoffer op het oog hebben om hun groep te verwoegen. Een vrij nieuw gegeven is dat de populaireren niet noodzakelijk gemeen zijn of de nerds bange muisjes, zoals in bijvoorbeeld *She’s All That* (1999, R. Iscove), *Election* (1999, A. Payne) en *Drive Me Crazy* (1999, J. Schultz). De definities van Denby’s kennen dus veel meer uitzonderingen dan dat ze regels zijn. Hetgeen ook opvalt, is het feit dat materialisme niet langer een constante basis van onderscheid vormt tussen de populaireren en outsiders. Slechts in drie films worden materialisme en populariteit nog met elkaar verbonden, namelijk *The Rage: Carrie 2* (1999, K. Shea en R. Mandel), *Cruel Intentions 2* (2000, R. Kumble) en *Can’t Hardly Wait* (1998, H. Elfont en D. Kaplan).

In deze laatste film, die volledig draait rond een fuif na de diploma-uitreiking, wordt uiteindelijk dan ook nog eens duidelijk gemaakt dat het niet uitmaakt tot welke groep je behoort, want de populaire jock gaat af, de nerd wordt het grootste fuifbeest en verschillende personages, die tot totaal verschillende “klassen” behoren, vinden in elkaar de ware. In *The Rage: Carrie 2* (1999, K. Shea en R. Mandel) krijgt de kijker wel te maken met achterbakse, populaire rijkeluijskinderen, al was het maar om aan te tonen dat er uitzonderingen bestaan, zoals Jesse Ryan, die het hart van hoofdpersonage Rachel Lang weet te veroveren. Ook in *Cruel Intentions 2* (2000, R. Kumble) zijn er een aantal jongeren die er alles aan doen om over de minder fortuinlijken heen te walsen. Ze hebben zelfs een Tribunaal opgericht waar ze hun plannetjes bespreken en verfijnen. Toch zijn het hier niet enkel deze jongeren, maar de hele maatschappij die verdorven is. Hun ouders zouden elkaar immers ook een mes in de rug planten wanneer ze de kans kregen.

Ook binnen dit thema kunnen dus enkele belangrijke verschuivingen opgemerkt worden. Hoewel er in de meeste films nog een soort klassensysteem bestaat, kan er niet langer gesproken worden van “de onderdrukkers en hun slachtoffers”. De verschillende groepen leven naast elkaar, hebben elk hun eigen vooroordelen en laten elkaar zoveel mogelijk met rust. Ook is er meer ruimte voor diversiteit. De groepen zijn niet langer afgebakend zoals binnen de teenpics van de jaren tachtig, waar de kijker te maken kreeg met de rijke,

verachtelijke populaireren en de sympathieke outsiders. Ook binnen bepaalde groepen is er meer ruimte voor diversiteit zoals in *American Pie* (1999, P. Weitz) en *Varsity Blues* (1999, B. Robbins). Natuurlijk bestaan er uitzonderingen, maar slechts in minieme mate.

4.1.4 Vriendschap

Daar binnen het theoretische gedeelte werd vermeld dat de invloed van leeftijdsgenoten van wezenlijk belang is tijdens de adolescentiejaren, kan er niet voorbij gegaan worden aan het thema vriendschap. Dit thema kwam niet aan bod binnen het theoretische gedeelte, alsof de verschillende auteurs geen bewijzen zagen van vriendschapsrelaties tussen jongeren in de verschillende teenpics die na 1995 verschenen. Dit hangt hoogstwaarschijnlijk samen met de stelling van Denby, namelijk dat het gevaar niet langer uitgaat van de verschillende autoriteitsfiguren, zoals dat in de jaren tachtig zo overduidelijk het geval was, maar binnen de eigen groep van leeftijdsgenoten schuilt. In het vorige hoofdstuk werden hiervan echter weinig bewijzen teruggevonden. Het bekende klassensysteem is nog steeds aanwezig, maar de verschillende groepen die de highschool bewonen, laten elkaar grotendeels met rust. Ook is er veel minder sprake van onderdrukking door populaireren en werd door middel van films als *American Pie* (1999, P. Weitz), *Varsity Blues* (1999, B. Robbins), *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson) en *Scream* (1996, W. Craven) reeds aangetoond dat binnen een groepje vrienden verschillende typen van personages konden teruggevonden worden, iets dat weinig tot nooit voorkwam in de teenpic van de jaren tachtig. Daarom leek het nuttig na te gaan hoe er tegenover vriendschapsrelaties wordt aangekeken in de nieuwe lading teenpics.

Hoewel vriendschap slechts in enkele films, zoals *American Pie* (1999, P. Weitz), *American Pie 2* (2001, J.B. Rogers) en *Varsity Blues* (1999, B. Robbins), een hoofdthema is, kan er niet aan voorbij gegaan worden dat het gegeven een belangrijke rol speelt in andere teenpics. De groep vrienden uit *Varsity Blues* kunnen enkel dankzij hun onderlinge vriendschap de kracht vinden zich uiteindelijk te verzetten tegen de tirannieke coach Bud Kilmer. Jonathon Moxon is zelfs bereid zijn eigen toekomst op het spel te zetten opdat zijn vriend Wendell Brown de kans krijgt zijn talenten te tonen en zo een kans te maken op een studiebeurs. Er wordt duidelijk op gehamerd dat de onderlinge rivaliteit bij de vorige generaties sporthelden het onmogelijk maakten Kilmer's dictatuur te doorbreken. De vaders van Mox en Lance Harbour

weten heel goed wat hun jongens te verduren krijgen, ze hebben het jaren geleden immers zelf meegemaakt, maar in plaats van hun kinderen te steunen, proberen ze elkaar nog steeds de loef af te steken. Net als bij Varsity Blues kunnen de drie jongeren uit Teaching Mrs. Tingle (1999, K. Williamson) enkel dankzij elkaar doorzetten in hun plan en er heelhuids vanaf komen. Ook in American Pie (1999, P. Weitz) is het duidelijk dat de vier vrienden elkaar's steun hard kunnen gebruiken en in American Pie 2 (2001, J.B. Rogers) wordt door middel van Kevin heel duidelijk hoeveel belang aan die vriendschap wordt gehecht. Bovendien is de film geen sekskomedie à la Porky's (1981, B. Clark), maar worden vriendschap en wederzijds respect beschouwd als de belangrijkste fundamente van een liefdesrelatie. Hetzelfde wordt gepropageerd in films als Drive Me Crazy (1999, D. Schultz), She's All That (1999, R. Iscove) en The Rage: Carrie 2 (1999, K. Shea en R. Mandel). De uiteindelijke koppeltjes smachten aanvankelijk niet naar elkaar zonder ook maar een woord met elkaar gewisseld te hebben, zoals de hoofdpersonages uit bijvoorbeeld Sixteen Candles (1984, J. Hughes), Pretty in Pink (1986, H. Deutch) en Weird Science (1985, J. Hughes), maar leren elkaar eerst kennen, bouwen een vriendschapsband op en worden dan pas verliefd. Ook in The Craft (1996, A. Fleming) en Never Been Kissed (1999, R. Gosnell) neemt vriendschap een belangrijke plaats in. Josie Geller uit Never Been Kissed heeft nooit vrienden gehad tijdens haar schooltijd en hoewel ze vaak wenst populair te zijn, is het vooral belangrijk voor haar vriendschapsrelaties op te bouwen. Pas wanneer ze vrienden heeft, voelt ze zich gelukkig en kan ze genieten van haar tweede schooltijd. Ook Sarah Bailey uit The Craft (1996, A. Fleming) geeft bij aanvang van het verhaal toe dat ze nooit veel vrienden heeft gehad en het is vooral vanuit die motivatie dat ze begint op te trekken met de drie andere hoofdpersonages uit de film. Zolang die vriendschap in hun groepje centraal staat, zijn allen gelukkig en opgelucht eindelijk ergens bij te horen en zich geliefd te voelen door leeftijdsgenoten.

Natuurlijk zijn er teenpics verschenen waar vriendschap als onmogelijk werd beschouwd of eerder cynisch werd benaderd. Voorbeelden hiervan zijn films als Can't Hardly Wait (1998, H. Elfont en D. Kaplan), Jawbreaker (1999, D. Stein), Cruel Intentions (1999, R. Kumble), Cruel Intentions 2 (2000, R. Kumble) en Cherry Falls (2000, G. Wright). Wanneer, in Cherry Falls, Mark en Ben te horen krijgen dat hun beste vriend Rod Harper op een beestachtige manier om het leven werd gebracht, lijken ze zich daar niets van aan te trekken. Mark heeft niets te vertellen over de gebeurtenissen of zijn emoties daaromtrent, terwijl Ben enkel interesse toont voor de morbide kant van de zaak en zich afvraagt of zijn beste vriend seksueel misbruikt werd of dat sommige lichaamsdelen werden verwijderd. Ook Denise uit

Can't Hardly Wait (1998, H. Elfont en D. Kaplan) heeft een cynische houding ten opzichte van vriendschap. Haar lijfspreuk is immers:

A true friend stabs you in the front.

In Jawbreaker (1999, D. Stein) is het ook duidelijk dat de jongeren eerder cynisch staan ten opzichte van vriendschap. Na de moord op één van haar beste vriendinnen zegt Courtney Shane simpelweg:

I killed the teen dream. Deal with it.

En wanneer Fern Mayo ondervraagd wordt door detective Vera Cruz, stelt ze droogweg:

This is highschool, Detective Cruz. What's a friend anyway?

Uiteindelijk is het vriendschap die Fern redt van een verder eenzaam bestaan. Ook in Cruel Intentions (1999, R. Kumble) en Cruel Intentions 2 (2000, R. Kumble) lijken vriendschapsrelaties onmogelijk. De jongeren treiteren en vernederen elkaar wanneer ze de kans maar krijgen en een belangrijke slagzin doorheen beide films is:

Keep your friends close, and your enemies closer.

Ook hier wordt benadrukt hoe belangrijk vriendschap is voor jongeren. In Cruel Intentions 2 probeert Sebastian Valmont op het goede pad te blijven en niet toe te geven aan het slechte karakter van zijn stiefzus Kathryn Merteuil. Hij slaagt hierin zolang hij kan optrekken met Danielle Sherman, zijn beste en enige vriendin. Pas wanneer hij beseft dat het allemaal opgezet spel was en hij helemaal geen vrienden heeft, geeft hij toe en probeert net als de anderen van ieders leven een hel te maken. In Cruel Intentions (1999, R. Kumble), dat zich na de tweede film afspeelt, is Sebastian nog geen haar veranderd. Hij schept plezier in andermans ongeluk en vernielt het leven van zijn leeftijdsgenoten. Wanneer hij echter een vriendschapsband met Annette Hargrove weet op te bouwen komt hier weer verandering in. Hij tracht de brokken te lijmen en voor het eerst in zijn leven is hij gelukkig.

Dus hoewel vriendschap niet in elke teenpic een hoofdthema is, kan niet ontkend worden dat het een belangrijk onderdeel uitmaakt van het leven van tieners. Het gevoel ergens bij te horen, gesteund te worden en op iemand te kunnen rekenen is voor vele jongeren een belangrijke houvast en voor sommigen zelfs hun redding.

4.1.5 Volwassenheid

Binnen het theoretische gedeelte werd reeds duidelijk dat volwassenheid een thema is dat vooral in verband wordt gebracht met seks en het horrorgenre van eind jaren zeventig en tachtig. Clover verbond het thema zelfs met de evolutie die de Final Girl in de loop van het verhaal doormaakte, de overgang van vrouwelijkheid naar mannelijkheid. Daar er in de teenpic vanaf 1995 enkele belangrijke verschuivingen binnen het thema seksualiteit zijn op te merken, lijkt deze stelling niet langer op te gaan. Zoals later uitgebreid aan bod zal komen, lijkt de hedendaagse teenpic de vrouw te verheerlijken. Zowel jonge als oudere vrouwen worden over het algemeen veel sterker naar voor gebracht, terwijl de man meer en meer naar de achtergrond wordt geduwd. In sommige teenpics lijkt hij zelfs meer een onderdeel van het decor dan een volwaardig personage. Vandaar dat die link tussen volwassenheid en mannelijkheid niet langer kan gelegd worden. Wat betreft de teenpic van na 1995 wordt dan ook minder de nadruk gelegd op het verband tussen volwassenheid en seks op zich. Pinedo benadrukte immers dat de Final Girl niet langer haar maagdelijkheid hoefde te behouden om de slasher te overleven. Het zouden vooral de vragen omtrent seks en intimiteit zijn die richting geven aan de gang naar volwassenheid.

Wat opvalt na het bekijken van de bestudeerde teenpics is het feit dat de jongeren veel volwassener zijn dan tijdens de films van de jaren tachtig. De kijker krijgt vooral te maken met verantwoordelijke jongeren (of jongeren die hun verantwoordelijkheid moeten leren opnemen) met oog voor hun toekomst. In films als *License to Drive* (1988, G. Beeman), *Ferris Bueller's Day Off* (1986, J. Hughes) en *Some Kind of Wonderful* (1987, H. Deutch) lijkt vooral het hier en nu te tellen voor de tieners, het plezier dat de jongeren nu beleven, en de toekomst lijkt als minder belangrijk beschouwd te worden. De jongeren in de hedendaagse teenpic willen niet dat hun highschooltijd het hoogtepunt van hun leven wordt. Bovendien zijn ze minder idealistisch en maken ze zich minder illusies omtrent zichzelf. Ray Bronson

uit *I Know What You Did Last Summer* (1997, J. Gillespie) wist bijvoorbeeld heel goed hoe moeilijk het is uit een armoedig bestaan op te klimmen wanneer hij zijn beroepskeuze verklaard:

Prophecy fulfilled. I've become my father.

Verder is het overduidelijk dat de grootste angst van de jongeren is, gevat te worden voor hun misdaad in plaats van vermoord te worden. Bij aanvang van het verhaal rijden ze immers een man aan en in plaats van de politie en een ziekenwagen te bellen, dumpen ze de man in de zee en beloven ze nooit meer over het ongeluk te praten. Het verhaal gaat dan ook over het opnemen van verantwoordelijkheid. Ze geloven dat verantwoordelijkheidszin een gegeven is dat automatisch in werking treedt na het beëindigen van hun middelbaar onderwijs. Dit wordt duidelijk gemaakt wanneer Barry Cox een toast uitbrengt op een eindejaarsfeestje.

A toast to us. To our last summer of immature adolescent decadence.

De film benadrukt het belang van verantwoordelijkheid door steeds opnieuw de link te leggen tussen enerzijds de moorden en het ongeluk en, anderzijds, de nachtmerries van Julie James. Wanneer ze de moordenaar geïdentificeerd heeft en met de hulp van Ray uitschakelt, blijven beiden ontkennen dat ze hem kennen. De moordenaar, Ben Willis, was immers de man die ze aangereden hebben en wil de jongeren straffen voor hun gebrek aan verantwoordelijkheid. Vandaar dat Julie steeds opnieuw nachtmerries heeft, waarin hij terugkeert en haar vermoord. Zelfs in *I Still Know What You Did Last Summer* (1998, D. Cannon), waar Ben Willis samen met zijn zoon "Will Benson" wraak tracht te nemen op de twee overlevenden, blijft die zin voor verantwoordelijkheid benadrukt worden. Zelfs na de tweede golf van moorden blijven beiden het ongeluk voor de politie verzwijgen en nog steeds keren Julie's nachtmerries terug. De verklaring van haar nachtmerries kan immers niet langer geweten worden aan haar angst om gedood te worden door Ben Willis, daar ze hem heeft vermoord. De angsten die ze uitstaat zijn rechtstreeks te wijten aan haar stilzwijgen omtrent haar eigen misdaad. Ook Ben Willis en zijn zoon worden zwaar gestraft voor hun onverantwoordelijke gedrag; ze worden gedood.

Niet enkel deze films benadrukken het belang van verantwoordelijkheid, ook de drie *Scream*-films (1996-2000, W. Craven), *The Craft* (1996, A. Fleming), *Cherry Falls* (2000, G. Wright)

en *The Rage: Carrie 2* (1999, K. Shea en R. Mandel) brengen het thema steeds opnieuw aan de oppervlakte. In *The Rage: Carrie 2* worden enerzijds de jongeren die anderen misbruiken gestraft en anderzijds wordt duidelijk gemaakt dat ze weten dat het leven geen lachertje is en dat ze hard aan hun toekomst zullen moeten werken. De jocks maken zich geen illusies omtrent hun populariteit. Zolang ze nog aan de highschool studeren, is die populariteit mooi meegenomen, maar ze doen er alles voor om hogerop te raken. Elk van hen droomt ervan een beurs te krijgen, opdat ze een goede universiteitsopleiding zouden kunnen bekostigen en daarom zetten ze zich zo in voor elke footballwedstrijd. Anderzijds zijn ze niet in staat hun op een verantwoorde manier te gedragen. Ze spelen met de gevoelens van verschillende jonge meisjes door met hen te slapen en dan te dumpen. Ook enkele populaire meisjes doen er alles aan om hoofdpersonage Rachel Lang te kwetsen. Op het einde zijn het diegenen die zich niet verantwoord gedragen, die gestraft worden met de dood. Hierin ligt ook de reden waarom Jesse Ryan de film mag overleven. Zijn personage heeft overeenkomsten met het Tommy Ross-personage uit *Carrie* (1976, B. De Palma), die de film niet overleefde. Net als Tommy heeft Jesse een goede inborst, wil het hoofdpersonage niet kwetsen en is populair. Jesse is de enige die zich op een verantwoorde manier wil gedragen en mag daarom overleven. Ook in de film *The Craft* (1996, A. Fleming) worden onverantwoordelijke tieners gestraft. Ten eerste kan er gekeken worden naar de jongeren die de hoofdpersonages het leven zuur trachten te maken. Chris Hooker die meisjes verleidt en dan kwetst, wordt met de dood gestraft voor zijn misbruik. Laura Lizzie, één van de populairste meisjes van de school, treitert constant Rochelle omwille van haar donkere huidskleur en kroezelhaar, en wordt door de meisjes gestraft voor haar pesterijen. Daar Laura niet verder kan kijken dan het uiterlijk, zorgen de vier vriendinnen ervoor dat Laura's haren uitvallen. Ook de hoofdpersonages, die geen zin voor verantwoordelijkheid hebben, worden gestraft, nadat ze hun krachten misbruiken. Ze krijgen in de loop van het verhaal verschillende waarschuwingen van Lirio, die een winkel van occulte boeken en voorwerpen heeft, en van Manon, de God die ze aanbidden. Aan Sarah wordt duidelijk gemaakt dat ze niet met de gevoelens van anderen mag spelen; ze gebruikt magie waardoor Chris verliefd op haar wordt. Chris aanbidt haar aanvankelijk en behandelt haar met respect, maar hoe meer ze misbruik van hem maakt, hoe meer hij geobsedeerd raakt van haar. Ze wordt gestraft en leert haar lesje wanneer hij haar tracht te verkrachten. Ook Rochelle krijgt een voorteken. Wanneer ze ziet hoe erg ze Laura heeft toegetakeld, kijkt haar eigen spiegelbeeld van haar weg. Ze leert echter haar lesje niet en samen met Bonnie, die geëvolueerd is tot een egoïstische tiener die plezier schept in andermans ongeluk en pijn, verliest ze haar krachten. Nancy Downs maakte zich schuldig

aan de grootste misdaad, moord, en verliest niet enkel haar krachten, maar ook haar mentale gezondheid. Ze zal de rest van haar leven in een isoleercel doorbrengen, gedrogeerd en vastgebonden aan haar bed. Ook in *Cherry Falls* (2000, G. Wright) worden de schuldigen met de dood bestraft. Tom Sisler en Brent Marken, die ongestraft een meisje verkrachtten, en de moordenaar zelf, sterven een gruwelijke dood. Hoofdpersonage Jody Marken wou aanvankelijk de waarheid naar buiten brengen, maar bedenkt zich op het laatste moment. Op deze manier verliest ze haar onschuld en zal ze de rest van haar leven achtervolgd worden door schuldgevoelens. Ook de *Scream*-films (1996-2000, W. Craven) zetten verantwoordelijkheid extra in de verf. Enerzijds worden vooral verantwoordelijke tieners getoond, die niet zomaar iedereen vertrouwen, niet dronken worden wanneer ze moeten rijden, alert zijn,... . Anderzijds worden diegenen die de regels van de horrorfilm niet serieus nemen, zoals Tatum Riley, zwaar gestraft. Ook de moordenaars ontlopen hun straf niet. Alvorens de moordenaar te doden in *Scream 3* (2000, W. Craven) wijst hoofdpersonage Sidney Prescott hem erop dat niemand behalve hij verantwoordelijk is voor de gebeurtenissen:

Sidney: God, get on with it and stop whining already. I've heard this shit before.

Take some fucking responsibility!

Roman: Stop!

Sidney: You know why you kill people, Roman? Do you?

Roman: God fucking damnit.

Sidney: Because you choose to! There's no one else to blame!

Ook teenpics die niet tot het horrorgenre behoren, zoals *American Pie* (1999, P. Weitz), *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson), *Rushmore* (1998, W. Anderson) en *Clueless* (1995, A. Heckerling) verwijzen naar het verantwoordelijkheidsgevoel bij jongeren, dat een wezenlijk deel uitmaakt van de gang naar volwassenheid.

Binnen het theoretische kader kwam Margison aan bod die de gang naar volwassenheid beschreef van Cher Horowitz, het hoofdpersonage uit *Clueless* (1995, A. Heckerling), en verbond Cher's volwassenheid met het overwinnen van haar snobisme en egoïsme. Toch lijkt deze stelling niet echt op te gaan. Doorheen de gehele film is Cher een vrij volwassen meisje. Ze zorgt voor haar vader (in die zin dat ze let op zijn voeding om zijn cholesterolgehalte in de hand te houden), herinnert hem eraan om nog eens een bezoekje te brengen aan zijn ouders, en wil niets liever dan iedereen gelukkig te zien. Hoewel achter haar koppelpraktijken steeds

een egoïstisch motief te vinden is, is ze een lieve jonge vrouw, die vriendschap en familiewaarden hoog inschat. Ook kan niet echt gezegd worden dat ze haar egoïsme overwint. Cher maakt wel een evolutie door, die ze zelf typeert als:

A make-over of the soul.

Ze zet zich ook ten volle in voor een goede zaak, maar er kan niet gesteld worden dat ze dit doet zonder een bepaald doel om zichzelf te helpen, zoals in de literatuur wordt vermeld. Door zich in te zetten voor het goede doel komt ze immers opnieuw in het middelpunt van de belangstelling te staan, wint ze haar populariteit terug en kan ze de aandacht trekken van de man van haar dromen. Zoals altijd krijgt ze opnieuw haar zin op alle vlakken, zonder een grote verandering te moeten ondergaan. Dit maakt haar echter niet minder volwassen. Ze was immers reeds bij aanvang van het verhaal een verantwoordelijk, sympathiek meisje vol goede bedoelingen.

Ook in *American Pie* (1999, P. Weitz) worden verantwoordelijke jongeren getoond. Hoewel de jongens bij aanvang van de film geobsedeerd lijken door seks, kan niet gesteld worden dat hun hele leven door puberaal gedrag wordt gekenmerkt. Zo is Jim een verantwoordelijke jongen die zich ten volle inzet voor zijn studies. Chris Ostreicher heeft een jobje en zet zich in voor zowel zijn lievelingssport, die hem een studiebeurs kan opleveren, als het schoolkoor, waar hij aanvankelijk lid van werd omwille van de meisjes, maar waar hij uiteindelijk zijn kunnen wil bewijzen. Kevin wordt als een familievader naar voor gebracht, wanneer hij zijn vriendin Vicky met een familiewagen oppikt om haar naar school te brengen. Nergens zal beweerd worden dat seks niet belangrijk is voor deze jongeren, maar er mag niet vanuit gegaan worden dat dit hun leven beheerst. Het belangrijkste is de evolutie in hun prioriteiten, namelijk het trachten te verwezenlijken van hun toekomstplannen en het besef dat vriendschap, liefde en wederzijds respect belangrijker zijn dan seks.

Wat betreft *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson) wordt hoofdpersonage Leigh Ann Watson als het meest volwassen personage bestempeld omdat ze zich niet zou laten afleiden door een sociaal leven en zich ten volle inzet voor haar studies, waarvan de vele medailles in haar kamer bewijzen zijn. In diezelfde kamer zijn echter ook foto's te zien van uitstapjes die ze maakte met vrienden, dus er kan niet gesteld worden dat Leigh Ann geen sociaal leven heeft. Bovendien kan nergens uit opgemaakt worden dat Jo Lynn, haar beste vriendin, onvolwassen is. Beide denken aan hun toekomst. Jo Lynn wil haar acteer carrière uitbouwen en Leigh Ann wil schrijfster worden. Hoewel er maar vaag wordt ingegaan op hun

toekomstplannen, wordt toch duidelijk dat ze erover hebben nagedacht en zich voor 100% willen inzetten.

In Rushmore (1998, W. Anderson) moet het vijftienjarige hoofdpersonage Max Fisher zijn verantwoordelijkheid opnemen alvorens hij zijn eerste stappen naar volwassenheid kan zetten. Op het eerste gezicht lijkt hij een vrij volwassen jongen. Hij zet zich in voor allerlei projecten en interesseert zich niet voor meisjes of wilde feestjes zoals de meeste van zijn leeftijdsgenoten. Wanneer zijn beste vriend Dirk Calloway in beeld wordt gebracht, wordt al snel duidelijk dat Max niet zo volwassen is. Hij schiet het beste op met jongens die slechts half zo oud zijn als hijzelf. Om dit te verbergen trekt Max ook op met de veel oudere Herman Blume, een uitgebluste man. Bij aanvang van het verhaal wordt Max verliefd op lerares Rosemary Cross en doet er alles aan om haar te manipuleren. Wanneer hij te weten komt dat Herman met haar een relatie heeft aangeknoopt, verzet hij bergen om diens leven ten gronde te richten. Pas wanneer hij beseft hoe kinderachtig hij zich heeft gedragen en de situatie tracht te herstellen, kan Max zijn eerste stappen naar volwassenheid zetten. Dit wordt nogmaals extra in de verf gezet door het feit dat hij dan pas in staat is vrienden van zijn eigen leeftijd te maken.

Zoals wel duidelijk werd uit de hierboven besproken films, is het thema volwassenheid een thema dat niet overvloedig aan bod komt in teenpic. Toch kan opgemerkt worden dat het thema niet langer verbonden is met seks en mannelijkheid. Ook de link met seksualiteit in het algemeen is moeilijk te leggen. Hetgeen wel steeds meer aan bod komt, is verantwoordelijkheid. Steeds opnieuw worden ofwel verantwoordelijke jongeren afgebeeld, ofwel jongeren die duidelijk hun verantwoordelijkheid moeten leren opnemen om de eerste stappen naar volwassenheid te kunnen zetten.

4.1.6 Angst

Binnen het theoretische gedeelte werd het angst-thema in de teenpic in twee grote delen opgedeeld. Wat betreft het slasher-genre lijkt het thema vooral betrekking te hebben op autoriteitsfiguren. Deze leken vooral tijdens de jaren zeventig en tachtig afgeschrikt te worden door jongeren die zich inlieten met, volgens hen, ongehoorde seksuele praktijken. Vandaar dat de Final Girl haar maagdelijkheid behield en de horrorfilm overleefde. Ze was

een “braaf meisje” dat niet diende gestraft te worden. Daar binnen de hedendaagse teenpic niet langer die maagdelijkheid wordt verheerlijkt en autoriteitsfiguren een betere relatie met jongeren hebben, moest er een ander angstelement worden geïntroduceerd. Vooral Brunet, Goodson en Garcia wezen op het belang van controle en de angst voor de dood. De grootste angst van de personages uit de horrorfilms, die na 1995 verschenen, zou zijn dat ze de controle over hun eigen leven en identiteit zouden verliezen. In deze context werden binnen het theoretische gedeelte films als *Final Destination* (2000, J. Wong), *The Rage: Carrie 2* (1999, K. Shea en R. Mandel) en *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter) besproken. Hoewel na het onderzoeken van deze films kan besloten worden dat controle een belangrijke plaats inneemt binnen het leven van deze jongeren, dient ook opgemerkt worden dat hier nog een ander element aan kan toegevoegd worden, namelijk faalangst.

In *Disturbing Behavior* is het feit dat autoriteitsfiguren hun kinderen kunnen boetsen naar hun eigen wil inderdaad een angstaanjagend gegeven voor de verschillende jongeren, maar elk van deze jongeren beseft heel goed dat ze geen gemakkelijke tijd doormaken. Dokter Caldicott motiveerde zijn handelingen door de adolescentie te beschrijven als een mijnenveld, waardoor de jongeren met het grootste gemak zouden kunnen doorheen wandelen na hun “operatie”. De *Blue Ribbons*, die reeds een chip kregen ingeplant, lijken zich inderdaad veel gemakkelijker te kunnen aanpassen. Niet alleen kregen ze aanzien omwille van hun goede schoolresultaten, zijn ze een elitegroep op school, maar zetten ze zich ook in voor het goede doel en zijn ze zowat zeker van een veelbelovende toekomst. Hiermee wordt wel voorbij gegaan aan de noden van de jongeren zelf. Steve Clark ontkent allerm minst de pijn die gepaard gaat met de adolescentie, hij maakt het zelf door en weet welke dramatische gevolgen die pijn met zich kan meebrengen. Zijn oudere broer Allen kon de pijn immers niet langer aan, kreeg te kampen met nachtmerries en zijn mentale gezondheid ging sterk achteruit tot hij tenslotte zelfmoord pleegde.

I had a brother. His name was Allen. He was a couple of years older than me. If he would have made it through his teens, he would have been something amazing. But he was always in pain.

Steve heeft het tot zijn doel gemaakt zijn eigen weg door dat “mijnenveld” te zoeken en zijn grootste angst is hierin te falen. Die faalangst en angst de controle te verliezen keert ook in andere films terug die bij het horrorgenre aanleunen, zoals *Final Destination* (2000, J. Wong) *Scream* (1996, W. Craven) en *The Faculty* (1998, R. Rodriguez). De jongeren uit *The Faculty*

hebben elk hun eigen problemen en beseffen ook heel goed dat de tienerjaren niet noodzakelijk de mooiste jaren van je leven zijn. Wanneer ze zien hoe gemakkelijk hun leeftijdsgenoten het hebben nadat hun lichaam ingenomen is door de parasieten, beseffen ze echter des te meer dat ze hun identiteit niet willen verliezen en dat de pijn die ze lijden deel uit maakt van hun persoonlijke groei. Verschillende malen proberen de “besmette” tieners hen te overtuigen:

Stan : Open ... the door. It's so much better. There's no fear. No pain. It's beautiful. And you will be beautiful. You'll be beautiful. No problems or worries. We want you. I want you.

MaryBeth: You know in my world, Casey, there were limitless oceans as far as the eye could see. Beautiful huh? 'Till it started to dry out. So I escaped, came here, and I met you, all of you, and all of you were different from the others. You were lost and lonely, just like me. And I thought that maybe I could give you a taste of my world. A world without anger, without fear, without attitude. Where the underachiever goes home at night to parents that care. The jock can be smart, the ugly duckling beautiful, and the class wuss doesn't have to live in terror. The new girl- well- the new girl she can just fit right in with anybody. People who are just like her. You see Casey, even MaryBeth's feelings can be hurt by a bunch of pathetic, lost, little outcasts who truly believe that their disaffected lonely life is the only way they can survive. I can make you a part of something so special Casey, so perfect, so fearless ... Don't you want that, Casey?

Allen beseffen immers dat ze die pijn en angst nodig hebben. Ze willen ten allen koste de controle over zichzelf behouden, zelfs als dit betekent dat ze in angst moeten verder leven. Hun grootste angst is dat ze die pijn niet te boven komen, maar ze willen zelf de keuze hebben over hun lot. Ook in *Final Destination* (2000, J. Wong) krijgt de angst om de controle te verliezen de bovenhand van de angst om te sterven. Carter Horton pleegt immers nog liever zelfmoord dan af te wachten tot wanneer de Dood beslist hoe en wanneer hij moet sterven. De paranoia waarover de auteurs het hebben is echter iets dat enkel bij de mannelijke personages van het verhaal optreedt. Clear Rivers en Terry Chaney, de enige vrouwelijke tieners die de ramp overleefden, zijn tevens ook de enige personages die niet toegeven aan die

paranoia, het hoofd koel houden en de ramp niet de rest van hun leven laten beheersen. Ook in de Scream-films (1996-2000, W. Craven) wordt de noodzaak tot controle sterk in de verf gezet. De jongeren zijn voorzichtiger, vertrouwen niet iedereen blindelings en zijn zich meer bewust van de gevaren van onze maatschappij dan de jongeren in vroegere horrorfilms. Sidney symboliseert in de drie films die drang tot controle. Ze wil niet als haar moeder eindigen, een vrouw die zichzelf niet eens onder controle kon houden, en ze is zelfs bereid zichzelf van de wereld af te sluiten om de macht over haar eigen leven te behouden.

Wat betreft de teenpics die niet tot het horrorgenre behoren, zien de auteurs weinig verandering sinds de jaren tachtig. De zoektocht naar liefde en vriendschap, en de angst voor een eenzaam bestaan zouden dus nog steeds centraal zijn. Op films als *The Craft* (1996, A. Fleming) en *Can't Hardly Wait* (1998, H. Elfont en D. Kaplan) lijkt deze stelling inderdaad gemakkelijk toe passen. In *Can't Hardly Wait* lijkt immers bij verschillende personages die angst voor eenzaamheid aan bod te komen. Amanda Beckett bleef immers gedurende verschillende jaren bij hetzelfde kinderachtige vriendje en dezelfde egoïstische vriendinnen uit angst alleen achter te blijven en Denise Fleming gaat overduidelijk een relatie aan met Kenny Fisher omdat haar beste (en enige) vriend Preston daags nadien zal vertrekken naar de universiteit en nieuwe relaties zal opbouwen. Ook *The Craft* (1996, A. Fleming) werd reeds verbonden met de zoektocht naar liefde, meer bepaald naar liefde van ouders. Hoofdpersonages Nancy Downs en Sarah Bailey spraken deze wens verschillende malen uit, net als Rachel Lang uit *The Rage: Carrie 2* (1999, K. Shea en R. Mandel). Toch kan opgemerkt worden dat de meeste jongeren uit deze films, net als de tieners uit de horrorfilms, angst hebben de controle over hun leven te verliezen, angst voor verandering en angst om te falen. In *American Pie* (1999, P. Weitz) wordt die faalangst vertaald door de mannelijke personages en hun angst om op seksueel gebied te kort te schieten. Anderzijds wordt op het einde van de film ook duidelijk dat de jongens hun vriendschapsrelaties niet willen zien veranderen. In *American Pie 2* (2001, J.B. Rogers) wordt diezelfde angst voor verandering vertaald door Kevin Myers:

My brother said by the end of the summer I'll get the big picture. And I do. Times change, things are different. But the problem is, I don't want them to be.

Ook hier is het angstaanjagend voor de tieners geen controle te hebben over veranderingen in het leven. Diezelfde angst keert terug bij *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson) en

Varsity Blues (1999, B. Robbins). De personages uit beide films willen niets liever dan uit hun kleine stadje te ontsnappen en dezelfde toekomst als hun ouders te hebben. De jongens uit Varsity Blues willen verder zelf beslissen hoe ver ze willen gaan voor een volgende overwinning of voor een studiebeurs. Ze hebben allen hard gewerkt voor hun succes en komen in opstand tegen een coach die dreigt alles af te pakken. Ook in Teaching Mrs. Tingle (1999, K. Williamson) komt Leigh Ann in opstand tegen een lerares die haar wil laten falen. Zij heeft te hard gewerkt om de controle uit handen te geven en beslist de lerares te confronteren.

De stelling als zouden jongeren angstig zijn ten opzichte van onderdrukking door autoriteitsfiguren gaat dus niet langer op. In tegenstelling tot de teenpic van de jaren tachtig zijn autoriteitsfiguren niet langer de vijand waartegen in opstand moet gekomen worden. Zoals de meeste auteurs stelden is de grootste angst van de tieners uit de hedendaagse teenpic het verlies van controle. De tieners willen hun eigen weg zoeken in het leven en op hun eigen manier hun doelen bereiken. Aan deze angst voor het verlies van controle kan ook faalangst gekoppeld worden.

Voor teenpics die niet bij het horrorgenre aanleunen, komt hetzelfde thema terug. Slechts in geringe mate komt de jaren tachtig-thematiek van angst voor eenzaamheid terug.

4.1.7 Seksualiteit

In dit hoofdstuk zal de relatie tussen de seksen, zoals binnen de wereld van de cinema, en meer specifiek binnen de hedendaagse teenpic, onder de loep genomen worden. Gateward en Pomerance verklaarden dat jonge vrouwen steeds een belangrijke rol hebben gespeeld in de film, maar slechts weinig aandacht kregen binnen de literatuur. Vrouwen speelden eveneens vooral onderdanige en conservatieve personages; Tasker nam binnen deze context de woorden isolatie en marginalisering in de mond. Toch, gingen Pomerance en Gateward verder, kan de rol van de vrouw niet langer genegeerd worden, daar er in de loop der jaren verschillende sterke vrouwelijke personages naar voor werden gebracht, zoals onder andere in Titanic (1997, J. Cameron), Carrie (1978, B. De Palma), The Wizard of Oz (1939, V. Fleming en R. Thorpe) en meer recentelijk in films als Clueless (1995, A. Heckerling) en Scream (1996, W. Craven). Bovendien heeft er naast de alom bekende Final Girl uit het slasher-genre, zich nu

een nieuw vrouwelijk personage ontwikkeld, namelijk de *Though Girl* of *Angry Girl*. Dit personage zou voorkomen binnen elke teenpic en gekenmerkt worden door een grote zin voor actie en alertheid. Deze meid is met andere woorden dynamisch en stelt het heersende patriërchaat in vraag. Shary ontkende het ontstaan van dit personage niet, maar is ervan overtuigd dat haar identiteit allesbehalve vaststaat, daar ze zich op een relatief nieuw terrein begeeft. Andere auteurs hebben meer oog voor de relatie tussen de seksen. Zacharek en Waardenburg zijn het eensgezind en ervan overtuigd dat de vrouw niet langer enkel bestaat in relatie tot de man en dat beide seksen eindelijk als gelijkwaardig gerepresenteerd worden. Johnson, daarentegen, ontkent niet de nieuwe machtspositie van jonge vrouwen binnen de teenpic, maar is ervan overtuigd dat mannen steeds meer naar de achtergrond worden gedwongen en dus een minder prominente rol spelen.

Na het bekijken van de verschillende teenpics kan er enkel aangesloten worden bij Johnson's stelling. Er kan een overvloed aan bewijzen teruggevonden worden met betrekking tot de sterkere positie die jonge vrouwen verkregen hebben binnen de hedendaagse teenpic.

In de film *American Pie* (1999, P. Weitz) worden de verschillende personages gelijkwaardig voorgesteld, maar de jonge vrouwen zijn overduidelijk zelfzekerder en realistischer. In tegenstelling tot de mannen ondergaan zij ook geen fysieke vernederingen. De kracht van de vrouw wordt nog duidelijker naar voor gebracht in *American Pie 2* (2001, J.B. Rogers), hoewel ze veel minder in beeld wordt gebracht. Michelle staat Jim constant bij met raad en daad, Heather kan vriendje Oz overtuigen iets nieuws te proberen binnen hun relatie en ook Vicky zou haar ex-vriend Kevin het één en ander kunnen bijbrengen op seksueel vlak. Ook in *Can't Hardly Wait* (1998, H. Elfont en D. Kaplan) staat het vrouwelijk hoofdpersonage veel sterker. Niemand kent Denise, maar ze gaat met veel meer vertrouwen door het leven dan haar beste vriend Preston, die gekenmerkt wordt door zijn grote onzekerheden. Denise is intelligent, cynisch, volwassen en rechthout, terwijl Preston in alles en nog wat een voorteken om zijn gevoelens voor Amanda te kunnen uiten, zoekt. Uiteindelijk is het Amanda zelf die op Preston toestapt. Ook in de film *Jawbreaker* (1999, D. Stein) krijgt de kijker te maken met een heel sterk en intelligent vrouwelijk hoofdpersonage. Courtney Shane mag dan wel een van de grootste krenge zijn dat ooit binnen de wereld van de cinema werd losgelaten, ze is absoluut het meest intelligente en sterke personage uit de hele film. Ze kan iedereen rond haar vinger draaien, leeftijdsgenoten, vreemden en autoriteitsfiguren, en ze is zeer assertief en laat zich niet definiëren door de rol van meest populaire meid van de highschool. Ook haar

intelligentie kan niet onderschat worden, vooral wanneer ze van het ene moment op het andere een waterdicht plan bedenkt om de moord op haar vriendin Liz Purr te verdoezelen.

Rape ... they'll check to see if she was raped right? Maybe Liz had a friend over, you know, Mommy and Daddy's last night away, maybe he's from school, maybe not. But definitely into kink. He got a little rough, went a little to far, you know, there's a fine line between pleasure and pain. She screamed for help, but no one could hear her. Her screams were muffled by the huge candy ball, she tried, but there was nothing, only sugary sweet death.

De enige fout die ze maakte was de kracht van haar andere vriendin Julie Freeman te onderschatten. Alle anderen zijn in haar plan getrap, zelfs een uiterst intelligente detective. Ook in *Cherry Falls* (2000, G. Wright) komen verschillende sterke vrouwelijke personages aan bod. Ten eerste is er natuurlijk Jodie, die de rol van Final Girl op zich neemt, maar verder zijn er verschillende sterke vrouwelijke personages die een veel minder prominente rol spelen. Het enige personage dat vertrouwd is met seksuele relaties is een vrouw. De mannen lijken allen nog maagd en onwetend wat betreft intieme relaties, iets wat in een typische jaren tachtig-film nooit zou voorkomen. Bovendien komt er nog een meid in beeld die haar vriend fysiek aanvalt, omdat hij leugens over haar verspreidde. Zij blijkt fysiek sterker dan hem te zijn, daar anderen haar van hem af moeten trekken. Ook in *The Faculty* (1998, R. Rodriguez) is er zo'n meid die haar vriend zowel verbaal als fysiek de baas kan en verder worden er nog meiden getoond die zeer gewelddadig elkaar te lijf gaan. Bij de mannen komen zo'n situaties niet voor, ze lijken wel bang om een gevecht aan te gaan. Bovendien mag Casey dan wel de uiteindelijke held zijn van het verhaal, hij blijft dezelfde naïeveling die hij altijd was. Hij wordt compleet ingepakt door Delilah, die ervoor gekend is iedereen om haar vingertje te draaien. Bij aanvang van de film werd haar kracht immers al duidelijk gemaakt, wanneer ze haar vriend Stan voortdurend achter zich aan laat lopen en hem verbaal aanvalt en belachelijk maakt. Bovendien zouden de tieners nooit een overwinning behaald hebben, zonder de input van Stokely, die elke theorie kent in verband met buitenaardse invasies. Bovendien is zij diegene die Delilah wil aanpakken wanneer blijkt dat zij ook besmet is. Zij grijpt het pistool en probeert Delilah neer te schieten, iets waar de mannen niet toe in staat waren. Bovendien blijkt het een vrouw te zijn die de oorzaak is van alle gebeurtenissen. Ook hier weer iemand die tot de zogenaamde in-group behoort, namelijk MaryBeth.

In *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson) wordt Johnson's stelling nogmaals bevestigd. Luke Churner, het enige mannelijke hoofdpersonage, weet dat hij enkel bestaat in relatie tot de getoonde gebeurtenissen wanneer hij stelt:

I don't even have a future.

Luke heeft geen toekomstplannen of een verleden, alsof hij enkel aanwezig is binnen dit verhaal en verder niet bestaat. De twee ander hoofdpersonages, Leigh Ann en Jo Lynn, daarentegen hebben wel een toekomst, hoe vaag ze ook onder woorden wordt gebracht. Het feit dat de man minder belangrijk wordt geacht, beperkt zich niet enkel tot de leeftijdsgroep van de tieners. Coach Wenchell bijvoorbeeld, komt veel meer aan bod dan zijn echtgenote, maar het enige dat we van hem te weten komen is dat hij een buitenechtelijke relatie heeft met Mrs. Tingle. Zijn echtgenote komt amper één seconde in beeld, maar de kijker krijgt veel meer informatie over haar. Ze is een trouwe, liefdevolle echtgenote, die op haar man wacht en haar inzet voor het kerkkoor. Op zich misschien geen cruciale informatie, maar de kijker komt veel meer te weten over haar dan over haar echtgenoot die veel meer aan bod komt. Ook in de *Scream*-films (1996-2000, W. Craven) zijn de belangrijkste vrouwelijke personages in wezen sterk en intelligent. Naast Sidney, de Final Girl, zijn er Tatum, Hallie en Gale die er niet voor terugdeinzen hun mannelijke tegenspelers verbaal aan te pakken. Bovendien moeten mannen steeds opnieuw toegevingen doen voor hun vriendinnetje. Billy moet in *Scream* (1996, W. Craven) steeds opnieuw zijn doen en laten verdedigen en zijn onschuld trachten te bewijzen. Ook Sidney's vriendje Derek in *Scream 2* (1997, W. Craven) wordt voortdurend onder de loep genomen door haar en hij moet haar gedurende de hele film steeds trachten te bewijzen dat hij geen kwaad van zin is. Zelfs wanneer hij dodelijk getroffen wordt door de moordenaar moet hij nogmaals expliciteren dat hij haar nooit pijn zou doen. In *Scream 3* (2000, W. Craven) is die kracht van de vrouw minder sterk aanwezig, daar vooral de stereotype Hollywood-actrice, die met mannen slaapt om een rol te kunnen bemachtigen, in het oog springt. Toch kan niet ontkend worden dat hieraan een zekere kracht verbonden is. De actrices maken zich geen illusies omtrent liefde of vriendschap. In een zeker opzicht gebruiken zij de man om hun eigen doelen te kunnen verwezenlijken. Binnen de *Cruel Intentions*-films (1999-2000, R. Kumble) zijn het ook de mannen die constant achter de vrouwen aan moeten lopen. Sebastian moet zich constant bewijzen tegenover zowel zijn stiefzus Kathryn, als zijn vriendinnen Danielle en Annette. In *Cruel Intentions 2* (2000, R. Kumble) is hij overduidelijk de speelbal van Kathryn en Danielle, en het meest kwetsbare

personage. In *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble) wordt hij zelfs openlijk een speeltje genoemd door Kathryn:

You were very much in love with her. And you're still in love with her. But it amused me to make you ashamed of it. You gave up on the first person you ever loved because I threatened your reputation. Don't you get it? You're just a toy, Sebastian. A little toy I like to play with. And now you've completely blown it with her. I think it's the saddest thing I've ever heard.

Bovendien hebben in deze films de vrouwen alle macht over de man. Sebastian's vader leeft van het geld van Kathryn's moeder en Sebastian kan dan ook eerder als een gast in haar huis beschouwd worden dan een lid van de familie. Het is dan ook steeds de taak van de man, de vrouw zoveel mogelijk te plezieren en haar haar zin te geven. Bovendien is het Kathryn die alle plannetjes smeedt en net als Courtney uit *Jawbreaker* (1999, D. Stein) is haar enige fout, het onderschatten van een andere vrouw, namelijk Annette. Zij lijkt aanvankelijk zeer kwetsbaar en beschermd, maar ze neemt nooit een blad voor de mond en wanneer Sebastian haar de bons geeft, laat ze hem terugkruipen. Wanneer ze de waarheid kent, neemt ze meedogenloos wraak op Kathryn. Een ander personage dat minder sterk lijkt, is de jonge Cecile, die door haar moeder wordt behandeld als een popje. Ze wordt zodanig door Kathryn gemanipuleerd dat ze met drie verschillende jongens tegelijkertijd aanpapt, maar ze kan geen speelbal van de mannen worden genoemd. Cecile weet waarmee ze bezig is en maakt zich geen illusies omtrent haar seksuele relaties.

In *Drive Me Crazy* (1999, J. Schultz) kunnen eveneens voorbeelden worden teruggevonden van jonge vrouwen die de touwtjes stevig in handen hebben. Basketbalster Brad wordt bijvoorbeeld gemanipuleerd door zowel hoofdpersonage Nicole als haar vriendin Alicia en cheerleader Kathy. Een ander vrouwelijk personage, Dee Vine, verdedigt Dave wanneer die wordt aangevallen door haar vriendje Eddie. Het mannelijk hoofdpersonage, Chase, doet alles om tegendraads te zijn en zich af te zetten tegen de "kuddementaliteit" op school. Hij is van die ideologie niet zo overtuigd als op het eerste gezicht lijkt; hij gedraagt zich immers zo om zijn vriendin Dulcie te kunnen behagen. Nicole en Chase lijken aanvankelijk gelijkwaardig te worden voorgesteld. Ze lijken elkaar iets bij te kunnen brengen daar ze in verschillende werelden leven. Uiteindelijk is het echter Nicole die Chase alles aanleert. Zij kleedt hem, neemt hem mee met haar vrienden waardoor hij beseft dat beide groepen in wezen niet zoveel van elkaar verschillen. Chase zelf denkt Nicole iets te kunnen bijleren door

haar mee te nemen naar één van zijn donkere clubs, maar tegen al zijn verwachtingen in voelt Nicole zich daar thuis. Ze vindt de muziek geweldig en kan met iedereen opschieten.

In *Save the Last Dance* (2001, T. Carter) is het opnieuw de man die alle moeite van de wereld moet doen. Derek slaat zijn beste vriend neer omwille van Sarah, moet constant beledigingen slikken van zijn vrienden, moet verantwoorden waarom hij met een ander danste terwijl Sarah hetzelfde doet, en, om tijd met haar te kunnen doorbrengen, moet hij haar hiphoplessen geven en haar helpen bij haar vrije oefening voor de auditie bij Juilliard, terwijl Sarah hem meteen de bons geeft wanneer ze één negatieve opmerking van Chenille over hun relatie moet slikken.

Ook in *The Craft* (1996, A. Fleming) moet de man toegevingen doen indien hij het meisje voor zich wil winnen. Chris wordt zo door Sarah compleet vernederd. Ook Bonny is heel assertief wat betreft mannen, ze beschouwt en behandelt hen als lustobject, iets wat in de teenpic van de jaren tachtig ondenkbaar was. Bovendien moeten de meiden ook fysiek niet onderdoen voor de mannen. Sarah kan bijvoorbeeld Chris van zich afvechten wanneer hij haar tracht te verkrachten. Zelfs in de *Scary Movie*-films (2000-2001, K.I. Wayans), waar elk personage als ongelooflijk dom wordt voorgesteld, zijn de vrouwelijke personages sterker. Ze zijn niet enkel rad van tong, maar tijdens het finale gevecht met de moordenaar, ziet de kijker hoe sterk hoofdpersonage Cindy is. Ook in *Final Destination* (2000, J. Wong) staan de vrouwelijke tieners sterker dan hun mannelijke leeftijdsgenoten. Clear en Terry zijn de enige vrouwelijke tieners die de crash overleven en in tegenstelling tot de mannen zijn ze vastbesloten zich niet over te geven aan paranoia en het ongeluk niet de rest van hun jonge leven te laten overheersen. Vooral Clear is zeer intelligent en zelfstandig en zij is de enige die Alex een beetje het hoofd kan laten koel houden. Zij is ook het enige personage dat zal terugkeren in *Final Destination 2* (2003, D.R. Ellis), hetgeen impliceert dat geen van de mannelijke hoofdpersonages de eerste film overleefd heeft.

In *Election* (1999, A. Payne) zijn mannen en vrouwen qua karakter sterk gescheiden. Jim en Paul zijn wel lief en vriendelijk, maar laten zich gemakkelijk door vrouwen manipuleren. Jim is een speelbal van hoofdpersonage Tracy, zijn echtgenote Diane en diens vriendin Linda. Paul wordt gebruikt door zijn vriendin Lisa en zijn jongere zus Tammy is veel assertiever en intelligenter dan hem. De vrouwelijke personages in deze teenpic zijn van tijd tot tijd gemeen, achterbaks, koel en jaloers, maar niet noodzakelijk “slecht”. Ze weten wat ze willen en gaan ervoor, hetgeen toch getuigt van een zekere macht en kracht. Hoofdpersonage Tracy Flick werd door sommige auteurs als de grote slechterik bestempeld, maar ze weet dat ze zich zo moet opstellen, indien ze haar toekomstplannen wil verwezenlijken. Ze ziet het verschil

tussen de seksen, ze weet dat ze als vrouw tweemaal zo hard moet werken om hetzelfde doel te bereiken.

Voor de film *I Know What You Did Last Summer* (1997, J. Gillespie) lijkt het onmogelijk te stellen dat de vrouwen sterker zijn dan de mannen. Hoofdpersonage Julie gilt het bijvoorbeeld voortdurend uit van angst en het zijn de mannen die steeds bereid zijn de finale confrontatie met de moordenaar aan te gaan. Julie is echter de meest intelligente van het groepje, zij weet wat er allemaal kan gebeuren als ze vluchtmisdrijf plegen en het is zij die samen met Helen op onderzoek uitgaat. Hoewel ze de identiteit van de moordenaar niet kunnen achterhalen, zijn ze wel actiever dan de mannen die aanvankelijk een eerder terughoudende houding aannemen.

Ook Cher Horowitz uit *Clueless* (1995, A. Heckerling) is een sterke, intelligente jonge vrouw. Wald ziet in Cher geen sterk personage, daar ze verschillende keren nood heeft aan mannelijke bescherming en verscheidene keren terecht gewezen wordt door haar oudere stiefbroer Josh. Ten eerste wordt Cher niet gered door Josh wanneer ze aangevallen en beroofd wordt. Ze belt Josh om haar te komen oppikken na de gebeurtenissen, maar hij komt haar niet redden als een ridder op het witte paard. Bovendien is Josh niet zo anders dan Cher. Hij mag haar dan vaak berispen, maar in wezen is hij even oppervlakkig als zij. Net als zij, is hij eigenlijk heel egoïstisch ingesteld, zijn inzet voor goede doelen heeft bijvoorbeeld als hoofddoel zijn eigen ego te strelen en te pochen tegenover Cher. Er kan dus eerder bij de conclusie van Looser aangesloten worden, die stelde dat Cher een sterk personage is. Een tweede opmerking die Looser maakte, namelijk dat Cher nooit de slachtofferrol op zich neemt, klopt wel niet helemaal. Wanneer het haar kan helpen haar doel te bereiken, neemt Cher graag die rol op zich, bijvoorbeeld om de gymlerares te overtuigen haar punten op te trekken. Cher leeft die rol echter niet, ze weet enkel wat van haar verwacht wordt, namelijk dat ze een klagerig dom blondje is, en om haar zin te krijgen, neemt ze van tijd tot tijd die rol op zich. Hetzelfde gegeven komt bij verschillende teenpics aan bod zoals onder meer *American Pie* (1999, P. Weitz), *American Pie 2* (2001, J.B. Rogers), *Varsity Blues* (1999, B. Robbins) en *Bring It On* (2000, P. Reed), maar dit zal besproken worden binnen het hoofdstuk over allusies, daar het beter past binnen het kader van zelf-reflexiviteit dan seksualiteit.

Slechts in drie gevallen kan er gesproken worden van gelijkwaardigheid van de seksen, namelijk in de films *Never Been Kissed* (1999, R. Gosnell), *Halloween H20* (1998, S. Miner) en *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter). In *Disturbing Behavior* zijn de twee personages even sterk en helpen elkaar zoveel mogelijk. Voorts laat de film zien hoe het traditionele

rollenpatroon in elkaar zit, namelijk de man als agressor en de vrouw als “slecht” wanneer het op seksuele gevoelens aankomt. De film gaat zelfs zo ver in het tonen van dit rollenpatroon dat duidelijk wordt dat dit gegeven absurd is. In *Never Been Kissed* (1999, R. Gosnell) wordt totaal geen oordeel gevormd over tieners qua sekse, daar het allemaal lijkt te draaien omtrent de vijftwintigjarige Josie Geller. En het koppeltje John en Molly uit *Halloween H20* (1998, S. Miner) zijn overduidelijk gelijkwaardig, daar ze elkaar weten te beschermen tegen de psychopathische Michael Myers, maar aan beide personages wordt veel minder aandacht besteed dan aan de volwassen Laurie Strode. Alle overige films tonen alerte, intelligente vrouwen, die sterker zijn dan de mannen. Sterker nog, wanneer een vrouw zich zwakker opstelt omwille van een man, wordt ze daarvoor gestraft. Desi uit *O* (2001, T.B. Nelson) bijvoorbeeld is een intelligente jonge vrouw, die andere personen goed kan inschatten en niet op haar mondje is gevallen. Haar enige zwakte is Odin. Ze praat hem voortdurend goed en zou hem alles vergeven. Het lijkt er als het ware op dat ze voor haar te grote vertrouwen met de dood wordt gestraft. Ook Allison McAllister uit *Get Over It* (2001, T. O’Haver) wordt gestraft omwille van de veranderingen die ze ondergaat. Wanneer ze hoofdpersonage Berke Landers laat vallen om aan te pappen met de zelfingenomen Striker, verandert ze compleet. Ze laat haar nieuwe vriend alle beslissingen nemen, voor hem neemt ze deel aan een musical (iets waar ze een hekel aan heeft) en gedraagt zich heel naïef. Ze wordt dan ook snel bedrogen door Striker en wanneer ze terug toenadering zoekt tot Berke, wijst hij haar af. Ook Casey Becker uit *Scream* (1996, W. Craven) wordt gestraft voor haar “verraad”. Ze heeft er alle vertrouwen in dat haar vriendje haar zal komen redden uit haar benarde situatie en tracht zichzelf op geen enkele manier te redden, waardoor ze een evident slachtoffer wordt.

Wat betreft het imago van de Final Girl, dienen nog enkele opmerkingen gemaakt te worden. De auteurs leken het eensgezind over het feit dat haar identiteit een grote verandering heeft ondergaan, maar dit blijkt niet helemaal te kloppen. De identiteit van de “nieuwe” Final Girl ligt nog helemaal niet vast. In *Cherry Falls* (2000, G. Wright) is die zoektocht naar de “nieuwe” Final Girl het beste terug te vinden. Enerzijds voldoet Jodie volledig aan de beschrijving van de traditionele Final Girl: ze is maagd, heeft zin voor actie, brengt de moordenaar aan de oppervlakte en gaat de confrontatie aan omdat ze niet anders kan. Ze slaagt erin de moordenaar te verslaan, maar heeft hierbij de hulp nodig van haar vriendje Kenny, die de moordenaar even kan afleiden, en de hulpsheriff, die hem uiteindelijk doodschiet. Anderzijds ziet Jodie er niet uit als een traditionele Final Girl: ze is veel assertiever in haar gedragingen en kledingsstijl, en beheerst gedeeltelijk de oosterse

gevechtkunst. Ook in *Scream* (1996, W. Craven) vervalt Sidney soms in de rol van de traditionele Final Girl. Op een bepaald moment in de film noemt ze de Final Girl een domme meid, omdat ze steeds de trap op rent, wanneer ze beter langs de voordeur zou ontsnappen. Enkele minuten later maakt ze echter dezelfde fouten. In *I Know What You Did Last Summer* (1997, J. Gillespie) kan ook niet echt van een vernieuwende Final Girl worden gesproken, daar Julie James steeds op een passieve manier zich tegen de psychopaat verzet. Ook Laurie Strode/Keri Tate uit *Halloween H20* (1998, S. Miner) kan geen nieuwe Final Girl genoemd worden. Enerzijds valt ze al lange tijd niet meer onder het label “girl”, anderzijds zal ze steeds geassocieerd worden met haar rol van traditionele Final Girl in *Halloween* (1978, J. Carpenter). Een andere verschuiving binnen de stalker-cyclus, die samenhangt met het thema seksualiteit en blijkbaar over het hoofd werd gezien door de verschillende auteurs, is dat vrouwen niet langer geïsoleerd lijken te worden door de psychopathische moordenaar. Het zijn namelijk vooral mannen die gedood worden tijdens de verschillende teenpics die deze stalker-cyclus aanhangen. Zowel in *Cherry Falls* (2000, G. Wright), de *Scream*-films (1996-2000, W. Craven), de *Scary Movie*-films (2000-2001, K.I. Wayans), als in *I Know What You Did Last Summer* (1997, J. Gillespie), *I Still Know What You Did Last Summer* (1998, D. Cannon) en *Halloween H20* (1998, S. Miner) vallen er meer mannelijke dan vrouwelijke slachtoffers te bekennen.

Wat betreft de rol van de man en de vrouw zijn er dus belangrijke verschuivingen te bemerken binnen de teenpics die na 1995 verschenen. De jonge vrouw verdient haar naam van Angry Girl of Tough Girl ten volle. Ze is niet enkel intelligent, alert, dynamisch en vaak vriendelijk, maar ze weet ook wat ze wil, gaat recht op haar doel af en laat zich niet verblinden door de regels van het patriarchaat. Wanneer ze zich kwetsbaar opstelt of te veel rekt op de hulp van een man, wordt ze hiervoor gestraft.

Enkel naar de rol van de nieuwe Final Girl lijkt het nog zoeken. Ze is ook een sterke vrouw, maar haar identiteit staat nog niet volledig vast waardoor ze vaak nog hervalt in de rol van de traditionele Final Girl. Toch kan niet ontkend worden dat de kijker geconfronteerd wordt met sterke vrouwen, hetgeen met zich meebrengt dat de man steeds meer naar de achtergrond wordt gedreven. Slecht in enkele gevallen kan gesproken worden van gelijkwaardigheid.

4.1.8 Seks/Intimiteit

Seks in de teenpic wordt vooral gekoppeld aan de horrorfilms van de jaren zeventig en tachtig, en lijkt vooral de angsten uit te drukken van autoriteiten voor deze “ongepaste activiteit”. Nu vanaf de jaren negentig de Final Girl niet langer haar maagdelijkheid moet behouden om de afschuwelijke gebeurtenissen te overleven, gaan de verschillende auteurs meer en meer aandacht besteden aan seks, intimiteit en liefde binnen de romantische komedie die zich voornamelijk op het tienerpubliek richt. Binnen deze context kwamen onder andere Zacharek en Waardenburg aan het woord in het theoretische gedeelte. Zij vonden seksuele activiteiten niet zo’n belangrijke verschuiving, als wel de hele weg naar de uiteindelijke daad die de verschillende personages moeten afleggen, met name een antwoord vinden op hun vragen rondom seks en het ontdekken van ware liefde. Ook werd opgemerkt dat vrouwen niet langer in bed worden gepraat zoals bijvoorbeeld in de film Porky’s (1981, B. Clark), maar dat mannen en vrouwen gelijkwaardige partners zijn, elk met hun eigen visie op seks en intimiteit. Nergens zal ontkend worden dat de teenpics die na 1995 verschenen vooral de nadruk leggen op vriendschap, ware liefde en wederzijds respect, in plaats van enkel te concentreren op seks. Wat echter wel dient opgemerkt worden is het feit dat dit “lesje” vooral de man wordt aangeleerd. In films als American Pie (1999, P. Weitz), American Pie 2 (2001, J.B. Rogers), The Craft (1996, A. Fleming), Cherry Falls (2000, G. Wright), Trojan War (1997, G. Huang), Drive Me Crazy (1999, J. Schultz), Cruel Intentions (1999, R. Kumble), Cruel Intentions 2 (2000, R. Kumble), 10 Things I Hate About You (1999, G. Junger) en Teaching Mrs. Tingle (1999, K. Williamson) keren steeds diezelfde elementen als liefde, respect en vriendschap terug. Deze elementen zijn natuurlijk belangrijk, maar er kan opgemerkt worden dat vooral de mannen een idealistische en zeer romantische visie hebben ten opzichte van seks, terwijl vrouwen er veel cynischer op reageren. Dit is een totale ommekeer in verhouding tot de meeste teenpics die in de jaren tachtig verschenen en hangt zeker samen met de verschuivingen in de representatie van seksualiteit. Natuurlijk verschijnen er nog teenpics waar de angst van autoriteitsfiguren ten opzichte van seks wordt uitgedrukt, zoals bijvoorbeeld in Disturbing Behavior (1998, D. Nutter). De jongeren die in deze film een chip ingeplant kregen om zich beter te gedragen en beter te presteren op academisch niveau, lijken ook een afschuw ten opzichte van seks te hebben. Wanneer de jongeren seksueel opgewonden geraken, vallen ze de persoon die deze opwinding uitlokt fysiek aan met als doel deze te vermoorden. Seks wordt als vies en verkeerd beschouwd.

Wanneer Lorna Longley zich bijvoorbeeld aangetrokken voelt tot Steve Clark, bonkt ze met haar hoofd tegen een spiegel en terwijl ze hem met een grote glasscherf te lijf wil gaan mompelt ze:

Bad wrong, wrong bad, bad wrong, wrong bad.

Deze angst voor seks en intimiteit lijkt zich echter tot deze film te beperken. De andere teenpics pakken het thema heel open aan en zolang seksuele activiteiten gepaard gaan met liefde en wederzijds respect, worden er geen problemen rond gemaakt. Wel opvallend is dat meisjes veel cynischer ten opzichte van liefde staan. In *American Pie* (1999, P. Weitz) is Kevin geschokt wanneer zijn vriendinnetje hem de bons geeft na hun eerste keer en Jim is aanvankelijk aangedaan omdat hij gebruikt werd als seksobject door Michelle, terwijl een personage als Jessica er veel nuchterder bij blijft.

Vicky, it's not a space shuttle launch. It's sex.

De enige mannen die geen perfectie, maar louter seks, willen binnen een relatie zijn Stifler en Sherman. Zij zijn uiteindelijk diegenen die gedurende de hele film geen seks hebben, alsof ze gestraft worden omdat ze niet slaagden voor de test. Jim is misschien niet verliefd op Michelle, maar uit zijn monoloog die binnen het theoretisch kader werd besproken, blijkt duidelijk dat hij haar respecteert. Ook in *The Rage: Carrie 2* (1999, K. Shea en R. Mandel) zijn er mannen die vrouwen gebruiken. De jongens van het footballteam maken er een wedstrijd van met zoveel mogelijk meisjes te slapen en ze dan punten te geven. Diegene die op het einde van het jaar de meeste punten heeft, wint het spelletje. Hoofdpersonage Rachel Lang straft deze mannen met de dood en bij diegene die haar beste vriendin misbruikte, zorgt ze ervoor dat hij in het kruis geraakt wordt door een harpoen. Hij wordt als het ware gecastreerd voor zijn gebrek aan respect ten opzichte van vrouwen.

In *Cherry Falls* (2000, G. Wright) en *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson) worden de romantische idealen van mannen ook tegenover het cynisme van vrouwen gezet. In *Teaching Mrs. Tingle* wordt als snel duidelijk dat Luke Churner een boontje heeft voor Leigh Ann Watson en na hun eerste nacht samen lijkt hij verliefder dan ooit, terwijl zij opmerkt:

It was a lot of fun.

In *Cherry Falls* (2000, G. Wright) worden enkel maagden vermoord en dus besluiten de jongeren een seksfuif te houden. Dit lijkt een eerder cynische houding ten opzichte van seks maar het zijn vooral de jongens die zich hier romantische illusies voor ogen houden. Wanneer Jody Marken aanstalten maakt om toe te geven aan haar vriendje om met hem het bed te delen, wil hij er niet mee doorgaan, omdat hij weet dat ze het enkel zou doen omdat ze boos is op haar ouders. Wanneer de meisjes over deze seksfuif praten, wordt er niet van liefde gesproken en wordt enkel de technische kant van de zaak onder de loep genomen.

Cindy: Girls have to do everything. Boys are totally clueless when it comes to sex. It starts with them trying to unhook our bras, fumbling around, and it never changes. Wait until they try to put their dick into you.

Diana: Please don't say they need help with that.

Cindy: Always.

Ook in *10 Things I Hate About You* (1999, G. Junger), *Drive Me Crazy* (1999, J. Schultz), *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble) en *Cruel Intentions 2* (2000, R. Kumble) keert diezelfde cynische houding van vrouwen terug. Kathryn Merteuil gebruikt doorheen beide films seks als een middel om haar zin te krijgen en hanteert de slagzin

Seduce and destroy.

Haar stiefbroer Sebastian wordt echter verliefd, wil alles voor dat ene meisje opgeven en de liefde die hij koestert is zijn uiteindelijke redding. Ook in *Drive Me Crazy* (1999, J. Schultz) wordt die tegenstelling duidelijk. Nicole Maris lijkt aanvankelijk een oogje op Brad Seldon te hebben en ze doet er alles aan om hem aan de haak te slaan. Wanneer hij echter met een ander meisje uitgaat, valt ze hem verbaal aan.

Brad : I fell in love.

Nicole: So I heard. High school love is for saps Brad, or haven't you heard.

Nicole is niet kwaad omdat Brad een vriendinnetje heeft, daar ze liefde een vrij belachelijk idee vindt, maar is vooral boos omdat hij de regels van het spel niet opvolgde, waardoor zij geen afspraakje heeft voor het bal. In *10 Things I Hate About You* (1999, G. Junger) geeft Kat toe dat ze niet met Joey sliep uit liefde, maar omdat iedereen "het" deed en ze boos was

op haar moeder. Ook in *Trojan War* (1997, G. Huang) heeft hoofdpersonage Brad een idealistische visie op seks en liefde, terwijl Brooke Kingsley enkel met hem wil slapen voor de fun. Brad is dan ook aangedaan wanneer hij beseft dat Brooke niet eens zijn naam kent, laat staan verliefd op hem is en wijst haar af.

Uit deze teenpics blijkt duidelijk dat vrouwen veel cynischer staan ten opzichte van seks en intimiteit, terwijl mannen het veel idealistischer benaderen. Hoewel uiteindelijk vooral vriendschap, ware liefde en respect gepredikt worden, kan niet ontkend worden dat dit thema een echte ommekeer maakte. In de teenpics van de jaren tachtig waren de meisjes verliefd en de jongens gewoon op seks uit. Nu willen mannen perfectie en maken de vrouwen zich geen illusies. Bovendien zijn deze bevindingen niet enkel toepasbaar op de zogenaamde romantische komedie, maar hebben ze ook betrekking op de horrorfilm.

Wat betreft de horrorfilm kan nog een tweede opmerking gemaakt worden. Zoals in het theoretische kader reeds aan bod kwam, werd de seksuele voorkeur van de moordenaar uit de slashers van de jaren zeventig en tachtig vaak als “abnormaal” voorgesteld. De monsters hadden het vaak op veel jongere kinderen gemunt (cfr. Freddy Krueger), konden zich moeilijk van de moederfiguur losmaken (cf. Jason Voorhees en Norman Bates) of leken totaal emotioneel (cfr. Michael Myers). De slashers van na 1995 zetten die “abnormaliteit” niet meer in de verf. Hoewel Billy Loomis uit *Scream* (1996, W. Craven) en Leonard Marliston uit *Cherry Falls* (2000, G. Wright) gemotiveerd lijken omdat ze die binding met hun moeder niet kunnen verbreken, willen ze gewoon wraak nemen voor het onrecht dat ze zelf hebben ervaren en lijken ze niet gemotiveerd te zijn vanuit een “ongezonde seksuele voorkeur”. Wat wel opvalt is dat een slasher als *Scream* (1996, W. Craven) en, de parodie hierop, *Scary Movie* (2000, K.I. Wayans) de homoseksualiteit van de moordenaars in de verf zet. In *Scary Movie* maakt Ray Wilkins van bij de aanvang van het verhaal steeds opmerkingen waardoor hij als homoseksueel kan bestempeld worden: hij vraagt hoe hij een bepaalde T-shirt moet dragen om er homoseksueel “uit te zien”, wanneer hij met zijn vriendinnetje alleen is, roept hij de naam van een man uit, hij betast constant mannen, drukt zijn liefde uit voor zijn beste vriend Bobby Prinze en wil graag vrouwelijke kledij aantrekken. Zijn partner-in-crime Bobby motiveert de moorden als een tekort aan seks, waardoor hij homoseksueel is “geworden”. Bobby impliceert daarna een relatie met Ray, die ontkend wordt door Ray omdat hij stelt niet homoseksueel te zijn. Vervolgens steken beide personages elkaar neer en vallen dood neer in een eerder compromitterende houding, die die homoseksualiteit opnieuw bevestigt.

In *Scream* (1996, W. Craven) zijn die verwijzingen minder sterk aanwezig. Beide moordenaars lijken immers een serieuze relatie met een leeftijdsgenote te hebben. Billy Loomis heeft echter nog geen seksuele relatie met hoofdpersoonage Sidney Prescott en lijkt ook niet gehaast die te beginnen wanneer hij stelt:

About the sex-stuff. I was only half serious.

Dit betekent niet noodzakelijk dat Billy homoseksueel is, maar wanneer Sidney eindelijk klaar is voor een seksuele relatie kijkt hij haar geschokt aan. Bovendien is na de daad geen intimiteit tussen beiden te bekennen. Sidney zit op het bed en Billy heeft zich in een hoekje gezet met een kwade blik in zijn ogen. Wanneer Stu Macher en Billy Loomis op het einde hun plan uitleggen en elkaar met het mes te lijf gaan, wordt de seksuele kant van hun relatie extra in de verf gezet. Bovendien motiveert Stu zijn deelname aan de moorden als:

Peer pressure. I'm far to sensitive...

Het lijkt als het ware of hij Billy niet kan weerstaan. Ook aan de personages zelf ging het homoseksuele karakter van hun relatie niet voorbij. In *Scream 2* (1997, W. Craven) beschreef Randy Meeks Billy Loomis als volgt:

Stu was a pussy ass wet rag. And Billy Loomis? Billy Loomis, what the fuck?! Jesus!
What a rat looking homo repressed momma's boy!

Bovendien vertoont het verhaal van *Scream* (1996, W. Craven) sterke gelijkenissen met de Leopold en Loeb moord van 1924. Ook hier gaat het om twee studenten met een homoseksuele relatie die de perfecte moord willen plegen. Deze gebeurtenis was al een inspiratie voor verschillende films zoals *Swoon* (1992, T. Kalin), *Murder By Numbers* (2002, B. Schroeder) en *Rope* (1948, A. Hitchcock), waar ook steeds een seksuele relatie tussen de moordenaars werd geïmpliceerd. Het impliceren van een homoseksuele relatie tussen twee sleutelpersonages is niet nieuw en werd vooral bestudeerd vanuit het buddy-filmgenre. Binnen de horrorfilm, die zich voornamelijk op tieners richt, is het wel een nieuw gegeven. De moordenaars uit eerdere slashers werkten niet enkel op hun eentje, maar werden ook duidelijk gescheiden van de jongeren. Met deze films werd hier blijkbaar komaf mee gemaakt.

In alle teenpics die na 1995 verschenen wordt het thema seks en intimiteit heel open aangepakt en verbonden met het belang van wederzijds respect, vriendschap en liefde. Seks en intimiteit zijn nu dan ook onlosmakelijk met elkaar verbonden, waar dat binnen de teenpic van de jaren tachtig niet altijd het geval was. Wel opmerkelijk is dat jonge vrouwen veel cynischer staan ten opzichte van seks en dat het lesje van wederzijds respect en liefde vooral aan de man wordt aangeleerd. Dit hangt zeker en vast samen met de verschuivingen binnen het thema seksualiteit.

Nieuw binnen de slasher is het feit dat de seksuele geaardheid van de moordenaar(s) niet langer als “abnormaal” wordt voorgesteld. In de films *Scary Movie* (2000, K.I. Wayans) en *Scream* (1996, W. Craven) wordt wel overduidelijk de seksuele geaardheid van de moordenaars in vraag gesteld.

4.1.9 Humor

Wat betreft het thema humor dient er een scheiding gemaakt te worden tussen de teenpics die aanleunen bij het horrorgenre en diegenen die meer betrekking hebben op de komedie. Binnen het theoretische kader werd immers duidelijk dat humor steeds met pijn verbonden is. Dit is geen nieuw gegeven, denk in deze context maar aan het slapstick genre dat reeds door Mack Sennet geïntroduceerd werd in de tijd van de stille film. Pijn en vernedering blijven binnen het genre van de komedie nog steeds de bovenhand houden en worden meer gebruikt dan verbale humor. Zowel in *American Pie* (1999, P. Weitz), *American Pie 2* (2001, J.B. Rogers), *Get Over It* (2001, T. O’Haver) en *Never Been Kissed*, als in vele andere teenpics wordt de nadruk, qua humor, vooral gelegd op pijnlijke vernederingen. Wanneer Gus Strauss in *Never Been Kissed* werknemer Josie Geller bekijkt en de moeite die ze doet om bij de populaire jongeren te horen, kan hij niets anders uitbrengen dan:

It’s like the all-humiliation-network.

Ook in *American Pie* (1999, P. Weitz) en *American Pie 2* (2001, J.B. Rogers) zijn vooral de vernederingen van de personages de bron van humor. Bijvoorbeeld Jim Levenstein die door zijn moeder betrappt wordt tijdens het masturberen, op het internet een stripteaseact en

vroegtijdige orgasmen uitzendt, zijn vader die zijn kamer binnenwandelt tijdens een vrijpartij,... . Ook de anderen ontsnappen niet aan vernederingen. Steve Stifler drinkt een biertje gemengd met sperma, Paul Finch drinkt een laxatief en moet dit uitzweten op het meisjestoilet en Chris Ostreicher gaat compleet af wanneer hij een meisje tracht te versieren of een poging tot telefoonseks onderneemt. In *Get Over It* (2001, T. O'Haver) is de humor van dezelfde aard, namelijk fysieke vernedering.

Toch zijn er films waar de humor vanuit een andere hoek komt. Het gebruik van ironie werd al met betrekking tot *Clueless* (1995, A. Heckerling) besproken binnen het theoretische kader. Ook in *The Faculty* (1998, R. Rodriguez) komt ironie voor, onder andere in de beginscène, waarbij het footballteam getoond wordt met op de achtergrond het lied "The kids are alright" van The Offspring, dat onder andere op de gevaren van druggebruik wijst. Ironisch genoeg zijn het drugs die het stadje redden. Ook zelf-reflexiviteit binnen de teenpic zorgt voor komische situaties. Zoals in een verder hoofdstuk zal worden besproken, kennen de jongeren hun rol binnen dit genre, hetgeen vaak bijdraagt tot de gebruikte humor. Voorbeelden die later uitgebreid aan bod zullen komen zijn terug te vinden in *She's All That* (1999, R. Iscove), *Varsity Blues* (1999, B. Robbins), *Clueless* (1995, A. Heckerling) en *Bring It On* (2000, P. Reed). Zelf-reflexiviteit is dus niet enkel terug te vinden binnen de teen-slasher.

Wat wel een vrij nieuw gegeven zou zijn volgens Noel Carroll is de fusie tussen horror en humor, maar de films die hij als voorbeeld gaf kunnen niet echt als horrorfilms beschouwd worden. *Men in Black* (1997, B. Sonnenfeld), *Gremlins* (1988, T. Burton) en *The Addams Family* (1991, B. Sonnenfeld) kunnen niet als horrorfilms bestempeld worden. Het zijn komedies, donkere komedies die hooguit een parodie zijn van bepaalde horrorfilms. Ook de series *Charmed* (1998-) en *Buffy the Vampire Slayer* (1997-) kunnen niet als horror worden beschouwd, enkel omdat ze bepaalde monsters introduceren en horrorconventies parodiëren. *Scream* (1996, W. Craven) daarentegen is wel een horrorfilm, maar er kan niet gesteld worden dat de horrormomenten samen vallen met de momenten die een lachbui opwekken. De humor in *Scream* valt vooral samen met de zelf-reflexieve, parodiërende elementen, niet met de momenten waarop fysiek geweld wordt ten toon gespreid. Er kan dan ook eerder aangeleund worden bij de stelling van Schiff, namelijk dat horror en humor elkaar uitsluiten en dat humor vooral na een gruwelmoment voorkomt, met als doel de kijker stoom te laten afblazen. Carroll had wel een interessant punt, hoewel het enkel van toepassing is op films die horrorfilms openlijk parodiëren, zoals *Idle Hands* (1999, R. Flender), *Scary Movie* (2000, K.I.

Wayans) en Scary Movie 2 (2001, K.I. Wayans). Het geweld wordt binnen deze films zo belachelijk naar voor gebracht dat er enkel op de lachspieren van de kijker kan gewerkt worden.

Hetgeen niet werd besproken door de verschillende auteurs is de humor die de jongeren zelf gebruiken binnen de film. Wanneer daarop gelet wordt, valt op dat jongeren stuk voor stuk een cynische houding aannemen ten opzichte van zowel leven als dood. Er werden binnen vorige hoofdstukken reeds voorbeelden van een cynische houding gegeven uit films als American Pie (1999, P. Weitz), Cherry Falls (2001, G. Wright) en Drive Me Crazy (1999, J. Schultz). Ook in teenpics als Scream (1996, W. Craven), The Rage: Carrie 2 (1999, K. Shea en R. Mandel) en Idle Hands (1999, R. Flender) wordt het cynisme van de jongeren, vooral ten opzichte van geweld en dood, extra in de verf gezet.

Wanneer Anton en zijn vrienden Pnub en Mick in Idle Hands bijvoorbeeld de lijken van Anton's ouders ontdekken, hebben ze meer oog op de klassieke clip die getoond wordt op een muzieksender en eens ze hun volle aandacht geven aan de lijken reageren ze heel koel, kalm en ongeroerd. Ook Tatum uit Scream (1996, W. Craven) toont weinig emotie bij de verschrikkelijke gebeurtenissen. Wanneer Sidney bijvoorbeeld opmerkt dat de vermoorde Casey naast haar zat tijdens de les Engels, reageert Tatum schertsend:

Not anymore.

En wanneer Sidney haar er later op wijst dat ze te laat is om haar op te pikken en dat ze bang is om alleen te blijven na het vallen van de avond, reageert ze met:

Don't worry. Steve and Casey didn't bite it until after ten.

Ook in The Rage: Carrie 2 (1999, K. Shea en R. Mandel) wordt er koelbloedig op de zelfmoord van Lisa gereageerd. Het meisje sprong van een schoolgebouw en sloeg te pletter op een geparkeerde wagen. Iedereen stroomt toe en de enige verbale reactie die gegeven wordt, door een tienerjongen met een camera in de hand, is:

Oh, man! Who's car is this?

De cynische houding van jongeren hangt hoogstwaarschijnlijk samen met hun grotere nuchterheid en volwassenheid. Jongeren worden meer en meer geconfronteerd met de gevaren in de wereld via de media, hetgeen hun wantrouwen en sardonische houding in de hand werkt. Verder ligt de humor binnen de teenpic vooral binnen fysieke vernederingen, het gebruik van ironie en zelf-reflexiviteit. De zogenaamde fusie tussen horror en humor gaat niet op voor de horrorfilm, maar wel voor films die slashers parodiëren.

4.1.10 Vooroordelen en stereotypering

Binnen het theoretische gedeelte kwam Nelmes aan het woord die stereotypering definieerde als een label dat vrij eng is en meestal niet overeenstemt met de realiteit. Dit betekent echter niet dat stereotypen per definitie negatief zijn, bovendien kunnen stereotypen veranderen, hoewel ze moeilijk evolueren door de jaren heen. Net als elk ander genre hanteert ook de teenpic stereotypen qua sekse, ras en seksuele geaardheid. De verschillende auteurs die binnen de theorie aan bod kwamen, zullen nu kritisch besproken worden.

Ten eerste dient er gereageerd te worden op Zacharek die stelde dat er niet langer gesproken kan worden van stereotypering qua seksualiteit. Door zich voornamelijk te baseren op de verschuivingen in het beeld van de vrouw kwam hij tot de conclusie dat de vrouwelijke hoofdpersonages allen verschillende specifieke trekken hadden. Hoewel er niet kan ontkend worden dat het beeld van de vrouwelijke tiener sterk geëvolueerd is sinds de jaren tachtig, kan niet gesteld worden dat ze niet langer gestereotypeerd wordt. Alle vrouwen zijn sterk, alert, slim en aantrekkelijk. Uiterlijk zien ze er niet allen hetzelfde uit, maar qua karakter hebben ze veel met elkaar gemeen. Bovendien wordt er nog altijd voornamelijk geconcentreerd op het verhaal van blanke tieners uit de middenklasse. Er kan dus niet gezegd worden dat stereotypen gebannen werden uit de teenpic.

Deze gedachtegang sluit meteen aan bij het tweede punt, namelijk het stereotyperen van de seksen. De auteurs die hierop concentreerden, zijn Clover en Pinedo met betrekking tot stereotypering van de vrouw binnen de slasher, Duvall, Denby, Shary en Fothergull met betrekking tot teenpics die niet tot het horrorgenre behoren.

Wat betreft de slasher kan niet ontkend worden dat de verschillende personages en vooral ook de Final Girl geëvolueerd zijn. Clover haalde reeds aan dat de hedendaagse slashers veel vrouwvriendelijker zijn en dat er heel wat veranderd is in het model dat onder andere Clover besprak. Seksuele activiteiten betekenen niet noodzakelijk dat een bepaald personage het leven zal laten in de loop van het verhaal. Daar de slasher vaak in verband werd gebracht met het thema seks en dood, is dit inderdaad een belangrijke verschuiving. Toch kan niet gesteld worden dat de slasher op elk gebied veel sterkere vrouwen voorstelt. De Scream-films (1996-2000, W. Craven) forceerden inderdaad een doorbraak, vooral op het gebied van het beeld en de kracht van het vrouwelijke hoofdpersonage, maar er kan niet gesteld worden dat dezelfde elementen bij alle slashers kan teruggevonden worden. Sidney Prescott is weliswaar een sterke, alerte meid die zich weet te verdedigen tijdens crisissituaties en doorheen de drie films steeds actiever op zoek gaat naar de moordenaar(s), maar wat betreft Julie James uit *I Know What You Did Last Summer* (1997, J. Gillespie) en *I Still Know What You Did Last Summer* (1998, D. Cannon) kan alles behalve hetzelfde gezegd worden. Zij moet letterlijk volledig geïsoleerd worden en in een hoekje worden gedreven vooraleer ze tot de actie overgaat. Hoewel ze samen met haar vriendin Helen Shivers in de eerste film op zoek gaat naar de identiteit van de moordenaar, vindt ze hem niet. De moordenaar vindt Julie, laat haar aan boord komen van zijn boot en laat haar beetje bij beetje tot de waarheid komen. In plaats van zich te verdedigen, is Julie constant op de vlucht, terwijl ze het uitschreeuwt. Het is Ray die haar moet redden en het finale gevecht met de moordenaar moet aangaan. In *I Still Know What You Did Last Summer* speelt zich hetzelfde scenario af. Op geen enkel moment gaat Julie op zoek naar de waarheid of een mogelijke verklaring van de bizarre gebeurtenissen. Ze laat alles op haar afkomen en wanneer ze in het nauw gedreven wordt, rekt ze op hulp van een man. Wanneer de moordenaar haar opsluit in de zonnebank en haar wil “grillen”, roept ze Tyrell en Will ter hulp in plaats van eerst zelf een ontsnappingspoging te ondernemen. Bij de finale confrontatie schiet zij dan misschien Ben Willis dood, eerst moet Ray haar wel komen redden uit haar benarde situatie en haar het pistool zowat in de handen duwen. Julie mag de moordenaar dan wel uitdagen door in elke film hetzelfde te roepen, namelijk

What are you waiting for, huh. What are you waiting for!

Wanneer het erop aankomt, lijkt ze zich voornamelijk bezig te houden met wegrennen, zichzelf verstoppen en het van angst uit te schreeuwen, terwijl de mannen het finale conflict uitvechten. In deze films lijkt het er dan ook op of de filmmakers een nog conservatiever

beeld ophangen van de vrouw, maagd of niet. Natuurlijk is dit meer conservatieve of negatieve beeld van het vrouwelijke hoofdpersonage niet in elke slasher terug te vinden. In *Cherry Falls* (2000, G. Wright) kan hoofdpersonage Jodie Marken keer op keer de psychopathische moordenaar het hoofd bieden en ook Keri Tate/Laurie Strode uit *Halloween H20* (1998, S. Miner) weet haar broer te verslaan. Toch zijn ook hier enkele conservatieve stereotypen terug te vinden. Jodie is nog steeds maagd, zoals de klassieke Final Girl, en Keri/Laurie staat geheel op instorten. Ze kan pas na bemoedigende woorden van haar vriend de moed bijeen rapen de confrontatie aan te gaan. Ook zet ze broer Michael Myers slechts tijdelijk buiten spel. Ondertussen keerde hij immers terug in *Halloween: Ressurrection* (2002, R. Rosenthal), waar hij Laurie, die intussen volledig ingestort is nadat ze ontdekte dat ze niet haar broer maar een onschuldige man vermoordde en haar dagen slijt in een sanatorium, de genadeslag toedient. Ook in *Scream 2* (1997, W. Craven) en *Scream 3* (2000, W. Craven) zijn nog klassieke stereotypen van vrouwen terug te vinden. In *Scream 2* komen er bijvoorbeeld enkele populaire universiteitsstudentes voor die net als hun blonde aanvoester dom lijken, vrij gemakkelijk in bed te praten en een eigen taaltje hebben. Wonder boven wonder overleven ze wel de film. In *Scream 3* wordt het klassieke beeld van de Hollywood-actrices naar voor gebracht, namelijk jonge, aantrekkelijke vrouwen die met regisseurs het bed delen om een rol in de wacht te kunnen slepen.

Teenpics die niet tot het horrorgenre behoren lijken meer geëvolueerd te zijn en hanteren niet langer dezelfde stereotypen als in de jaren tachtig. Binnen het theoretische gedeelte beschreef Denby de populaire meid en de vrouwelijke outsider en Shary voegde daaraan toe dat vrouwelijke intelligentie voornamelijk als een last wordt ervaren. De vrouwelijke nerd zou per definitie getalenteerd of intelligent zijn en daar zou de reden van haar ongelukkig-zijn gesitueerd zijn. Voor Denby was het duidelijk: populair zijn gemeen en nerds lief en vriendelijk. Hij wees er echter op dat er op dit model uitzonderingen bestaan, namelijk *Election* (1999, A. Payne) waar de zogenaamde nerd weinig vriendelijk omgaat met haar leeftijdsgenoten, en *Clueless* (1995, A. Heckerling) waar het populaire meisje één en al vriendelijkheid uitstraalt. Er zijn echter nog meer uitzonderingen terug te vinden op deze regel, namelijk in *Jawbreaker* (1999, D. Stein), *She's All That* (1999, R. Iscove), *Drive Me Crazy* (1999, J. Schultz) en *Bring It On* (2000, P. Reed). Torrance Shipman uit *Bring It On* is nauw verbonden met het Cher-personage uit *Clueless* (1995, A. Heckerling). Torrance lijkt aanvankelijk ook het stereotype domme en nymfomanische blondje. Bovendien is ze zeer populair, hetgeen haat tegenover haar persoontje zou mogen rechtvaardigen daar populariteit in de teenpic nog steeds geassocieerd wordt met achterbaksheid. Torrance is echter heel lief

en rechtvaardig. Ze kiest een nieuwe cheerleader niet op basis van schoonheid of populariteit, maar talent. Bovendien is ze niet het stereotype domme blondje. Ze geeft toe dat ze niet de intelligentste van haar klas is, maar is zelfzeker genoeg een cursus chemie voor gevorderden te volgen. Ook past ze niet onder het label “nymfomanische blondje”. Ze wordt constant in sexy outfits gestoken, namelijk kortgerokte cheerleaderuniformen en strakke topjes, wat haar net als Cher een nymfomanisch uitzicht geeft. In tegenstelling tot bij *Clueless* wordt niet duidelijk gemaakt of ze al dan niet maagd is, maar de ongemakkelijke manier waarop ze reageert op haar (ex-) vriendje wanneer hij haar kust en stelt dat ze volgend schooljaar kamergenoten kunnen worden, laat blijken dat ze niet toe is aan een seksuele relatie, zeker niet met hem. Net als bij *Clueless* worden bij *Bring It On* (2000, P. Reed) de traditionele stereotypen naar voor geschoven om daarna te ontkennen. Ook uit *Jawbreaker* (1999, D. Stein) blijkt dat populaire meiden niet noodzakelijk de grootste krengen zijn. De vier populaire vriendinnen uit de film regeren met de harde hand en worden aangevoerd door de gemene Courtney Shane, maar Liz Purr en Julie Freeman zijn lieve, mooie, rijke en intelligente meiden. Deze eigenschappen lijken niet samen te gaan binnen het model van Denby en zijn al zeker niet terug te vinden in de teenpic van de jaren tachtig. Hetzelfde gaat op voor de populaire meiden uit *She’s All That* (1999, R. Iscove). Taylor Vaughn mag dan wel een gemeen kring zijn, haar vriendinnen zijn aardige meisjes die een hechte vriendschap met outsider Laney trachten op te bouwen. Ook Heather, Jessica en Vicky uit *American Pie* (1999, P. Weitz) zijn knappe, intelligente, vriendelijke vrouwen die graag gezien zijn binnen de schoolmuren en ook hier worden nog andere stereotype beelden naar voor geschoven om daarna te ontkennen. Nadia, bijvoorbeeld, is een bloedmooie uitwisselingsstudente. In elke teenpic is zij een gegeerd lustobject, een prijs voor de populairste jongen, maar Nadia valt op Jim, de nerd. Verder is er ook nog Michelle, een outsider, die uiteindelijk jongens zowat verkracht. Ook de nerds Fern uit *Jawbreaker* (1999, D. Stein) en Laney uit *She’s All That* (1999, R. Iscove) kunnen niet ondergebracht worden in het model van Denby. Laney is dan wel artistiek aangelegd, ze is geen studiehoofd, en Fern lijkt nergens aanleg voor te hebben. Op geen enkel moment studeert ze en in de klas let ze niet op, maar staart gewoon naar de nek van de persoon voor haar. De definiëring van Denby inzake de populaire meid lijken enkel toepasbaar op de films *The Craft* (1996, A. Fleming) en *Trojan War* (1997, G. Huang). Brooke Kingsley uit *Trojan War* is inderdaad vrij gemeen, mooi, populair, oppervlakkig, niet al te intelligent en domineert de school met haar vriendinnen en gewelddadige vriendje, waardoor ze past binnen de definitie van Denby, maar de film is overduidelijk een hommage aan het John Hughes-tijdperk, waardoor de personages niet als voorbeeld kunnen gebruikt

worden voor de nieuwe teenpic. Ook Laura Lizzie en haar vriendinnen uit *The Craft* (1996, A. Fleming) lijken in de definitie te passen, maar ze domineren zeker niet de school. Ze kunnen gemeen uithalen naar de vier hoofdpersonages, maar laten ze grotendeels met rust.

Natuurlijk verschijnen er nog teenpics waar personages het typische beeld van de tieners uit de teenpic van de jaren tachtig weerspiegelen. Voorbeelden kunnen teruggevonden worden in *Can't Hardly Wait* (1998, H. Elfont en D. Kaplan) en *Varsity Blues* (1999, T. Robbins). In *Varsity Blues* draait het hele verhaal rond de lotgevallen van een groepje vrienden die in hetzelfde footballteam spelen. Vrouwelijke personages spelen in deze film een minder prominente rol en hierin ligt hoogstwaarschijnlijk de verklaring waarom ze vooral als een lustobject van de jaren tachtig worden voorgesteld. De vrouwelijke personages lijken enkel te bestaan in relatie tot de mannelijke hoofdpersonages en gebruiken hun lichaam en seks om hun doel te bereiken. Ook in *Can't Hardly Wait* (1998, H. Elfont en D. Kaplan) worden de meeste personages (mannelijk of vrouwelijk) voorgesteld alsof ze zijn ontsnapt uit een John Hughes-film. Enkel de hoofdpersonages zijn meer uitgewerkt en ontkennen de traditionele stereotypen. Amanda is een intelligente, mooie en vooral vriendelijke meid, Denise is niet zo cynisch als ze zich voordoeft, Preston is slim, sportief, vriendelijk en graag gezien zonder echt populair te zijn en Kenny is niet zo'n ongevoelige macho als hij aanvankelijk blijkt te zijn.

Wat betreft de man kan er niet zo uitgebreid gereageerd worden als op het beeld van de vrouw. Zoals binnen het hoofdstuk seksualiteit reeds werd besproken, komt de man vrij weinig aan bod in de teenpics die na 1995 verschenen, alsof hij steeds meer een onderdeel van het decor wordt.

Ook hier definieerde Denby het beeld van de man qua populariteit. Er dient opgemerkt te worden dat zijn definitie enkel toepasbaar is op mannen die slechts een kleine rol spelen binnen het verhaal. De gewelddadige jock is terug te vinden in bijvoorbeeld Mike Dexter uit *Can't Hardly Wait* (1998, H. Elfont en D. Kaplan), Greg Phillippe uit *Scary Movie* (2000, K.I. Wayans) en het Kyle-personage uit *Trojan War* (1997, G. Huang). Zij zijn echter stuk voor stuk personages met een kleine rol die weinig uitgewerkt is. Bovendien zijn de jocks niet per definitie populair. Voorbeelden hiervan zijn de footballspelers uit *Bring It On* (2000, P. Reed), Berke Landers uit *Get Over It* (2001, T. O'Haver) en Preston uit *Can't Hardly Wait* (1998, H. Elfont en D. Kaplan). Met betrekking tot de mannelijke hoofdpersonages in de teenpic lijkt de definitie van Denby totaal niet op te gaan, evenals de categorieën coward, bully en clown van Fothergull. Zoals reeds eerder vermeld zijn de hoofdpersonages van

Varsity Blues (1999, B. Robbins) niet gewelddadig, laf of flauwe grappenmakers. Ook Zach uit *She's All That* (1999, R. Iscove), Preston uit *Can't Hardly Wait* (1997, H. Elfont en D. Kaplan), Anton, Pnub en Mick uit *Idle Hands* (1999, R. Flender) en de mannelijke cheerleaders uit *Bring It On* (2000, P. Reed) passen niet binnen dit schema. Het zijn stuk voor stuk intelligente en sympathieke karakters die helemaal niet gewelddadig uit de hoek komen en te kampen hebben met hun eigen onzekerheden. De definitie van Denby met betrekking tot de mannelijke nerd is volledig gebaseerd op het Max Fisher-personage uit *Rushmore* (1998, W. Anderson). Denby kon zijn definitie ook op niets anders baseren, daar enkel in *Rushmore* de hoofdrol gespeeld wordt door een man die tot de groep van de outsiders behoort. Hetgeen niet helemaal klopt, is het feit dat Max de school regeert en heel intelligent is. Max is de slechtste leerling die ooit op die schoolbanken plaatsnam, hij wordt van zijn dure school gestuurd en wanneer hij naar de public school trekt, wordt zijn vrijheid aan banden gelegd. Hij is ook niet echt een sympathiek karakter te noemen, hij is vrij egoïstisch ingesteld en wil constant zijn willetje doordrijven. Op basis van één karakter is het echter moeilijk een vaste definitie te geven van de mannelijke outsider.

Er zijn wel een aantal teenpics waar de traditionele vooroordelen ten opzichte van tieners meer gespecificeerd aan bod komen. *Idle Hands* (1999, R. Flender) bijvoorbeeld toont tieners die lui en egoïstisch zijn, totaal geen gevoel voor verantwoordelijkheid hebben en constant softdrugs roken. In *Halloween H20* (1998, S. Miner) wordt op een bepaald moment een conversatie gehouden met betrekking tot de wilde tiener.

Sarah : And how are you Mr. Brennen. Looking cute as ever.

Mr. Brenner: Thank you, Sarah. What are you two up to tonight?

Sarah : Well, we thought we'd hit the town, pick up some guys, you know, drop some rufees in their drinks... . Have a whole date-rape evening.

Mr. Brenner: Ah, sounds good.

Molly : Care to join us?

Mr. Brenner: I can't, I'm having my nipples pierced.

Een derde punt dat besproken werd binnen de theorie is het stereotyperen van rassen. Zoals reeds eerder gezegd, concentreert de teenpic zich voornamelijk op de blanke Amerikaanse tiener uit de middenklasse, maar ook tieners die tot een ander ras of andere nationaliteiten behoren komen aan bod. Volgens Doherty, Chambers en Chang kan er niet langer gesproken worden van stereotypering en Sullivan stelde dat er niet langer van multiculturalisme, maar

eerder van uniculturalisme kan gesproken worden. Deze stellingen kunnen echter verworpen worden, de verschillende rassen en nationaliteiten worden duidelijk van elkaar onderscheiden. Wel kan gesteld worden dat ze niet noodzakelijk in een negatief daglicht worden geplaatst, maar stereotypering is zeker niet verdwenen. In Rushmore (1999, W. Anderson), bijvoorbeeld, wordt de grove Ier onderscheiden van zijn leeftijdsgenoten. Zij zijn allen welbespraakt en lijken veel gesofisticeerder dan Magnus Buchan en zijn constante gevloek en vuilbekkerij. Magnus heeft geen slecht karakter, hij is vaak grappig, maar wordt duidelijk onderscheiden van de op-en-top Amerikaanse tieners. Verder zijn het vooral Afro-Amerikaanse jongeren die op een stereotype manier worden voorgesteld, zoals in de teenpics Save the Last Dance (2001, T. Carter), Varsity Blues (1999, T. Robbins), Scary Movie (2000, K.I. Wayans), Scary Movie 2 (2001, K.I. Wayans) en I Still Know What You Did Last Summer (1998, D. Cannon). Tyrell uit I Still Know What You Did Last Summer is een stereotype van de Afro-Amerikaanse, luide macho met weinig zin voor actie en die anderen constant afblaft. Steeds opnieuw lijkt hij naar Julie te willen uithalen en het is dan ook de belangrijkste taak van zijn vriendinnetje Karla hem tegen te houden en te sussen. In de Scary Movie-films (2000-2001, K.I. Wayans) worden Afro-Amerikanen constant in verband gebracht met geweld en drugs via het personage Shorty Meeks, wiens enige bezigheid het roken van marihuana is. Wanneer hij geïnterviewd wordt na de moord op een leeftijdsgenote lijken alle traditionele stereotypen er doorgejaagd te worden.

Shorty : I'm on TV! Oh shit! First Cops now this! I'm gonna be a star, son!
Gail : What can you tell us about Drew?
Shorty : Well, she had a fat ass. I mean, it was like, bang!!
Reporter 2 : How close were you to the victim?
Shorty : Oh, real close. 'Til the roofies wore off, then she woke up talking 'bout pressing charges and all, so I just pulled my tongue out of her ass and left.
Gail : What would have been your last words to the victim?
Shorty : Run bitch! Run!!

Niet enkel wordt de kijker voortdurend geconfronteerd met Shorty's druggebruik, uit deze dialoog kan opgemaakt worden dat hij geen enkel respect vertoont ten opzichte van het vrouwelijke geslacht en dat hij in verband kan gebracht worden met misdaad en verkrachting. In Save the Last Dance (2001, T. Carter) wordt de kijker constant geconfronteerd met het armoedige bestaan van Afro-Amerikanen. Tienermoeders, drugs, hiphop-muziek, fysiek

geweld en misdaad zijn schering en inslag. Enkel Derek en Chenille Reynolds lijken gemotiveerd genoeg en in staat deze wereld achter zich te laten. Derek is intelligent en vastbesloten aan een prestigieuze universiteit te studeren en Chenille heeft er alles voor over haar kindje een betere thuis te schenken dan ze zelf had. Zij zijn dan ook de enige Afro-Amerikaanse jongeren die minder stereotiep worden voorgesteld, hoogstwaarschijnlijk niet in het minste omdat ze zo goed bevriend zijn met het blanke hoofdpersonage. Toch probeert de film stereotypering te vermijden door ook binnen de Afro-Amerikaanse jongeren verschillende groepen te tonen, zoals jocks en outsiders. Sarah Johnson, het vrouwelijke hoofdpersonage, is zelf ook een stereotype van de blanke, verwende tiener uit de voorsteden die niet op hiphopmuziek kan dansen en zich voornamelijk met ballet bezighoudt. Er wordt voortdurend op gewezen dat Derek en Sarah niet bij elkaar passen, omdat “olie en melk zich niet mengen”.

Ook Wendell Brown uit *Varsity Blues* (1999, T. Robbins) lijkt enkel dankzij de hulp van het blanke hoofdpersonage, Jonathon Moxon, zijn doelen te kunnen verwezenlijken.

In *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble) lijkt er wel sprake van uniculturalisme. Ronald Clifford is de enige Afro-Amerikaanse man die in de film voorkomt en hij is in alle opzichten de gelijke van de andere personages: hij is slim, ambitieus en rijk. Uit het gesprek met Mrs. Caldwell, dat binnen het theoretisch kader ook aan bod kwam, blijkt dat hij enkel omwille van zijn huidskleur niet goed genoeg wordt bevonden voor Cecile.

Kathryn : I think there's something going on between Cecile and her music teacher.

Bunny Caldwell: Ronald? That's crazy!

Kathryn : I know, she's so young and he's so...

Bunny Caldwell: Black!

De traditionele vooroordelen zijn dus overduidelijk nog steeds aanwezig. In *Clueless* (1995, A. Heckerling) komen ook twee Afro-Amerikaanse personages voor. Enerzijds zijn ze even rijk en intelligent als hun andere leeftijdsgenoten en zou er dus sprake kunnen zijn van uniculturalisme, anderzijds worden ze van hen onderscheiden daar ze steeds ruzie maken en slang gebruiken.

Murray: Woman, why don't you be answerin' any of my pages?

Dionne: I hate it when you call me woman!

Murray: Where you been all weekend? What's up? You jeepin' behind my back?

Dionne : Jeepin'? No! But, speaking of vehicular sex, perhaps you can explain how this cheap K-Mart hair extension got into the back seat of your car.

Murray : I don't know where that came from. That looks like one of your little stringy somethin' or an others you got up in your hair.

Dionne : I do not where polyester hair, okay? Unlike some people I know like Shawana.

Ook hier weer worden traditionele stereotypen naar voor geschoven van de bazige, dominante Afro-Amerikaanse man, maar net als bij zoveel stereotypen in *Clueless*, worden deze ontkend. Murray en Dionne hebben een goede relatie die gebaseerd is op wederzijds respect en Murray's gebruik van street-slang impliceert niet dat hij Dionne niet respecteert.

Murray: Woman, lend me fi' dollas.

Dionne: Murray, I have asked you repeatedly not to call me "woman".

Murray: Excuse me, Ms. Dionne.

Dionne : Thank you.

Murray : My street slang is an increasingly valid form of expression. Most of the feminine pronouns do have mocking, but not necessarily in misogynistic undertones.

Ook stereotypering van seksuele geaardheid, een vierde en laatste punt dat binnen de literatuur aan bod kwam, komt nog steeds voor, hoewel Chambers en Chang het daarmee niet eens zijn. De voorstelling van homoseksualiteit slaat constant tussen de twee polen, namelijk de homo als gewelddadig om zijn geaardheid te verbergen, of als verwijfd. Teenpics waarin homoseksualiteit bij tieners duidelijk naar voor wordt gebracht, zijn *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble), *Scary Movie* (2000, K.I. Wayans) en *Clueless* (1995, A. Heckerling). In *Clueless* is Christian Stovich homoseksueel en hij wordt meteen herkend door de stereotype eigenschappen daaromtrent. Murray legt het aan Cher en Dionne uit op de volgende manier:

Murray : Your man Christian is a cake boy.

Cher/Dionne: What?

Murray : He's a disco dancin', Oscar Wilde readin', Streisand ticket holdin' friend

of Dorothy, know what I'm sayin'?

Bovendien houdt Christian van shoppen, dansen, is hij fan van Billy Holiday en Tony Curtis en kunnen verschillende van zijn eigenschappen geassocieerd worden met het vrouwelijke. Ook in *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble) wordt via het personage Blaine Tuttle homoseksualiteit geassocieerd met een verwijfd karakter. Blaine vijlt bijvoorbeeld zijn nagels en spreekt met een hoog stemmetje wanneer hij zijn vriend Greg McConnell opbelt. Greg daarentegen is zo'n stereotype dat zijn homoseksualiteit verbergt achter gewelddadige gedragingen en neerbuigende uitspraken ten opzichte van vrouwen:

What is this, grandma with a birthday present? Suck it you dumb bitch!

Ook in *Scary Movie* (2000, K.I. Wayans) wordt homoseksualiteit verbonden met gewelddadige gedragingen om de geaardheid te verbergen. Bobby en Ray, beiden duidelijk homoseksueel, blijken uiteindelijk de twee moordenaars te zijn. Bobby geeft zelfs openlijk toe dat het te maken heeft met zijn seksuele geaardheid. Ray's homoseksualiteit werd reeds eerder duidelijk omwille van zijn neiging tot vrouwenkieren aan te trekken en te flirten met mannen. Seksuele geaardheid, vooral homoseksualiteit, en zogenaamde verschillen tussen rassen worden dus overduidelijk nog steeds op de traditionele manier gestereotypeerd. Wel dient opgemerkt te worden dat, hoewel ze als anders worden voorgesteld qua ras of seksuele geaardheid, ze niet anders worden behandeld door hun leeftijdsgenoten en vrienden. Ze maken deel uit van de groep en dat lijkt wel iets nieuw te zijn binnen de teenpic. Denk bijvoorbeeld aan de Aziatische jongen in *Sixteen Candles* (1984, J. Hughes), die geen vrienden had en als punchline werd benaderd in plaats van een volwaardig personage.

Uit de analyse van de verschillende teenpics kan opgemaakt worden dat stereotypering alles behalve verdwenen is uit de teenpic; de nadruk ligt nog steeds op de blanke tiener uit de middenklasse en ook andere stereotypen zijn nog overduidelijk aanwezig. De klassieke stereotype opvattingen met betrekking tot de tiener komen ook dikwijls aan bod, maar worden nooit echt bevestigd. Wat betreft stereotypering van de vrouw binnen het horrorgenre lijken de filmmakers steeds heen en weer geslingerd te worden tussen de klassieke stereotypen en een meer vernieuwende *Final Girl* à la Sidney Prescott uit de *Scream*-films (1996-2000, W. Craven). Teenpics die niet aanleunen bij het horror-genre tonen overwegend alerte en dynamische vrouwen, die soms de traditionele stereotypen omtrent hun rol naar voor

schuiven, om ze dan omver te kunnen werpen. Dit gegeven kwam reeds aan bod binnen het hoofdstuk seksualiteit en zal nog verder uitgewerkt worden binnen het hoofdstuk zelf-reflexiviteit. Stereotypering van de mannelijke tieners kon veel minder bestudeerd worden, daar ze slechts in geringe mate aan bod komen in de hedendaagse teenpic. Wel kan gesteld worden dat de kijker te maken krijgt met overwegend sympathieke personages en dat de definities van Denby meer uitzonderingen kennen dan dat ze de regel vormen.

Qua ras en seksuele geaardheid kan er zeker niet van uniculturalisme gesproken worden en worden de klassieke stereotypen nog steeds naar voor gebracht. Wel vernieuwend is het feit dat deze personages niet langer als “de andere” worden voorgesteld; ze maken deel uit van de groep en het feit dat ze homoseksueel zijn of tot een andere nationaliteit of ras behoren heeft geen invloed op de onderlinge vriendschapsrelaties.

4.1.11 Materialisme

Binnen het theoretische kader werd duidelijk gemaakt dat materialisme vooral geassocieerd kan worden met het klassensysteem dat de jongeren binnen de teenpic van de jaren tachtig hanteerden. Binnen het hoofdstuk peers werd reeds aangeduid dat consumptiegoederen of rijkdom in de hedendaagse teenpic niet langer de basis van het zogenaamde klassensysteem vormen; als er al gesproken kan worden van een klassensysteem. Toch kwamen binnen de theorie enkele auteurs aan bod die wezen op de rol van rijkdom. Curran is er bijvoorbeeld van overtuigd dat in de film *Clueless* (1995, A. Heckerling) materialisme nog steeds gekoppeld is aan die verschillende “klassen” binnen het schoolsysteem, terwijl Wald geen reden zag om een klassensysteem te bekennen.

Nergens kan ontkend worden dat binnen de film *Clueless* materialisme en consumptiegoederen ten toon gespreid worden. Constant wordt de kijker geconfronteerd met jongeren die de nieuwste kledij dragen, de duurste merken kopen en met auto's rondrijden waarvan de meeste tieners slechts kunnen dromen. Toch kan er niet gesteld worden dat rijkdom de status van die jongeren bepaald. De jongeren lijken immers allen even rijk en verwend; het is onmogelijk op basis van hun rijkdom een onderscheid tussen hen te maken. Nergens wordt immers gesteld wie het grootste chequeboekje in bezit heeft. Ook dient er kort gereageerd te worden op het vermijden van consumptie van voedsel en seks. Curran stelde dat in de film enkel deze twee “goederen” vermeden worden. Meermaals echter wijst Cher op

wat ze allemaal gegeten heeft, worden de vriendinnen in een snackbar getoond, of wordt het avondmaal ten huize Horowitz in beeld gebracht. Omdat Cher één enkele keer spreekt over het aantal calorieën die ze verorberd heeft, kan niet gesteld worden dat ze voedsel vermijdt te consumeren. Ook seks wordt niet vermeden. De kijker ziet Cher of haar vriendinnen niet hun maagdelijkheid verliezen, maar toch wordt duidelijk dat ze niet van plan zijn te wachten tot hun huwelijksnacht. Tai expliciteert reeds bij aanvang van het verhaal dat ze niet langer maagd is, Dionne gaat in de loop van het verhaal een seksuele relatie aan met haar vriendje Murray en nergens wordt verteld dat Cher kuis blijft. Ook kan niet gesteld worden dat ze een “incestueuze” relatie aangaat met stiefbroer Josh, of dat één van beiden die relatie zo beschouwt. De kus die ze op het einde delen toont duidelijk dat er passie in hun relatie zit en dat het niet bij een onschuldig kusje blijft. Ook dient gereageerd te worden op de uitspraak van Sonnett, die stelde dat het tentoonspreiden van die consumptiegoederen bewijst dat Cher een intellectueel leeg bestaan leidt. Materialisme wordt wel degelijk gelijkgesteld met oppervlakkigheid, maar het hoofdpersonage is zeker niet dom. Ze kent Shakespeare misschien niet vanuit haar schoolboeken, maar kan wel in discussie gaan met een universiteitsstudente over een bepaalde monoloog. Cher heeft nooit Hamlet gelezen, maar kan wel Shakespeare citeren dankzij de Mel Gibson-film die ze gezien heeft, ze kent woorden als sporadisch en existentieel dankzij de Ren & Stimpy Show en kan sonnetten citeren dankzij de cliff notes. Bij het bekijken van de film zorgen deze momenten wel voor hilarische toestanden, maar het maakt van Cher zeker geen dom personage. Het maakt toch niet uit of ze kennis op doet via studiemateriaal of via de populaire media? Het belangrijkste is dat ze op de hoogte blijft en zich niet als een dom blondje moet laten behandelen door een snobistische universiteitsstudente. Ook andere teenpics die na 1995 verschenen werden in verband gebracht met het thema materialisme, alhoewel er minder diep werd op ingegaan. Chambers en Chang vermeldden *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble) en Trenchansky besprak een scène uit *I Still Know What You Did Last Summer* (1998, D. Cannon). Ook bij deze films kan echter niet tot de conclusie gekomen worden dat rijkdom de oorzaak is van een klassensysteem tussen de jongeren. In de film *I Still Know What You Did Last Summer* kan zelfs niet gesproken worden van een klassensysteem, laat staan rijkdom. Op een bepaald moment zegt Karla Wilson enkel iets over haar bikini en hoeveel ze ervoor betaald heeft. Verder wordt geen allusie gemaakt op rijkdom of het vergaren van consumptiegoederen. Ray heeft een job en de overige hoofdpersonages smijten ook niet met geld. De reis die ze maken naar het exotische eiland hebben ze gewonnen, niet zelf bekostigd. In *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble) is een dure wagen een deel van de inzet van de weddenschap tussen stiefbroer en

–zus en dus een katalysator van het verhaal. Ook hier weer wordt materialisme niet voorgesteld als een middel tot klassensystemen, maar dient het als een laagje vernis waarachter de oppervlakkige rijke samenleving zich verbergt. Die oppervlakkigheid en hypocrisie wordt vooral door de hoofdpersonages Kathryn Merteuil en Sebastian Valmont gerepresenteerd, die hun ware aard achter dure zonnebrillen en designerkleren weten te verbergen. In *Cruel Intentions 2* (2000, R. Kumble) wordt echter duidelijk dat het hele upper-class milieu zo hypocriet en verziekt is. Ouders, leraars en andere leeftijdsgenoten zouden elkaar een mes in de rug planten en genieten van elkaars ongeluk. De schuld lijkt volledig bij dit materialisme te liggen. De rijkste jongeren hebben zelfs een geheime genootschap opgericht, waar beslist wordt wie de volgende is waarvan het leven zal zuur gemaakt worden. Voor diegenen die nieuw zijn binnen dit milieu is het allemaal ongelooflijk. Sebastian kan maar niet geloven in welke wereld hij terecht is gekomen: het immense gebouw dat zijn vader en stiefmoeder bewonen, het grote aantal bedienden en zijn wekelijkse zakgeld dat uit vijf cijfers bestaat. Ook Cherie Claymon is een nieuweling in deze wereld en beseft niet hoe oppervlakkig de maatschappij is. Beiden worden echter snel opgezogen in deze wereld waar materialisme centraal staat en ze worden, net als hun leeftijdsgenoten, ongelukkige, oppervlakkige tieners die plezier halen uit de miserie van anderen. Ook films als *I Know What You Did Last Summer* (1997, J. Gillespie), *10 Things I Hate About You* (1999, G. Junger) en *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williams) stellen materialisme gelijk met oppervlakkigheid. In *Teaching Mrs. Tingle* is Trudie Tucker het rijkste personage dat aan bod komt. Ze draagt dure kledij en rijdt met een BMW. Ze is ook duidelijk het meest oppervlakkige en egoïstische personage. Ze heeft plezier in het feit dat Leigh Ann afgebekt wordt, heeft zelf geen vrienden of vriendinnen en verdient zelfs het respect niet van haar leraars. In *10 Things I Hate About You* (1999, G. Junger) zijn er twee personages die materialisme hoog inschatten en zij zijn tevens ook de meest oppervlakkige personages. Ten eerste is er Bianca Stratford die enkel denkt aan haar populariteit, uitgaan en haar uiterlijk. De conversaties die ze voert met haar beste vriendin zijn dan ook doorspekt door dat oppervlakkige:

Chastity: I know you can be underwhelmed, and you can be overwhelmed, but can you ever just be, like,whelmed?

Bianca : I think you can in Europe.

Bianca : There's a difference between like and love. I mean I like my Sketchers, but I

love my Prada backpack.

Chastity: But I love my Sketchers.

Bianca : That's because you don't have a Prada backpack.

Bianca heeft bij aanvang van het verhaal ook enkel oog voor Joey Donner die even oppervlakkig en dom in beeld komt als zij. Hij geeft enkel om zijn dure auto, zijn uiterlijk, zijn modellencarrière, welk mooi meisje aan zijn arm mag hangen en geld. Pas wanneer haar duidelijk wordt gemaakt hoe oppervlakkig ze is, beseft ze dat ze moet veranderen. Ze is niet langer beschaamd om haar asociale zus, besteed veel minder aandacht aan haar uiterlijk en kledij en laat Joey vallen. In *I Know What You Did Last Summer* (1999, J. Gillespie) is er slechts één personage dat echt in het geld zwemt, namelijk Barry Cox. Hij is tevens ook de enige die zich niets van het ongeluk/de moord lijkt aan te trekken, hij besliste het lichaam van de man te dumpen en wou er alles aan doen om zijn comfortabele levensstijl te kunnen behouden. Net als zijn vriendinnetje Helen Shivers is hij erg met zijn uiterlijk bezig en vrij oppervlakkig. Zij zijn dan ook de enige hoofdpersonages die vermoord worden, net alsof ze gestraft worden om hun oppervlakkigheid.

Ook films als *American Pie* (1999, P. Weitz), *The Craft* (1996, A. Fleming) en *Drive Me Crazy* (1999, J. Schultz) associëren materialisme met oppervlakkigheid, maar het wordt minder benadrukt dan in de teenpics die hierboven werden besproken. In *Drive Me Crazy* draait het allemaal om uiterlijke schijn. De populaireren zijn populair omdat ze zichzelf steeds naar de laatste mode kleden en omdat ze in snelle wagens rijden. Ze zijn echter niet rijker dan hun leeftijdsgenoten die niet bij dat exclusieve clubje behoren. Chase Hammond, bijvoorbeeld, hoort niet bij de populaire groep. Hij zet zich daar zelfs openlijk tegen af. Chase's vader is echter niet minder rijk, dus materialisme is niet de basis van de scheiding tussen nerds en populaireren. Het draait allemaal rond uiterlijke schijn, het beeld dat je van jezelf uithangt. Chase wordt razend populair enkel door zijn kledij aan te passen, door zich met het "juiste" vriendinnetje te tonen, door aanwezig te zijn op de aanvaardbare plaatsen en door rond te rijden in zijn vader's dure wagen. Zijn waarden, normen en ideologieën hoeft hij niet aan te passen, het wordt hem snel duidelijk dat beide groepen niet verschillen van elkaar. Hij leert door dat oppervlakkige laagje vernis te kijken. Ook in de film *American Pie* (1999, P. Weitz) kan materialisme in verband gebracht worden met oppervlakkigheid. Geen van de vier vrienden kan rijk genoemd worden. Chris Ostreicher mag dan wel met een mooie wagen rondrijden, hij heeft een bijbaantje, hetgeen impliceert dat hem niet alles in de schoot wordt

geworpen. Paul Finch rijdt met een oud brommertje, Kevin Myers heeft geen eigen wagen en rijdt rond met die van zijn ouders, en Jim lijkt over geen ander transportmiddel dan zijn fiets te beschikken. Het enige personage dat alles heeft wat zijn hartje begeert, is Steve Stifler en hij is overduidelijk het meest oppervlakkige personage dat aan bod komt. Hij geeft enkel om zijn populariteit, de feestjes die hij organiseert en het aantal meisjes dat hij weet te versieren. Hij lijkt zelfs geen echte vrienden te hebben. In *The Craft* (1996, A. Fleming) zijn drie van de vier vriendinnen duidelijk afkomstig van welgestelde ouders. Ze wonen alle drie in een kast van een huis en hebben allen grote kamers (soms met open haard). Ze zijn geen uitzondering op school. Buiten Nancy Downs lijkt elk personage dat getoond wordt er warmpjes bij te zitten en is het voor hen uiterst normaal dat ze zelfs handdoekjongens op school hebben. Nancy valt als enige uit de boot, ze woont met haar ouders in een caravanpark en het is duidelijk dat het gezin het niet breed heeft. Op een bepaald moment wordt ze zelfs beschreven als “white trash”, maar haar financiële status maakt niets uit binnen haar vriendenkring:

Sarah : What's wrong with her?

Rochelle: I think the spell she tried didn't work.

Bonnie : What spell?

Rochelle: I don't know. I think she doesn't want to be white trash anymore. I told her,
"You're white! Just go with it."

Wanneer haar stiefvader sterft en zij en haar moeder een flinke verzekeringspolis toebedeeld krijgen, kunnen ze niet langer als arm omschreven worden, maar ze worden er zeker niet gelukkiger mee. Nancy's moeder is eenzaam en met Nancy gaat het van kwaad naar erger. Ook in *The Faculty* (1998, R. Rodriguez) lijken de rijkste jongeren het meest te beklagen. Zeke heeft een snelle wagen, woont in een groot huis en heeft zelfs een eigen labo, maar zijn ouders zijn nooit thuis en lijken hem zelfs compleet te negeren. Delilah lijkt het rijkste meisje van de school. Ze draagt trendy kleren en dure make-up, maar haar vader is gestorven en haar moeder is een alcoholiste.

Er zijn natuurlijk wel nog teenpics waar de scheiding tussen haves en havenots duidelijk aanwezig is. In *Cherry Falls* (2000, G. Wright) is er een duidelijk verschil tussen de inwoners van het stadje Cherry Falls, waar iedereen welgesteld lijkt, en het armoedige huisje van Lorelee Sherman, waar de moordenaar is opgegroeid. Ook één van de moordenaars uit *Scream* (1996, W. Craven), namelijk Billy Loomis, wordt qua rijkdom van de andere

onderscheiden. Qua kledij draagt hij steeds hetzelfde, namelijk een witte T-shirt en jeans, iedereen is verbaasd als hij een GSM heeft (alsof hij zich dit niet kan permitteren) en zijn haren zijn lang en hangen er slonzig bij. Ook zijn vader die slechts één keer in beeld komt, maakt een eerder slonzige en armoedige indruk met zijn verwarde haren en zijn pak dat niet lijkt te passen. Wanneer Bobby Prinze, het Billy-personage uit Scary Movie (2000, K.I. Wayans), wordt bekeken, wordt die armoede bevestigd. Bobby woont in een caravan naast de school en maakt zijn kledij schoon op een oud wasbord in de schoolfontein. Nergens wordt gesteld dat de financiële status van de personages iets uitmaakt voor hun vrienden, of dat hun armoede moet verklaren waarom ze aan het moorden gingen, maar het lijkt wel of ze op deze manier gescheiden worden van de rest van hun leeftijdsgenoten.

In Bring It On (2000, P. Reid) zijn de hoofdpersonages Toros-cheerleaders van welgestelde ouders, die grote huizen bewonen met grote slaapkamers, eigen telefoonlijnen, eigen wagens en gekleed gaan volgens de laatste mode. Tussen de vriendinnen zelf lijkt materialisme van geen belang. Het hoeft ook niet daar ze alles hebben wat hun hartje begeert. Wanneer andere teams in beeld worden gebracht, worden ze wel gescheiden op basis van hun rijkdom. Op een bepaald moment krijgt de kijker te maken met een team dat de Toros te kijk wil zetten door het volgende te scanderen:

Hey, Toros! That's right. The red flag is white. Guess What? Guess What? You really suck!

De Toros reageren hierop door hun meer welgestelde positie extra in de verf te zetten.

That's all right. That's OK. You're gonna pump our gas someday.

Verder worden de welgestelde Toros duidelijk onderscheiden van hun grootste concurrenten, de East Compton Clovers, die moeite hebben om zich in te schrijven voor een belangrijke wedstrijd, daar ze het vereiste inschrijvingsgeld niet kunnen ophoesten. Bovendien lijkt de filmmaker hun armoede extra in de verf te willen zetten met hun huidskleur. De leden van het Clover-team zijn allen kleurlingen en komen uit een stad die meestal met armoede wordt geassocieerd. Hoewel materialisme bij de hierboven besproken teenpics wel een rol speelt in de indeling van de verschillende groepen, wordt het niet gebruikt om een scheiding tussen populair en nerds te rechtvaardigen.

Materialisme lijkt dus geen rol meer te spelen in de indeling van het klassensysteem of om een onderscheid te maken tussen de kwaadaardige populaireren en de goedaardige nerds. Het is alsof de filmmakers zich bewust zijn van de lesjes die de kijker kreeg via de John Hughes-films van de jaren tachtig. Wanneer materialisme benadrukt wordt, wordt het vooral geassocieerd met oppervlakkigheid. Binnen het horrorgenre lijkt materialisme vooral in verband gebracht met de moordenaars, maar nergens wordt duidelijk gemaakt of hun “armoede” de oorzaak is van hun psychopathisch gedrag. Het lijkt eerder een middel om hen te onderscheiden van hun meer welgestelde leeftijdsgenoten.

4.2 Allusionisme

Allusionisme binnen de cinema wordt vooral in verband gebracht met de term intertekstualiteit, hetgeen impliceert dat binnen sommige films op de één of andere manier gereflecteerd wordt op of verwezen wordt naar andere bronnen. Deze bronnen kunnen van allerlei aard zijn en kunnen gaan van andere films, tot boeken, gedichten, toneelstukken, citaten, Binnen het theoretische hoofdstuk werd duidelijk dat intertekstualiteit verder opgedeeld kon worden. Vooral de indeling Gerard Genette kwam aan bod omdat op deze manier duidelijk de link kon gelegd worden tussen allusionisme en adaptatie.

4.2.1 Adaptatie

Wat betreft adaptaties werd binnen het theoretisch kader duidelijk dat de meeste auteurs alle aandacht besteden aan de zogenaamde trouw die een filmmaker aan een origineel werk toont. De filmmakers zelf zijn zich daarvan bewust, waardoor ze veel aandacht aan het decor van een film besteden en bijvoorbeeld ook de naam van de originele auteur vermelden in de titel van de film. Ook werden er door enkele auteurs een categoriseringssysteem opgesteld om adaptaties qua trouw te kunnen onderverdelen. Uit de literatuur werd duidelijk dat een aantal teenpics gebaseerd zijn op oudere werken, gaande van William Shakespeare, over Jane Austen en Pierre Choderlos de Laclos, tot Robert A. Heinlein, Jack Finney en Ira Levin. Het hoeft ook geen enkel betoog dat er geen teenpics zijn die absolute trouw aan de originele auteurs kunnen beloven. Dat is immers onmogelijk wanneer een klassiek verhaal in een hedendaagse context wordt geplaatst. Dit verklaart dan ook waarom er zo weinig aandacht besteed wordt aan adaptaties binnen het teenpic-genre. McFarlane en Beja stelden reeds dat die trouw een relatief begrip is en ook Orson Welles was van mening dat *“you must say something new about a book, otherwise it is best not to touch it”*.²²⁷ De enige teenpic die tot nog toe enige aandacht kreeg met betrekking tot adaptaties is *Clueless* (1995, A. Heckerling), omdat er niet kon naast gekeken worden hoe trouw Heckerling bleef aan de ironische blik van Austen. Sindsdien zijn er echter nog een handvol teenpics verschenen die binnen deze context van toepassing zijn, maar ze kregen weinig tot geen kritische aandacht toebedeeld.

²²⁷ MCFARLANE. *Literature-film connections...* p. 32.

Natuurlijk verschenen er teenpics waar niet met zekerheid kan gesteld worden of ze wel degelijk op het klassieke verhaal zijn gebaseerd. Wat betreft de films *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter), *American Pie* (1999, P. Weitz) en *The Faculty* (1998, R. Rodriguez) kunnen deze opmerkingen zeker gemaakt worden. *The Faculty* zou bijvoorbeeld op *Invasion of the Body Snatchers* en dus ook op *The Puppet Masters* gebaseerd zijn, daar de premisse van de drie verhalen sterke gelijkenissen vertonen, namelijk buitenaardse parasieten nemen menselijke lichamen over en deze personen verliezen hun identiteit en emoties. Ten eerste kan echter niet gesteld worden dat de “besmette” personages uit *The Faculty* hun menselijkheid verliezen, ze gedragen zich gewoon anders. Coach Willis stelt zich bijvoorbeeld veel begrijpender op ten opzichte van zijn studenten, Rosa Harper, de schoolzuster, en geschiedenisleraar John Tate zijn veel meer geëngageerd dan aanvankelijk en lerares Engels Miss Burke en lerares toneel Mrs. Olson zijn veel assertiever in hun gedragingen. Ook de tieners wiens lichaam en geest worden overgenomen, verliezen hun emoties niet. Stan wordt bijvoorbeeld heel boos wanneer hij er niet in slaagt enkele van zijn leeftijdsgenoten te overtuigen hun over te geven. Bovendien kan niet gesteld worden dat het verhaal op de werken van Heinlein en Finney gebaseerd zijn, omdat de hoofdpersonages hen vernoemen. De jongeren vernoemen immers ook de films van Steven Spielberg en de film *Men in Black* (1997, B. Sonnenfeld), maar daarmee zijn er geen directe overeenkomsten terug te vinden. De jongeren kunnen evenwel verwezen hebben naar deze verhalen om op een min of meer logische wijze tot een oplossing te komen, hun leraars en leeftijdsgenoten te redden en om te wijzen op de omvang van het “complot”. De film kan evenwel gebaseerd zijn op een episode van de serie *Buffy, the Vampire Slayer* (1997-2003, J. Whedon), namelijk de twaalfde aflevering uit het tweede seizoen, “Bad Eggs”. In deze aflevering wordt eveneens een groot deel van de leerlingen en het lerarenkorps overgenomen door parasieten. Ook aflevering vierentwintig uit het eerste seizoen van *Star Trek: the Next Generation*, “Conspiracy” introduceert aliens die lichaam en geest controleren, evenals de film *The Thing* (1982, J. Carpenter). Hierdoor is het minder eenvoudig het specifieke werk waarop gebaseerd werd, aan te wijzen. Dezelfde opmerking kan gemaakt worden in verband met *American Pie* (1999, P. Weitz), *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter), *Never Been Kissed* (1999, R. Gosnell) en, in mindere mate, met de film *She’s All That* (1999, R. Iscove). *American Pie* (1999, P. Weitz) werd meermaals een update van *Porky’s* (1981, B. Clark) en *Fast Times at Ridgmont High* (1982, A. Heckerling) genoemd, maar ook hier zijn grote verschillen terug te vinden. Binnen *Fast Times at Ridgmont High* draaide het vooral om seks, en slechts in

geringe mate om vriendschap, liefde en wederzijds respect, drie grote thema's die in *American Pie* (1999, P. Weitz) worden benadrukt. Bovendien sneed de film pijnlijke thema's aan zoals tienerzwangerschap en abortus, thema's die binnen *American Pie* worden vermeden. Ook kan niet gesteld worden dat de film grote overeenkomsten vertoont met *Porky's* (1981, B. Clark), enerzijds omwille van het louter concentreren op seksuele activiteiten, anderzijds omdat de vrouw een weinig substantiële rol speelt binnen de film. Ze is enkel aanwezig om de man op te winden en te plezieren. *Disturbing Behavior* (1999, D. Nutter) zou volgens de auteurs zowel een remake zijn van *The Stepford Wives* als van *Invasion of the Body Snatchers*. De associatie met *Invasion of the Body Snatchers* ligt weer in het feit dat de kinderen hun menselijkheid verliezen. Ook hier weer gaat deze opmerking niet op, daar de *Blue Ribbons* emoties blijven vertonen: ze worden boos, seksueel opgewonden en zijn doorgaans goedgeluimd. Er wordt wel naar hen verwezen als robots, maar enkel omdat ze op het eerste gezicht zo perfect lijken en geen enkele fout lijken te maken. De link met *The Stepford Wives* kan echter niet geheel van de hand worden gedaan, omdat de film een vrij conservatieve visie op opvoeden weerspiegelt en een zeer traditionele rol aan de vrouw wil opleggen. In *The Stepford Wives* ging het voornamelijk om het creëren van de perfecte, volgzame en onderdanige huisvrouw en in *Disturbing Behavior* wordt de perfecte tiener gecreëerd. De jongeren presteren niet enkel goed op academisch en sportief niveau, bovendien zetten ze zich in voor de gemeenschap en hoeven de ouders zich geen zorgen te maken over die "ongehoorde" seksuele activiteiten. Toch kan er eveneens een overeenkomst teruggevonden worden met het plot van de serie *Dead at 21* (1994), waar baby's chips ingeplant krijgen met als gevolg een sterke stijging qua intelligentie. De chip staat enkel niet volledig op punt waardoor velen te kampen krijgen met waanideeën en ze uiteindelijk voor hun eenentwintigste verjaardag sterven. Niet enkel ligt hier de link met de nieuwste technologieën, ook de geperfectioneerde jongeren uit *Disturbing Behavior* krijgen te maken met waanideeën, vooral op het moment waarop ze seksueel geprikkeld worden. Bovendien heeft de film ook meer gemeen met de film *Perfect Little Angels* (1998, T. Bond), die gebaseerd is op het gelijknamige boek van Andrew Neiderman. In deze film verhuizen Justine Freedman en haar moeder naar een klein dorpje, waar de andere jongeren zowat de perfectie benaderen. Uiteindelijk blijkt dat de plaatselijke dokter, Calvin Lawrence, de jongeren inspuitingen toedient om ze te "verbeteren". Daar beide films van hetzelfde jaar dateren, is het moeilijk vast te stellen wie zich op wie baseerde, maar de parallellen tussen beiden kunnen allerminst ontkend worden. Bovendien heeft *Disturbing Behavior* (1998, D. Nutter) veel meer gemeen met *Perfect Little Angels* (1998, T. Bond) dan met *The Stepford*

Wives. Ook *Never Been Kissed* (1999, R. Gosnell) kan niet als een adaptatie van het bekende Shakespeare-toneelstuk *As You Like It* worden beschouwd. Hoewel de thematiek overeenkomsten vertoont, namelijk het dragen van maskers, wordt het op een compleet andere manier naar voor gebracht. Rosalind, het hoofdpersonage uit *As You Like It* verkleedde zich als man en was op die manier veel vrijer om onder andere haar liefde aan Orlando te verklaren. Josie Geller, het hoofdpersonage uit *Never Been Kissed*, kan net omwille van haar vermomming als laatstejaarsstudente haar liefde niet verklaren aan leraar Sam Coulson; ze kan hem pas in volle vrijheid tegemoet treden nadat ze haar masker laat vallen. Bovendien wordt een adaptatie niet gemaakt omwille van enkele kleine verwijzingen naar Shakespeare en *As You Like It*. Anders zou de film *Get Over It* (2001, T. O'Haver) als een adaptatie van een ander Shakespeare-toneelstuk, namelijk *A Midsummernight's Dream*, kunnen beschouwd worden. De tieners bereiden immers een musicalversie van dit werk voor en hoofdpersonage Berke ziet zijn relaties met een aantal personages doorheen het klassieke stuk. Die relaties zijn echter compleet anders, Berke past op zijn manier Shakespeare volledig aan en de film vertoont dan ook op geen enkel moment enige gelijkenissen met het originele toneelstuk.

De hierboven besproken films zijn overduidelijk wel op eerdere werken gebaseerd, maar het is moeilijk hen als adaptaties te bestempelen. Ze gebruiken de klassiekere werken als bronmateriaal, waaruit een nieuw, origineel verhaal voortvloeit en zijn dus het best onder te brengen binnen die categorie van het systeem van Klein en Parker. Wat betreft de classificatiesystemen van Andrews en Wagner, passen ze eveneens binnen de respectievelijke categorieën "borrowing" en "analogy".

She's All That (1999, R. Iscove) is overduidelijk gebaseerd op een van de verhalen die uit de Pygmalion-mythe voortvloeide, maar niet noodzakelijk op het gelijknamige toneelstuk van Bernard Shaw. De rode draad komt overeen, namelijk een man scheidt een vrouw naar zijn "ideaalbeeld" en wordt verliefd op haar, maar waar binnen Shaw's werk praktisch volledig geconcentreerd wordt op de transformatie van Eliza Doolittle, is de metamorfose van Laney Boggs, hoofdpersonage uit de teenpic, binnen enkele minuten achter de rug. Bovendien heeft Laney enkel een nieuwe outfit, make-up en contactlenzen nodig, terwijl bij Eliza er vooral veel werk diende gemaakt te worden van haar dialect, grammatica en uitspraak. Bovendien is Laney niet zo volgzzaam als Eliza, die alles deed om de autoritaire Henry Higgins te behagen. De teenpic lijkt dan ook meer gebaseerd op een andere film, die ook z'n brood ging halen bij de Pygmalion-mythe, namelijk *Pretty Woman* (1990, G. Marshall). Niet enkel behoudt

Laney, net als Vivian Ward uit *Pretty Woman*, haar eigen identiteit, bijt ze van zichzelf af wanneer ze ervaart onheus behandeld te worden, geeft ze een eigen wending aan haar kledingsstijl, maar laat ook de man naar haar terugkeren. Bovendien is de link tussen beide hoofdpersonages duidelijk aanwezig. Vivian zat in de prostitutie, iets wat steeds geassocieerd wordt met de laagste tred van onze maatschappij, terwijl Laney een complete outsider is, iets dat nog steeds geassocieerd wordt met jongeren die op de onderste lat staan binnen de highschool-maatschappij. Ook Zach Siler en Edward Lewis hebben grote overeenkomsten. Beiden zijn heel succesvol, geliefd, berucht en zoeken het gezelschap van het vrouwelijke hoofdpersonage op na gedumpte te zijn door hun vriendinnen. Op geen enkel moment wordt er expliciet verwezen naar de Pygmalion-mythe of het bekende gelijknamige werk van Shaw, maar Laney verwijst wel naar *Pretty Woman* en de vergelijking tussen zichzelf en Vivian wanneer ze stelt:

I feel just like Julia Roberts in *Pretty Woman*, you know, except for the whole hooker thing!

Deze film past dan ook het beste binnen de “commentary”-categorie van Wagner wanneer hij vergeleken wordt met *Pretty Woman*, daar de grote lijnen van het verhaal overeen komen. Wanneer de vergelijking gemaakt wordt tussen *She’s All That* (1999, R. Iscove) en *Pygmalion* van Shaw, kan er net als bij de vorige films van “analogy”, “borrowing” of het klassieke werk als bronmateriaal gesproken worden.

Clueless (1995, A. Heckerling) en *10 Things I Hate About You* (1999, G. Junger) daarentegen zijn overduidelijk enkel gebaseerd op de klassieke werken van respectievelijk Jane Austen en William Shakespeare. Er kan bij een teenpic echter niet gesproken worden van “transposition”, of wat Wagner aanduidde als de meest trouwe adaptatie. Decor en personages zullen steeds aangepast worden en wanneer een teenpic grijpt naar een klassiek werk kan er ten beste van “commentary”, volgens het systeem van Wagner, of “intersection”, volgens het categorieënsysteem van Andrews, worden gesproken. Klein en Parker bleven hierin vrij algemeen en spreken over de trouw die gebleven wordt aan de narratieve kern van het originele werk. Beide films die hierboven vernoemd werden voldoen aan deze kenmerken. In *10 Things I Hate About You* wordt er grotendeels trouw gebleven aan de namen van de personages en de algemene structuur van Shakespeare’s werk. Het Petruchio-personage dat afkomstig is uit Verona en Katharine “the Shrew” wil temmen, wordt Patrick

Verona. Hij wordt betaald om Kat Stratford, een assertief tienermeisje dat zich afzet tegen haar leeftijdsgenoten, mee uit te nemen zodat haar mooie en jongere zus Bianca Stratford ook kan uitgaan. Hun vader, een gynaecoloog die praktisch hysterisch wordt bij de gedachte dat zijn dochters zwanger zouden worden, heeft immers een regel ingevoerd waarbij Bianca slechts mag uitgaan indien Kat uitgaat. Binnen het klassieke werk wilde de vader niet dat zijn jongste dochter Bianca in het huwelijk trad alvorens zijn oudste naar het altaar geleid te hebben. Het klassieke werk heeft grotendeels plaats in Padua, de teenpic binnen de muren van de Padua Highschool. Bovendien wordt de link met Shakespeare duidelijk gelegd door de overname van zijn citaat

I burn, I pine, I perish,

en verwijzingen naar Kat als “the shrew” en het doel van Patrick Verona, namelijk

Tame the wild beast.

Natuurlijk dienden er enkele aanpassingen gemaakt te worden; de teenpic zou immers minder sterk naar voor komen indien de conservatieve visie op de rol van de vrouw werd overgenomen. Petruchio “temde” zijn echtgenote door haar min of meer angst aan te jagen en door als een ware tiran over zijn omgeving te heersen. Dit maakte op Katharine zo’n diepe indruk dat ze op het einde van het werk beschreven werd als de meest gehoorzame en onderdanige echtgenote in Padua. Kat Stratford daarentegen behoudt haar sterke persoonlijkheid en scherpe tong, ze leert zich enkel open te stellen voor liefde zonder haar identiteit te verliezen. Patrick behandelt haar ook niet als een bruid, iets wat binnen onze samenleving niet langer door de beugel kan en zeker niet past binnen de verschuivingen qua seksualiteit in de hedendaagse teenpic, maar moet zich constant bewijzen ten opzichte van Kat. De toegevingen komen dan ook geheel van zijn kant; hij stopt met roken, hij zoekt haar op op haar favoriete uitgaansplaatsen, hij vernedert zichzelf voor haar en hij zoekt toenadering tot haar via haar interesses.

Ook *Clueless* (1995, A. Heckerling) vertoont sterke overeenkomsten qua structuur en personages met het klassieke werk van Jane Austen, namelijk *Emma*. De overeenkomsten en verschillen werden reeds binnen het theoretische gedeelte uitgebreid besproken en hoeven dan ook niet meer herhaald te worden. Natuurlijk zijn ook hier enkele aanpassingen doorgevoerd om het verhaal in een hedendaagse context te laten inpassen. Het ontbreken van het Jane

Fairfax-personage, bijvoorbeeld, hangt samen met het feit dat zo'n personage niet langer een bedreiging zou vormen voor Cher. Het is immers onwaarschijnlijk dat Cher's droomman op zestienjarige leeftijd verloofd is. Daarom ook dat Christian, het Frank Churchill-personage, homoseksueel is. Nachumi, Stern en Sonnett prezen de kracht die hoofdpersonage Cher uitstraalt, maar Ferriss beschouwde dat de rol van de vrouw veel conservatiever werd ingevuld dan Austen die beschreef. Cher zou immers geen macht hebben over mannen als haar vader en stiefbroer, maar binnen het hoofdstuk seksualiteit werd er reeds op gewezen dat stiefbroer Josh niet zo'n grote invloed heeft als Ferriss hem toekent. Ook vader Mel heeft geen grote macht over Cher, net als alle anderen kan ze hem om haar vinger draaien. Hij ziet er autoritair uit, maar niet ten opzichte van zijn enige dochter.

De teenpics die het meest trouw bleven aan de structuur en de thematiek van het werk waarop ze gebaseerd werden zijn ongetwijfeld *O* (2001, T.B. Nelson), een remake van Shakespeare's *Othello*, en *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble), een hippe update van de Laclos' *Les Liaisons Dangereuses*.

Binnen de film *Cruel Intentions* werden minder aanpassingen doorgevoerd qua seksualiteit, daar de originele roman reeds een zeer sterk vrouwelijk hoofdpersonage naar voor bracht. Net als Madame de Merteuil onderscheid Kathryn Merteuil zich van haar leeftijdsgenoten door het patriarchaat in vraag te stellen en openlijk aan te vallen. Ze lijkt aanvankelijk Cecile tot haar doelwit te maken omdat ze het niet kan verkroppen dat haar vriend haar voor Cecile links liet liggen. Al naargelang de film vordert, wordt duidelijk dat Kathryn's motivatie ligt in een diepe teleurstelling ten opzichte van de heersende waarden en normen. Wanneer ze haar stiefbroer Sebastian vertelt over de ontrouw van zijn vader en hij daar opgetogen over reageert, zegt haar gezichtsuitdrukking genoeg omtrent haar afkeer omtrent dit mannelijk gedrag. Later expliciteert ze die afkeer met betrekking tot het patriarchaat als volgt:

Eat me, Sebastian. It's okay for guys like you and Court to fuck everyone but when I do it, I get dumped for innocent little twits like Cecile. Do you think I relish the fact that I have to act like Mary Sunshine 24/7 to be considered a lady? I am the Marcia fucking Brady of the Upper East Side, and sometimes I want to kill myself. So there's your psychoanalysis, Dr. Freud. Now are you in, or are you out?

De grote aanpassing ligt in het feit dat de vrouw niet gestraft wordt omwille van haar fouten of zwakte. Wanneer Madame de Merteuil's plan openbaar wordt gemaakt, wordt zij publiekelijk vernedert, ontdaan van haar rijkdom en verbannen. Bovendien verliest ze haar

schoonheid, ze werd immers getroffen door pokken. Het is onwaarschijnlijk dat Kathryn zulke gebeurtenissen te wachten staan. Ze wordt ongetwijfeld van school gestuurd, maar het schandaal zal zeker en vast de rest van haar leven niet overheersen. Haar moeder is immers uit hetzelfde hout gesneden als Kathryn en ze heeft genoeg geld om een goede toekomst voor haar dochter te garanderen. Ook Annette, het Madame de Tourvel-personage, is veel sterker. In tegenstelling tot de Tourvel behoudt Annette haar geestelijke gezondheid, ze zal zichzelf niet ziek maken of de hand aan zichzelf slaan. Zij is de absolute heldin van het verhaal. Ze brengt het plan van Kathryn naar buiten en het einde van de film maakt duidelijk dat ze niet gestraft wordt, maar dat er volledige vrijheid voor haar ligt. Ook Cecile is binnen de teenpic veel sterker dan binnen de originele roman. Ze wordt niet verkracht door Sebastian Valmont, maar heeft haar eigen redenen om met hem het bed te delen. Bovendien is ze geen speelbal van de verschillende mannen in haar leven of is ze onzeker omtrent haar gevoelens. Ze weet heel goed wat ze wil, gaat op haar doel af en wanneer de waarheid aan het licht komt, speelt ze een actieve rol in de ontmaskering van Kathryn. De teenpic blijft dus grotendeels trouw aan het klassieke werk, maar past vooral de vrouwelijke rollen aan, hetgeen zeker samenhangt met de algemene verschuivingen binnen het thema seksualiteit.

O (2001, T.B. Nelson) blijft het meeste trouw aan de klassieker waarop het verhaal gebaseerd is. Om dit het beste aan te tonen, zullen beide werken, kort besproken worden. Desdemona, de dochter van de rijke senator Brabantio, koos ervoor Othello, een geducht generaal uit het Venetiaanse leger, te huwen, boven haar vele aanbidders uit haar eigen kringen. Hun huwelijk werd een tijd geheim gehouden en wanneer hun relatie aan het licht kwam, stootte dit op tegenkanting van Brabantio. Wanneer Othello zijn vertrouwen toont in Michael Cassio door hem te promoveren tot luitenant binnen zijn rangen, voedt dit de jaloezie van Iago, een officier die haatgevoelens koestert ten opzichte van Cassio en Othello. Hij besluit beiden, samen met Desdemona, ten gronde te brengen. Eerst ondermijnt hij Othello's vertrouwen in Cassio door deze dronken te voeren en een gevecht uit te lokken tussen Cassio en Montano, waarbij deze laatste gewond raakte. Vervolgens spoort hij Cassio aan om via Desdemona terug in Othello's gunst te komen en begint hij Othello's vertrouwen in zijn echtgenote aan het wankelen te brengen door een relatie tussen haar en Cassio te suggereren. Later laat hij zijn echtgenote Emilia een zakdoek stelen van Desdemona die in het bezit komt van Cassio. Hij vertelt Othello over die zakdoek en zegt dat Desdemona die aan Cassio moet geschonken hebben. Wanneer Othello zijn echtgenote vraagt naar de zakdoek en zij hem niet vindt, beschuldigt hij haar van ontrouw en beiden krijgen slaande ruzie. Die avond treft Othello zijn echtgenote slapend aan en besluit haar te wurgen. Op het moment waarop hij haar vermoordt,

betreedt een gewonde Cassio de kamer en smeekt hem om vergiffenis. Othello had namelijk de opdracht gegeven hem te vermoorden, maar het was zijn aanvaller die uiteindelijk de dood vond. Wanneer de waarheid aan het licht komt, gooit Othello zich op zijn eigen zwaard en Iago wordt geëxecuteerd omwille van zijn misdaden. De verhaallijn van O komt volledig overeen met de klassieker van Shakespeare. Odin James is de enige Afro-Amerikaanse leerling aan een gerespecteerde kostschool. Hij is de sterspeler van het basketbalteam en krijgt de prijs van meest waardevolle speler. Wanneer Hugo, het Iago-personage, verneemt dat Odin die prijs deelt met de jongere Mike Cassio, wordt zijn haat jegens Odin des te sterker. Eerst brengt hij de relatie tussen Odin en Desi, dochter van schooldirecteur Brable, aan het licht, wat leidt tot een confrontatie tussen Odin en Desi's vader. Later ondermijnt hij Odin's vriendschap met Mike door deze laatste dronken te voeren en een gevecht tussen hem en Roger Rodriguez uit te lokken, waarbij deze laatste gewond raakt. Hij vertelt Mike Desi te overhalen een goed woordje te doen voor hem bij Odin, opdat Mike, die geschorst werd omwille van het gevecht, terug in het team te laten. Tezelfdertijd begint hij bij Odin een relatie tussen Desi en Mike te suggereren. Pas wanneer Odin Mike ziet met de sjaal, die hij Desi schonk, begint zijn jaloezie sterk te groeien. Die sjaal werd gestolen door Emily, Desi's kamergenote en Hugo's vriendinnetje die hunkert naar zijn affectie. Odin's gemoedstoestand heeft gevolgen voor zijn spel en Odin's toekomst komt op de helling te staan. Uiteindelijk regelt Hugo een ontmoeting met Mike en laat Odin hun gesprek afluisteren. Voor Odin lijkt het alsof Mike de relatie met Desi toegeeft, terwijl hij over een heel ander meisje praat. Samen met Hugo besluit hij de "verraders" te straffen met de dood. Samen met Roger lokt Hugo Mike in de val om hem neer te schieten, maar wanneer Mike slechts in het been geraakt wordt, doodt Hugo Roger en haast zich naar Desi's kamer. Odin heeft intussen Desi gewurgd en laat het lijken alsof Mike haar vermoord heeft. Het is Emily die uiteindelijk het verraad naar buiten brengt, alvorens ze vermoord wordt door Hugo. Odin weet het pistool te bemachtigen en schiet zichzelf door de borst. Hugo wordt gearresteerd en weggevoerd. Net als Othello wil Odin zich ervan vergewissen dat hij herdacht wordt omwille van zijn prestaties en hoopt dat zijn misdaad niet met zijn huidskleur wordt geassocieerd:

My life's over, that's it. While all ya'll are sitting around living yours, talking about the nigger who lost it back in high school, you make sure you tell them that I loved that girl, I did. But I got played. He twisted my head. He fucked it up. I ain't no different from all ya'll. My Mom's ain't no crack addict, it was no hoodwig drug dealer that

tripped me up, it was this white prep school mother fucker standing right there. You tell them where I came from to make me do this.

Deze teenpic blijft het meeste trouw aan het originele toneelstuk. De thema's jaloezie, wraak, vertrouwen en verraad overheersen het hele verhaal en ook de kracht van de vrouwelijke personages wordt niet aangepast. Emily is net als Emilia een zwak personage, dat alles doet wat Hugo/Iago haar opdraagt. Desi wordt net als Desdemona alom gerespecteerd en is enorm geliefd. Haar enige zwakte is Odin/Othello, die ze alles vergeeft.

De hierboven besproken teenpics, die duidelijk gebaseerd zijn op klassieke werken, komen qua structuur en personages sterk overeen met hun bron. De sterkte van de meeste van deze adaptaties ligt in het feit dat de vrouwelijke rollen aangepast worden aan onze huidige samenleving en het nieuwe, sterkere beeld van de vrouw. Hierdoor wordt echter niet geraakt aan de zo belangrijke "trouw", maar draagt vooral bij aan de geloofwaardigheid van het verhaal.

4.2.2 Reflexiviteit en zelf-reflexiviteit

Uit het theoretische hoofdstuk werd reeds duidelijk dat het maken van allusies geen nieuw gegeven is binnen de wereld van de cinema. Allusies bleven evenmin beperkt tot het teenpic-genre of de werken van de hand van Kevin Williamson, hoewel *Scream* (1996, W. Craven) en zijn andere films binnen de stalker-cyclus het gegeven terug volop onder de aandacht hebben gebracht. Samen met zijn reflexieve en zelf-reflexieve stijl, werden vooral de verschuivingen binnen de conceptuele opposities besproken. Er werd echter reeds bewezen dat de neo-stalker nog niet volledig op punt staat. Vooral de rol van de zogenaamde "nieuwe" Final Girl werd reeds besproken.

Binnen dit hoofdstuk zal voornamelijk geconcentreerd worden op zelf-reflexiviteit in de teenpic, daar het sterk samenhangt met het thema seksualiteit. De tieners in de hedendaagse teenpic, en vooral de vrouwelijke jongeren, kennen namelijk hun rol en dit draagt bij tot de nieuwe kracht van de vrouw. Allusies in het algemeen zullen niet uitgebreid besproken worden, daar dit gegeven veel beter tot zijn recht komt binnen een theoretisch kader dat

concentreert op het postmodernisme. Het postmodernisme op zich is een vage term en dus moeilijk te definiëren. Het kan het best omschreven worden als *“een op allerlei cultuurgebieden toegepaste term. [...] Postmodernisme als filosofie neemt afstand van het verlichtingsdenken (modernisme) waarin een optimistische visie op de menselijke rede leidde tot een voorstelling van een beheersbare en redelijke samenleving. Postmoderne filosofen leggen daarentegen de nadruk op onbeheersbare krachten in de samenleving. Met de verwerping van het universalistische waarheidsdenken dat ten grondslag ligt aan de rationeel-liberale wereldbeschouwing opent de postmoderne filosofie de weg tot een theoretisering en tot culturele verbeeldingen van fragmentatie en discontinuïteit. Als culturele en artistieke praktijk is postmodernisme in de eerste plaats eclectisch. Dit uit zich in de combinatie van elementen uit verschillende genres, stromingen, media, stijlen en technieken. Het postmodernisme ondergraaft ook de scherpe scheiding tussen hoge en lage cultuur.”*²²⁸ Postmodernisme is dus overall aanwezig, zoals in schilderkunst, communicatie, architectuur, mode, technologie, film, muziek, filosofie, sociologie en literatuur, waardoor het op zoveel verschillende manieren kan worden opgevat en eerder kan omschreven worden als een tijdperk dan een theorie. Dit bemoeilijkt het bekomen tot een vaststaande definitie. Later zal dieper ingegaan worden op de relatie tussen postmodernisme en cinema, meer bepaald het teenpic-genre. De enige opmerkingen die hier gemaakt zullen worden is dat allusies in alle teenpics gemaakt worden en onder verschillende vormen voorkomen.

Ten eerste wordt er bijvoorbeeld naar bekende regisseurs verwezen. In *American Pie* (1999, P. Weitz), *Can't Hardly Wait* (1998, H. Elfont en D. Kaplan), *Trojan War* (1997, G. Huang), *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson) en *Election* (1999, A. Payne) wordt er naar John Hughes en/of zijn films verwezen, hetzij door zijn bekende structuur deels over te nemen, muziek uit zijn films te lenen of enkele van zijn bekende personages een rol te laten spelen. Alfred Hitchcock bleek populair te zijn in films als *The Rage: Carrie 2* (1999, K. Shea en R. Mandel), *Final Destination* (1999, J. Wong), *Scream* (1996, W. Craven) en *Cherry Falls* (2000, G. Wright) en Kevin Williamson kwam aan bod bij *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson), *I Know What You Did Last Summer* (1997, J. Gillespie) en *Scary Movie* (2000, K.I. Wayans).

Binnen adaptaties wordt vaak verwezen naar de originele auteur of de film waarop de teenpic zich baseert. Dit was het geval bij *10 Things I Hate About You* (1999, G. Junger), *O* (2001, T.B. Nelson) en *She's All That* (1999, R. Iscove). Vandaar hoogstwaarschijnlijk waarom vele

²²⁸ BUIKMA (R.) en SMELIK (A.). *Vrouwenstudies in de cultuur-wetenschappen*. Muiderberg, Coutinho, 1993, p. 225.

auteurs er van overtuigd zijn dat *Never Been Kissed* (1999, R. Gosnell) een update is van Shakespeare's *As You Like It* en *The Faculty* (1998, R. Rodriguez) een remake is van *Invasion of the Body Snatchers*.

Een derde vorm van allusies die overvloedig aan bod komt binnen de bestudeerde films is het verwijzen naar specifieke films. Een aantal populaire voorbeelden zijn, ten eerste, *Scream* (1996, W. Craven) waarnaar niet enkel verwezen werd in *Scream 2* (1997, W. Craven) en *Scream 3* (2000, W. Craven), maar ook in *Scary Movie* (2000, K.I. Wayans) en *The Rage: Carrie 2* (1999, K. Shea en R. Mandel). Naar *The Terminator* (1984, J. Cameron) en *Terminator 2: Judgment Day* (1991, J. Cameron) werd verwezen in *American Pie* (1999, P. Weitz) en *The Faculty* (1998, R. Rodriguez) en *The Exorcist* (1973, W. Friedkin) bewees zijn populariteit in *Scream* (1996, W. Craven) en *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson). Ook de film *Casablanca* (1942, M. Curtiz), en meer bepaald het meest gekende zinnetje uit de film, werd een aantal keer aangepast en gebruikt binnen de teenpics, namelijk:

Of all the gin joints in all the towns in all the world, she walks into mine.

Dit zijn echter slechts enkele voorbeelden van allusies die gemaakt werden binnen de verschillende teenpics; er wordt immers ook verwezen naar onder andere *Carrie* (1976, B. De Palma), *10* (1979, B. Edwards), *Happy Days* (1974-1984), *Candyman* (1992, B. Rose), *Halloween* (1978, J. Carpenter), *The Texas Chain Saw Masacre* (1974, T. Hooper), *Evil Dead 2* (1987, S. Raimi), *The Addams Family* (1991, B. Sonnenfeld), en noem maar op, maar ze zullen niet verder besproken worden daar ze weinig bijdragen tot dit werk.

Veel belangrijker is het gebruik van zelf-reflexiviteit, omdat het kennen van de regels bijdraagt tot de kracht van de verschillende, vooral vrouwelijke, personages. Zelf-reflexiviteit wordt door de verschillende besproken auteurs vooral geassocieerd met het slasher-genre en het kennen van de regels om deze films te overleven. Vooral de *Scream*-films (1996, W. Craven) werden binnen deze context besproken, maar ook in *The Faculty* (1998, R. Rodriguez) en *Scary Movie 2* (2001, K. I. Wayans) worden de regels van het genre besproken. Binnen *Scary Movie 2* worden de regels bijvoorbeeld toegepast op de overlevingskansen die Afro-Amerikanen hebben binnen het horrorgenre. De drie Afro-Amerikaanse jongeren willen dan ook niet afgescheiden worden van hun blanke leeftijdsgenoten, omdat ze weten dat hun overlevingskansen dan veel groter zijn. Binnen *The Faculty* (1998, R. Rodriguez) zijn het vooral de theorieën van bekende sciencefictionverhalen die aan bod komen en de jongeren helpen de overwinning te behalen. Enkel omdat ze de

regels van het verhaal kennen, overleven ze. De personages uit de verhalen waarop zij hun theorieën baseerden, kenden die regels immers niet en dat zou moeten verklaren waarom binnen die verhalen de aliens uiteindelijk de bovenhand krijgen.

Zelf-reflexiviteit komt echter binnen het hele teenpic-genre voor. Mannelijke personages die hun rol kennen en gebruiken, komen veel minder aan bod dan bij vrouwen en dit hangt natuurlijk samen met het feit dat aan vrouwelijke personages in de hedendaagse teenpic een veel grotere waarde en kracht wordt verleend. Slechts in drie films lijken mannen hun rol te kennen, namelijk in *Varsity Blues* (1999, B. Robbins), *Bring It On* (2000, P. Reed) en *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson), maar enkel hoofdpersonage Jonathon Moxon uit *Varsity Blues* (1999, B. Robbins) kan gebruik maken van het stereotype beeld dat van zijn personage bestaat, zonder dat het hem zelf beïnvloedt. Wanneer zijn vriend, die tevens de beste speler binnen het team is, gewond raakt, wordt Jonathon tot de meest populaire speler gebombardeerd. Hij weet wat hem allemaal te wachten staat: zijn vrienden zullen alles doen om hem te plezieren, hij zal geïnterviewd worden door de plaatselijke journalisten, hij zal gratis bier krijgen en cheerleaders zullen zichzelf aan hem aanbieden. Hij gaat hier echter niet op in, laat iedereen in hun waan, speelt het spelletje gedeeltelijk mee, zodat hem zo weinig mogelijk in de weg kan gelegd worden en blijft diezelfde vriendelijke, intelligente man die zich afzet tegen de dictatuur van de tirannieke coach. De mannelijke hoofdpersonages uit de twee andere vernoemde teenpics kennen ook hun rol, maar weten er niets aan te veranderen. In *Bring It On* (2000, P. Reed) weten de mannelijke cheerleaders welk etiket ze opgeplakt krijgen, namelijk dat ze homoseksueel zijn, en kunnen daar niets aan veranderen. Vooral voor Jan valt dit moeilijk, hij expliciteert immers meermaals dat hij zich tot het vrouwelijke geslacht aangetrokken voelt, maar sommige leeftijdsgenoten blijven gedurende de hele film zijn seksuele geaardheid in twijfel trekken. De mannelijke hoofdrol uit *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson) werd reeds besproken binnen het hoofdstuk met betrekking tot het seksualiteit-thema. Luke Churner lijkt geen toekomst of verleden te hebben, hij bestaat enkel in relatie tot dit specifieke verhaal en de andere hoofdpersonages. Op geen enkel moment tracht hij hierin verandering te brengen en legt er zich bij neer dat hij geen toekomst heeft.

Wat betreft de vrouwelijke personages uit de teenpic kunnen twee opmerkingen gemaakt worden. Ten eerste zijn ze zich veel beter van hun rol bewust dan de mannen, en, ten tweede, laten ze er zich veel minder door definiëren. Cher Horowitz uit *Clueless* (1995, A. Heckerling) werd reeds binnen het theoretische gedeelte besproken. Ze is niet het nymfomanische, domme blondje met het slechte karakter waarvoor ze gemakkelijk zou kunnen doorgaan, maar een intelligente meid die recht op haar doel afgaat en zeer veel

belang hecht aan het geluk van haar vrienden en familieleden. Ze weet echter zelf zeer goed welke rol van haar wordt verwacht. Daarom dat ze van tijd tot tijd de slachtofferrol speelt om haar zin te krijgen, bijvoorbeeld wanneer ze haar schoolresultaten wil laten verhogen. Bovendien spreekt ze vaak op een hoog en klagerig toontje, zoals van een dom en oppervlakkig wicht verwacht wordt. Ze speelt die rol enkel wanneer ze er iets bij te winnen heeft, maar op geen enkel moment leeft ze die rol. Een film die met *Clueless* nauw verwant is, is *Bring It On* (2000, P. Reed) en ook hier weten de vrouwelijke hoofdpersonages maar al te goed met welk stereotiep beeld ze geassocieerd worden en ze leven zich dan ook ten volle uit wanneer het hen vooruit kan helpen. Het wordt echter snel duidelijk dat de personages deze rol enkel spelen, maar dat de rol zeker hun identiteit niet definieert. Ten eerste wordt al snel duidelijk dat hoofdpersonage Torrance Shipman niet de stereotype domme, gemene, blonde cheerleader is, zoals bij aanvang van het verhaal gesuggereerd wordt. De film opent immers met de hele bende cheerleaders die alle stereotypen scanderen, namelijk:

I'm sexy, I'm cute, I'm popular to boot. I'm bitch-in', great hair, the boys all love to stare. I'm wanted, I'm hot, I'm everything you're not. I'm pretty, I'm cool, I dominate the school. Who am I? Just guess. Guys wanna touch my chest. I'm rockin', I smile, if anything I'm vile. I'm flyin', I jump, you can look but don't you hump. Whoo I'm major, I roar, I swear I'm not a whore. We cheer and we lead, we act like we're on speed. You hate us 'cause we're beautiful, well we don't like you either, we're cheerleaders. We are cheerleaders.

Torrance is echter zoals de meeste van haar teamgenoten intelligent, eerlijk en lief. Ze volgt de cursus chemie voor gevorderden, doet niet aan vriendjespolitiek en kiest teamgenoten op basis van hun kunnen, en, wanneer een ander team geen eerlijke kans lijkt te krijgen om deel te nemen aan een belangrijke wedstrijd, wil zij er kost wat kost voor zorgen dat ze de nodige financiële middelen ter beschikking krijgen. De meisjes weten echter dat ze als lustobjecten beschouwd worden en wanneer ze daaruit profijt kunnen halen, spelen ze het spelletje maar al te graag mee. Missy Panteone, die aanvankelijk zeer sceptisch ten opzichte van cheerleading stond en de sport met al de genoemde stereotypen associeerde, kent snel het klappen van de zweep. Wanneer de meisjes bijvoorbeeld geld moeten inzamelen om het nodige geld bijeen te krijgen om een nieuwe coach te betalen, besluiten ze een car-wash te organiseren waar zij auto's wassen in bikini's. Natuurlijk komt hier een massa volk op af en de meiden spelen het spel mee. Wanneer Missy's broer vraagt waar ze mee bezig is, antwoordt ze droogweg:

Making money from guys oogling my goodies

Net als in *Clueless* (1995, A. Heckerling) weten de meiden maar al te goed met welke eigenschappen ze geassocieerd worden, ze laten zich er echter niet door definiëren.

Michelle uit *American Pie* (1999, P. Weitz) weet zelf ook heel goed met welke eigenschappen haar personage geassocieerd wordt. Ze is een outsider en weet dat van haar gedacht wordt dat ze een braaf meisje is. Op het einde van de film draait ze haar rol dan ook compleet om, wanneer ze Jim zowat bespringt. De volgende morgen is ze verdwenen. Wanneer Jim haar in *American Pie 2* (2001, J.B. Rogers) vraagt waarom ze geen contact met hem zocht, vertelt ze hem dat ze wist hoe hij zou reageren. Ze wist dat beiden zich ongemakkelijk zouden voelen en dat ze daarom vertrok. Ze associeerde seks dus zeker niet met liefde. Ook Laney Hobbs uit *She's All That* (1999, R. Iscove) weet maar al te goed met welke eigenschappen haar personage geassocieerd wordt en staat dan ook zeer sceptisch ten opzichte van Zach Siler wanneer hij toenadering tot haar zoekt. Ze wijst hem er op dat ze niet intelligent is ondanks haar status van nerd en dat hij geen moeite moet doen om haar te vragen hem bijlessen te geven. Zoals reeds eerder vermeld, kennen ook de meiden uit *The Craft* (1996, A.Fleming) hun rol en spelen ze hem met volle overtuiging. Ze weten dat ze buitenstaanders zijn en beschouwd worden als de weirdos van de school, daarom drukken ze hun anders zijn ook vol overtuiging uit door zich nergens iets van aan trekken en hun via hun gotische make-up en kledij nog verder te distantiëren van hun leeftijdsgenoten. Dezelfde opmerking kan gemaakt worden met betrekking tot de vrouwelijke personages uit *Varsity Blues* (1999, B. Robbins). Jules weet dat de rol van tegendraadse tiener haar op het lijf geschreven is en daarom zet ze zich zo openlijk af tegen football, het enige dat als belangrijk wordt beschouwd binnen het stadje. Wanneer haar vriendje Jonathon plots gebombardeerd wordt tot sterspeler, weet ze dan ook wat gedaan. Ze laat hem vallen, want

I don't date football players.

Ook Darcy, de populaire cheerleader, weet wat van haar verwacht wordt. Zij moet de mooie, domme verleidster spelen, hetgeen ze zo veel mogelijk doet tot ze beseft dat ze zelf intelligent genoeg is om aan het verstikkende stadje te ontsnappen. Ze beseft dat de rol waarmee ze geassocieerd wordt niets met haar eigen identiteit te maken heeft en dat ze geen man moet verleiden die haar uiteindelijk kan redden.

Zelf-reflexiviteit werd door de verschillende auteurs vooral in verband gebracht met het kennen en gebruiken van de regels van het horrorgenre. Voorbeelden van zelf-reflexiviteit kunnen echter binnen het hele teenpic-genre teruggevonden worden. De tieners uit de hedendaagse teenpic kennen niet enkel de regels van het spel, maar weten ook welke rol van hen verwacht wordt te spelen. Die rol beïnvloedt echter hun ware identiteit niet en vooral vrouwelijke personages weten uit de traditionele vooroordelen kracht te putten.

5 Besluit

Na het bekijken van de verschillende teenpics en het kritisch evalueren van zowel de geselecteerde films als de auteurs die aan bod kwamen binnen het theoretisch kader, kan er niet ontkend worden dat de nieuwe stroom van teenpics enkele belangrijke verschuivingen binnen de thematiek met zich meebrengen. Het onderzoek naar het teenpic-genre is met dit werk echter niet uitgeput. Elk thema apart kan zeker en vast nog verder onderzocht worden en wanneer de filmografie wordt uitgebreid zullen nog meer verschuivingen aan het licht komen. Vooral het thema autoriteit zou een interessant onderzoek kunnen opleveren. Er kan geconcentreerd worden op de nieuwe teenpics, er kan een historische vergelijking gemaakt worden van de manier waarop het thema evolueerde vanaf de jaren vijftig en het thema kan ook gekoppeld worden aan postmodernistische begrippen, zoals onder andere Foucault's "surveillance". Foucault concentreerde zich voornamelijk op machtsrelaties, die overal aanwezig zouden zijn en van overal zouden komen. Macht is volgens Foucault de naam, het label van een situatie binnen de maatschappij en geen vaste structuur of institutie. Belangrijk binnen dit gegeven is natuurlijk het uitoefenen van controle. Surveillance is dan ook een belangrijk instrument om discipline te garanderen. Door mensen er voortdurend op te wijzen dat ze bekeken, beoordeeld, geëvalueerd worden, en indien nodig gestraft kunnen worden, is surveillance een belangrijke sleutel tot controle binnen de machtsrelaties.²²⁹ Dit concept kan verbonden worden met onder andere het teenpic-genre, daar de hoofdpersonages vooral in beeld worden gebracht op plaatsen waar ze onder controle staan zoals onder meer klaslokalen, kleedkamers, bibliotheken, slaapkamers binnen de ouderlijke woning of het plaatselijke winkelcentrum. Ook adaptaties zijn verder onderzoek meer dan waard en allusionisme in het algemeen zou ook een interessant onderzoek opleveren binnen een postmodernistisch theoretisch kader. Bijvoorbeeld een toepassing maken van Frederic Jameson's stelling met betrekking tot het vervagen van de grenzen tussen "hoge kunst" en populaire cultuur, of het bestuderen van de overlappende concepten pastiche, parodie, prefabricatie, bricolage en intertekstualiteit. Intertekstualiteit werd binnen dit werk reeds uitgebreid besproken en slaat voornamelijk op het "citeren" van reeds bestaande werken. Pastiche en parodie maken een imitatie van het verleden, al dan niet met het gebruik van humor, en trachten op deze manier hun respect te tonen voor deze originele werken. Prefabricatie slaat op het verwerken van oudere beelden in nieuwe films, hetgeen meermaals gebeurt binnen *The Rage: Carrie 2* (1999,

²²⁹ What is discipline?. http://www.stolaf.edu/depts/cis/examples/fillinga/web_essays/foucault_discipline.html.

K. Shea en R. Mandel). Bricolage slaat dan weer op het gebruiken en samenbrengen van stijlen, genres en allusies die niet van één en hetzelfde werk afkomstig zijn.²³⁰ Die “hybridisering” van genres kan teruggevonden worden binnen onder andere *The Faculty* (1998, R. Rodriguez) en *Teaching Mrs. Tingle* (1999, K. Williamson). Ook een studie omtrent de representatie van geweld zou een interessant onderzoek kunnen opleveren. De verschillende films die binnen dit werk onderzocht werden, stellen geweld vooral op een absurde manier voor, terwijl geweld binnen de schoolmuren toch volop in de actualiteit staat in de Verenigde Staten met de relatief recente gebeurtenissen en films als *Bowling for Columbine* (2002, M. Moore) en de oudere *The Basketball Diaries* (1995, S. Kalvert). De studie van dit genre hoeft dus allerminst te stoppen na dit werk.

De belangrijkste onderzoeksresultaten met betrekking tot deze studie hebben echter allen betrekking op de thematiek van het teenpic-genre van na 1995.

Wat betreft het thema autoriteit lijken er toch enkele hiaten teruggevonden te worden in de stellingen van de verschillende auteurs. Het thema werd in drie onderdelen verdeeld, enerzijds omdat het een grote groep personages omvat, anderzijds omdat ze niet allen dezelfde invloed hebben. Vooral de autoriteitsfiguren binnen het eigen gezin en diegenen binnen het academische milieu blijken een grote invloed te hebben op de tienerpersonages. Het familieleven heeft onmiskenbaar een sterke invloed op de jongeren en hun karakters. De autoriteitsfiguren binnen deze groep kunnen allerminst als een obstakel beschouwd worden en spelen een belangrijke rol in de persoonlijke groei van de tieners. Het familieleven wordt misschien weinig in beeld gebracht, maar de aanwezigheid van ouders kan allesbehalve ontkend worden. Zoals de auteurs opmerkten kan er inderdaad niet langer gesproken worden van rebellie ten opzichte van het ouderlijke gezag, maar niet omdat deze over geen enkele vorm van macht zouden beschikken. De jongeren hebben over het algemeen een uitstekende relatie met hun ouders, een relatie die de tieners de nodige ademruimte en vrijheid verschaft, een relatie gebaseerd op wederzijds respect en een open communicatiestroom, een relatie die als niets anders dan stabiel kan omschreven worden. Opvallend is wel het feit dat als er iets “slecht” wordt teruggevonden bij de tieners, de schuld steevast bij de moederfiguur ligt. Dit gegeven hangt hoogstwaarschijnlijk samen met de verschuivingen binnen het thema seksualiteit. Niet enkel vrouwelijke tieners zijn assertief en gaan recht op hun doel af, maar ook volwassen vrouwen. Wat betreft autoriteitsfiguren binnen het academisch milieu kan er

²³⁰ Meer informatie omtrent het postmodernisme in de cinema kan teruggevonden worden in HAYWARD (S.). *Cinema studies: the key concepts*. Londen, Routledge, 2000, pp. 274-285.

ook vooral gesproken worden van sympathieke personages die een positieve invloed hebben op het leven van de tieners. Deze groep wordt niet altijd hetzelfde in beeld gebracht; er is ruimte voor diversiteit. De kijker krijgt te maken met zowel excentrieke onderwijzers en zeer sympathieke leraars, als strenge academici en een lerarenkorps dat worstelt met persoonlijke problemen. Doorheen die diversiteit is het echter niet moeilijk vast te stellen dat deze autoriteitsfiguren een belangrijke steun zijn voor de jonge hoofdpersonages. Slechts in enkele gevallen kan er gesproken worden van ronduit slechte, onderdrukkende autoriteitsfiguren die hun leerlingen willen breken, maar in die gevallen wordt duidelijk gemaakt dat deze lera(a)r(es) een unicum is binnen de highschool. Zijn/haar collega's zijn immers zeer sympathieke personages. De sympathie van sommige leden van het academisch milieu wordt nog extra in de verf gezet door gebruik te maken van acteurs die in het verleden de rol van rebel op zich namen binnen de teenpic of een serie die vooral gericht was op een tienerpubliek. De laatste groep autoriteitsfiguren die besproken werd, zijn personages die slechts sporadisch aan bod komen, minder uitgewerkt zijn en niet op dagelijkse basis een rol spelen binnen het leven van de tiener. Hieronder vielen zowel priesters en politieagenten, als journalisten en oudere vrienden. Over het algemeen worden deze personages ook in een positief daglicht geplaatst, maar enkele keren gaat hun rol ook de meer negatieve kant op. Daar ze een minder prominente rol spelen binnen zowel de teenpic als het leven van de tiener, zijn hun karakters dan ook weinig uitgewerkt. Omdat autoriteitsfiguren zo sympathiek worden voorgesteld, zijn ze dus niet langer een bron van angst voor de jongeren. Zoals de auteurs stelden is de grootste angst van de jongeren nu terug te vinden in hun gevoel de controle over hun leven en doelen te verliezen. Vooral in teenpics die aanleunen bij het horror-genre keert dit gegeven regelmatig terug. Slechts in minieme mate komt het jaren tachtig-thema van angst voor een eenzaam bestaan voor. Ook het omgekeerde gaat op. Jongeren hoeven niet langer autoriteitsfiguren te vrezen en autoriteitsfiguren hebben geen reden om angstig te reageren op tieners. Over het algemeen worden er volwassen jongeren getoond, met een duidelijk doel voor ogen en oog voor de toekomst. Binnen dit thema van volwassenheid wordt dan ook steeds opnieuw de noodzaak van enig verantwoordelijkheidsgevoel benadrukt. Een thema dat eveneens nauw aansluit bij de relatie met autoriteitsfiguren, maar totaal niet aan bod kwam binnen de literatuur, is de plaats waar een verhaal zich afspeelt. Dit gegeven wordt niet overal even sterk benadrukt, maar het valt wel op dat binnen teenpics die zich afspelen in de grote steden vooral individualisme en anonimiteit in de verf worden gezet. Binnen deze context loopt ook de relatie met de ouders stroever. Teenpics die plaats hebben binnen kleine dorpen benadrukken vooral traditie, een

conservatievere benadering ten opzichte van seksuele activiteiten en het belang van een traditionele gezinsstructuur.

Ook binnen het thema peers kan er gereageerd worden op de verschillende auteurs. Zij zagen immers in de eigen leeftijdsgroep het belangrijkste gevaar voor onderdrukking, maar na het bestuderen van de teenpics kan bij deze stelling niet aangesloten worden. Er bestaat nog steeds een klassensysteem, in het opzicht dat er nog steeds verschillende groepen bestaan tussen de schoolmuren, maar er kan niet langer gesproken worden van de onderdrukkers en hun slachtoffers. Elke groep heeft zijn eigen vooroordelen ten opzichte van de anderen, elke groep durft de andere aan te vallen, maar over het algemeen laat iedereen elkaar met rust en kan er allerm minst gesproken worden van gezworen vijanden die een gevaar betekenen voor elkaar. De auteurs werden binnen dit thema nog te zeer beïnvloed door de teenpics van de jaren tachtig of hebben slechts oppervlakkig de nieuwe teenpics bekeken. Ook binnen de verschillende groepen is er meer ruimte voor diversiteit. Verschillende typen van personages, die in de teenpic van de jaren tachtig nooit tot dezelfde groep zouden kunnen behoren, zijn nu de beste vrienden. Daar er niet kan gesteld worden dat vriendschap een onmogelijk iets is binnen de teenpic die na 1995 verscheen, werd ook dit thema geïntroduceerd binnen het empirisch kader. Ook hier weer kan niet gesteld worden dat vriendschap per definitie een hoofdthema is binnen de teenpic, maar het is toch een belangrijk gegeven voor de tieners. Soms lijkt vriendschap tussen jongeren onmogelijk of wordt er heel cynisch op gereageerd, maar feit is dat elk tienerpersonage nood heeft aan steun, respect en het gevoel ergens bij te horen. In sommige gevallen is vriendschap zelfs de ultieme redding van de tieners. Bovendien wordt vriendschap niet beïnvloed door materialisme. Binnen de teenpic van de jaren tachtig was materialisme immers het belangrijkste gegeven bij de indeling in groepen/klassen en het scheppen van vriendschapsbanden. In de hedendaagse teenpic is dit niet het geval en wordt materialisme vooral in verband gebracht met oppervlakkigheid en onverantwoord gedrag. In de slasher is materialisme wel een middel om de moordenaar(s) van hun leeftijdsgenoten te onderscheiden, maar ze worden binnen de groep niet anders behandeld en nergens wordt duidelijk gemaakt of hun minder fortuinlijke positie een verklaring is voor hun gedrag.

Ook met betrekking tot het thema vooroordelen en stereotypering kwamen de onderzoeksresultaten niet altijd overeen met de stellingen binnen de theorie. Er werd gesteld dat vooroordelen en stereotypering zo goed als volledig verdwenen waren uit de nieuwe lading teenpics. Hiervan kunnen echter geen bewijzen teruggevonden worden. De nadruk

ligt nog steeds op de blanke tiener uit de middenklasse en zowel mannen, vrouwen als verschillende rassen en homoseksualiteit worden nog steeds op een stereotype manier in beeld gebracht, hoewel er kleine veranderingen aangebracht werden. De klassieke vooroordelen met betrekking tot de losgeslagen tiener komen bijvoorbeeld wel af en toe aan bod, maar worden nooit echt bevestigd. De kijker krijgt immers vooral te maken met verantwoordelijke en volwassen jongeren.

Het beeld van de vrouw heeft enkele belangrijke evoluties doorgemaakt, maar ze wordt nog steeds overal hetzelfde in beeld gebracht. De dames uit de nieuwe teenpic zijn sterk, alert, dynamisch en gaan recht op hun doel af. Ook de Final Girl uit de slasher is meegeëvolueerd, maar vervalt soms nog in haar oude rol. Bovendien kennen de meiden de traditionele rollen waarmee hun personages geassocieerd worden en spelen het spelletje mee wanneer het hen iets kan opleveren. De mannelijke tieners komen slechts sporadisch aan bod en worden steeds meer naar de achtergrond geduwd, waardoor het onmogelijk is een vaststaande definitie te formuleren omtrent hun eigenschappen. Qua ras en seksuele geaardheid spraken bepaalde auteurs zelfs van uniculturalisme, een stelling die totaal niet opgaat. Ras en geaardheid worden nog steeds op een stereotype manier in beeld gebracht, maar hun vroegere “anders-zijn” wordt niet extra in de verf gezet of heeft geen invloed op de vriendschapsbanden tussen tieners. Het valt dus wel op dat stereotypering nog steeds voorkomt, maar niet noodzakelijk in negatieve zin. Tieners met een andere etnische achtergrond of een homoseksuele geaardheid worden niet langer als punchline gebruikt, maar zijn een wezenlijk onderdeel van de groep. Dit brengt ons meteen bij het volgende thema, namelijk humor. De meest hilarische momenten van de teenpic zijn, zoals de auteurs vermeldden, de momenten die pijnlijke voorvallen tonen. Dit is echter geen nieuw gegeven binnen de cinema, maar er werd door sommigen wel de link gelegd met de slasher en de zogenaamde fusie tussen humor en horror. Deze fusie gaat echter niet op bij de echte slashers, maar is enkel toepasbaar op films die slashers overduidelijk parodiëren omdat het geweld op zo'n belachelijke manier in beeld wordt gebracht. Verbale humor komt veel minder voor en kan vooral verbonden worden met het hanteren van een zelf-reflexieve stijl en het gebruik van ironie. Iets wat de auteurs wel over het hoofd zagen was de humor die de jongeren zelf hanteren, namelijk hun cynische reacties op mens en maatschappij, leven, dood en vriendschap.

De tweede grote verschuiving kon teruggevonden worden binnen het thema seksualiteit. In elke teenpic worden zelfzekere, sterke, alerte, dynamische en assertieve meiden opgemerkt, die hun rol kennen en naar hun hand zetten om hun eigen doelen te verwezenlijken. Zelf-

reflexiviteit is dus niet enkel verbonden met de slasher, maar ook met de vrouwelijke tiener uit de nieuwe teenpic. Ze verdient ten volle het label van Angry Girl, hoewel sommige auteurs nog twijfelen aan het vaststaan van haar identiteit. Ook de Final Girl is een krachtig personage, maar is minder vernieuwend dan de auteurs haar bestempelen. Af en toe vervalt ze immers nog in haar rol van traditionele Final Girl. Vrouwelijke personages krijgen in elk geval meer “beeldtijd”, hun karakters zijn beter uitgewerkt en het lijkt er als het ware op dat de vrouw als een veel interessanter personage wordt beschouwd dan de man. Slechts in enkele gevallen kan er gesproken worden van gelijkwaardigheid tussen de seksen; de meeste teenpics verkiezen overduidelijk vrouwen die veel sterker in hun schoenen staan dan mannen. Ook binnen het thema seks en intimiteit is de kracht van de Angry Girl terug te vinden. Ze staat veel cynischer ten opzichte van seks en intimiteit dan de mannelijke tiener, hoewel nog steeds het belang van liefde en respect wordt benadrukt. Seks en intimiteit gaan dus niet enkel hand in hand binnen de romantische komedie, maar ook binnen de teenpics die na 1995 op de markt werden gebracht. De band tussen seks en de slasher is ook minder sterk geworden, daar seksuele activiteiten niet langer betekenen dat een personage de film niet zal overleven. Ook wordt de seksuele voorkeur van de moordenaar(s) niet langer in vraag gesteld of als abnormaal naar voor gebracht, maar bij sommige slashers wordt wel een homoseksuele relatie tussen de moordenaars geïmpliceerd.

Net als zelf-reflexiviteit, zijn adaptaties sterk verbonden met het thema seksualiteit, meer bepaald, met het nieuwe imago van de vrouw. Niet bij elke adaptatie kon echter bewezen worden welke originele bron gebruikt werd, maar er kon evenmin ontkend worden dat ze hun brood gingen halen bij andere werken. Alle zogenaamde adaptaties werden binnen de categorieën die in het theoretische hoofdstuk besproken werden, ondergebracht. De meest trouwe adaptaties zijn ongetwijfeld *Clueless* (1995, A. Heckerling), *Cruel Intentions* (1999, R. Kumble), *10 Things I Hate About You* (1999, G. Junger) en *O* (2001, T.B. Nelson). Enkel binnen deze laatste film werden geen grote aanpassingen gemaakt; de overige films laten de vrouwelijke personages steeds een grotere macht hebben dan ze binnen het bronmateriaal verkregen. Die aanpassingen zouden echter niet mogen betekenen dat er minder trouw wordt gebleven aan de originele auteur. De kracht van deze films ligt immers in die aanpassingen en het feit dat ze de kracht van de vrouw verder uitwerken. Binnen deze cyclus van teenpics zouden zwakke en onderdanige vrouwelijke tieners als weinig interessant en ongeloofwaardig overkomen.

Op basis van de bestudeerde teenpics die verschenen zijn na 1995 kan er dus wel degelijk besloten worden dat er sprake is van een zogenaamde Teenpic Renaissance. Niet enkel kan allermindst ontkend worden dat er een hele reeks nieuwe tienerfilms verschenen zijn, maar op basis van de kritische analyse werden er soms grote verschuivingen opgemerkt binnen de thematiek van het genre. De verschillende auteurs die aan het woord kwamen binnen de theorie werden verder besproken, aangevuld en soms tegengesproken in het empirisch kader. Bovendien werd de thematiek van het genre in verband gebracht met adaptaties en zelf-reflexiviteit, die vooral het thema seksualiteit kracht bijzetten en interessante onderzoeksresultaten opleverden.

6 Bibliografie

6.1 Monografieën

ADDISON (H.). “Hollywood, consumer culture, and the rise of ‘body shaping’”. In: DESSER (D.) en JOWETT (G.S.)(red.). Hollywood goes shopping. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 3-33.

BERNSTEIN (J.). Pretty in pink. The golden age of teenage movies. New York, St. Martins Griffin, 1997, 230 p.

BRODE (D.). The films of the eighties. New York, Carol Publishing group, 1990, 287 p.

BROUNS (M.) en VERLOO (M.). “Theoretische kaders”. In: BROUNS (M.), VERLOO (M.) en GRUNELL (M.)(red.). Vrouwenstudies in de jaren negentig. Een kennismaking vanuit verschillende disciplines. Bussum, Coutinho, 1995, pp. 53-76.

BUIKMA (R.) en SMELIK (A.). Vrouwenstudies in de cultuur-wetenschappen. Muiderberg, Coutinho, 1993, 251 p.

CAMERON –WILSON (J.). Film review 1999-2000. The definitive film yearbook. Londen, Reynolds & Hearn Ltd., 1999, 192 p.

CARROLL (N.). Interpreting the moving image. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 370 p.

CARTMELL (D.). “Introduction”. In: CARTMELL (D.) en WHELEMAN (I.)(red.). Adaptations. From text to screen, screen to text. Londen, Routledge, 199, pp. 23-28.

CLARK (R.). At a theater or drive in near you: the history, culture and politics of the American exploitation film. New York, Garland Publishing, 1995, 248 p.

CURRAN (A.). "Consuming doubts: gender, class, and consumption in Ruby in Paradise and Clueless". In: DESSER (D.) en JOWETT (G.S.)(red.). Hollywood goes shopping. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 222-250.

DAVIES (J.) en SMITH (C.R.). Gender, ethnicity and sexuality in contemporary American film. Edingburgh, Keele University Press, 1997, 156 p.

DIKA (V.). Games of terror. Halloween, Friday the 13th, and the films of the stalker cycle. Londen, Associated University Presses, 1990, 153 p.

DIKA (V.). "The stalker film, 1978-81". In: WALLER (G.A.)(red.). American horror. Essays on the modern American horror film. Urbana, University of Illinois Press, 1987, pp. 86-101.

DOHERTY (T.). Teenagers and teenpics: the juvenilization of American movies in the 1950s. Boston, Unwin Hyman, 1988, 275 p.

DOLE (C.M.). "Austen, class, and the American market". In: TROOST (L.) en GREENFIELD (S.)(red.). Jane Austen in Hollywood. Lexington, The University Press of Kentucky, 2001, pp. 58-78.

DOUGLAS (S.J.). Where the girls are. Growing up female with the mass media. New York, Times Books, 1995, 348 p.

FELANDO (C.). "Hollywood in the 1920s: youth must be served". In: DESSER (D.) en JOWETT (G.S.)(red.). Hollywood goes shopping. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 82-107.

FERRISS (S.). "Emma becomes Clueless". In: TROOST (L.) en GREENFIELD (S.)(red.). Jane Austen in Hollywood. Lexington, University Press of Kentucky, 2001, pp. 122-129.

GATEWARD (F.) en POMERANCE (M.)(red.). "Introduction". In: GATEWARD (F.) en POMERANCE (M.)(red.). Sugar, spice, and everything nice. Cinemas of girlhood. Detroit, Wayne State University Press, 2002, pp. 13-21.

GROOT (G.). "Liefde is het fundament van de beschaving. Gesprek met Julia Kristeva.". In: Twee zielen. Gesprek met hedendaagse filosofen. Nijmegen, SUN, 1998, pp. 77-89.

HAYWARD (S.). Cinema studies: the key concepts. Londen, Routledge, 2000, 528 p.

HUBBARD (C.K.R.). Rebellion and reconciliation: social psychology, genre, and the teen film. 1980-1989. Ann Arbor, UMI, 1996, 164 p.

JANCOVICH (M.). American horror from 1951 to the present. Staffordshire, Keele University Press, 1994, 48 p.

JANCOVICH (M.). Horror. Londen, B.T. Batsford Ltd., 1992, 128 p.

JARVIE (I.C.). Movies as social criticism: aspects of their social psychology. Londen, The Scarecrow Press, 1978, 207 p.

KLEINHANS (C.). "Girls on the edge of the Reagan era". In: GATEWARD (F.) en POMERANCE (M.)(red.). Sugar, spice, and everything nice. Cinemas of girlhood. Detroit, Wayne State University Press, 2002, pp. 73-90.

LEWIS (J.). The road to romance and ruin. Teenfilms and youth culture. New York, Routledge, 1992, 173 p.

LOOSER (D.). "Feminist implications of the silver screen Austen". In: TROOST (L.) en GREENFIELD (S.)(red.). Jane Austen in Hollywood. Lexington, University Press of Kentucky, 2001, pp. 159-176.

MAMBER (S.). "In search of radical metacinema". In: HORTON (A.S.)(red.). Comedy/cinema/theory. Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 79-90.

MATTHEWS (N.). Comic politics: gender in Hollywood comedy after the new right. Manchester, Manchester University Press, 2000, 162 p.

MCFARLANE (B.). Novel to film. An introduction to the theory of adaptation. Oxford, Clarenton Press, 1996, 279 p.

NACHUMI (N.). “ ‘As if!’ translating Austen’s ironic narrator to film”. In: TROOST (L.) en GREENFIELD (S.)(red.). Jane Austen in Hollywood. Lexington, University Press of Kentucky, 2001, pp. 130-139.

NEALE (S.). Genre and Hollywood. Londen, Routledge, 2000, 336 p.

NEALE (S.) en KRUTNIK (F.). Popular film and television comedy. Londen, Routledge, 1990, 291 p.

NELMES (J.). “Women and film”. In: NELMES (J.)(red.). An introduction to film studies. Londen, Routledge, 1996, pp. 221-255.

NORTH (J.). “Conservative Austen, radical Austen. Sense and sensibility from text to screen.” In: CARTMELL (D.) en WHELEMAN (I.)(red.). Adaptations. From text to screen, screen to text. Londen, Routledge, 199, pp. 38-50.

PAUL (W.). Laughing screaming. Modern Hollywood horror and comedy. New York, Columbia University Press, 1994, 510 p.

PINEDO (I.C.). A cultural analysis of the contemporary horror film as genre. New York, UMI, 1991, 245 p.

PINEDO (I.C.). Recreational terror. Women and the pleasures of horror film viewing. Albany, State University of New York Press, 1997, 177 p.

POLAN (D.B.). “Eros and syphyzation: the contemporary horror film”. In: GRANT (B.K.)(red.). Planks of reason: essays on the horror film. Metuchen, The Scarecrow Press, 1984, pp. 201-211.

QUART (L.) en AUSTER (A.). American film and society since 1945. New York, Praeger, 1991, 195 p.

ROBERTS (K.). "Pleasures and problems of the 'Angry Girl'". In: GATEWARD (F.) en POMERANCE (M.)(red.). Sugar, spice, and everything nice. Cinemas of girlhood. Detroit, Wayne State University Press, 2002, pp. 217-233.

ROSS (J.). The incredibly strange film book. An alternative history of cinema. Londen, Simon & Schuster, 1989, 289 p.

SHARY (T.). Generation multiplex. The image of youth in contemporary American cinema. Austin, University of Texas Press, 2002, 330 p.

SHARY (T.). "The nerdy girl and her beautiful sister". In: GATEWARD (F.) en POMERANCE (M.)(red.). Sugar, spice, and everything nice. Cinemas of girlhood. Detroit, Wayne State University Press, 2002, pp. 235-250.

SONNETT (E.). "From Emma to Clueless. Taste, pleasure and the scene of history". In: CARTMELL (D.) en WHELEMAN (I.)(red.). Adaptations. From text to screen, screen to text. Londen, Routledge, 1999, pp. 51-62.

STAM (R.). Film theory. An introduction. Oxford, Blackwell Publishers, 2000, 381 p.

STAM (R.). Reflexivity in film and literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard. New York, UMI, 1985, 285 p.

TASKER (Y.). Working girl: gender and sexuality in popular cinema. Londen, Routledge, 1998, 234 p.

WIILIAMS (T.). Hearths of darkness. The family in the American horror film. Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1996, 320 p.

WITHALM (G.). " 'How did you find us?' – 'We read the script!' A special case of selfreference in the movies." In: NÖTH (W.)(red.). Semiotics of the media. State of the art, projects, and perspectives. Berlijn, Mouton de Gruyter, 1997, pp. 255-268.

6.2 Tijdschriftartikels

BRUNET (R.). Final Destination. X-files alums Glen Morgan and James Wong make their horror debut at New Line. Cinefantastique. 1999, 31, 11, pp. 20-21.

CARROLL (N.). Horror and humor. Journal of aesthetics and art criticism. 1999, 57, 2, pp. 145-160.

CHAMBERS (V.), CHANG (Y.), et. Al. High school confidential. Newsweek. 1999, 133, 9, pp. 62-64.

CHAPMAN KING (L.). Introduction GenX films. Postscript. Essays in films and the humanities. 2000, 19, 2, pp. 3-7.

CLOVER (C.J.). Blood simple. Gender vs. Slasher: haar lichaam, zichzelf. Andere sinema. 2000, 155, pp. 84-103.

CLOVER (C.J.). Blood simple, the sequel. Gender vs. Slasher: het lichaam, haar/zijn. Andere sinema. 2000, 156, pp. 52-69.

DENBY (D.). High school confidential. Notes on teen movies. The New Yorker, 31/05/1999, pp. 94-98.

DENBY (D.). Overheated. Spike Lee's summer in the Italian Bronx, "Wild Wild West", and "American Pie". The New Yorker. 1999, 75, 18, pp. 87-89.

DOHERTY (T.). Clueless kids. Cineaste. 1995, 21, 4, pp. 14-16.

DOWD (J.J.) en PALLOTTA (N.R.). The end of romance: the demystification of love in the postmodern age. Sociological perspectives. 2000, 43, 1, pp. 548-580.

DUVALL (D.S.). Articulate characters and extreme situations in genre hybrids. Teaching Mrs. Tingle & The Faculty. Creative screenwriting. 1999, 6, 5, pp. 71-73.

EBY (D.). The Craft. Empowerment via witchcraft, from the producer of Wolf. Cinefantastique. 1995, 27, 10, pp. 12-13.

FOSTER (H.M.). Film in the classroom: coping with teen pics. English journal. 1987, 76, maart, pp. 86-88.

GARCIA (F.). Disturbing behavior. The latest stab at teen horror could have been called "The Stepford kids". Cinefantastique. 1998, 30, 4, pp. 10-11.

GOODSON (W.W. Jr.). Carrie 2. Carrie is dead, but United Artists hopes the franchise will live on for a new generation. Cinefantastique. 1999, 31, 4, pp. 14-15.

GOODSON (W.W. Jr.). Carrie 2. If you think Carrie was a scary prom date, meet Rachel. Cinefantastique. 1998, 30, 11, p. 7.

GOODSON (W.W. Jr.). Carrie 2. United Artists makes a sequel to the finest King adaption. Cinefantastique. 1999, 30, 12, pp. 8-9.

GOODSON (W.W. Jr.). I know what you did last summer. Director Jim Gillespie on the latest "scream" from writer Kevin Williamson. Cinefantastique. 1997, 29, 6/7, pp. 14-15.

GOODSON (W.W. Jr.). Top 50. Kevin Williamson. The hit screenwriter has Hollywood screaming for more. Cinefantastique. 1998, 30, 2, p. 37.

JENSEN (J.). Dimension Films luring teen in "Halloween: H20". Advertising age. 1998, 69, 32, p. 13.

JOHNSON (B.D.). Cool intentions. Maclean's. 1999, 112, 12, pp. 48-49.

LEITCH (T.M.). The world according to teenpix. Literature film quarterly. 1992, 20, 1, pp. 43-47.

MARTIN (A.). The teen movie. Why bother?. Cinema papers. 1989, 75, pp. 10-15.

MATHIJS (E.). De Scream-trilogie. Cinemagie. Tijdschrift voor beeldcultuur en filmkunst. 2001, 235, pp. 49-54.

MCFARLANE (B.). Literature-film connections. Three films reviewed. Cinema papers. 1992, 89, pp. 32-35.

MORRIS (G.). Beyond the beach. Social & formal aspects of AIP's Beach Party movies. Journal of popular film & television. 1993, 21, 1, pp. 2-11.

NEALE (S.). The big romance or something wild?: romantic comedy today. Screen. 1992, 33, 3, pp. 284-299.

OEY (A.). "Als geweld cool wordt, haak ik af." Gesprek met Wes Craven. Skrien. 1997/1998, 215, pp. 23-24.

PERSONS (M.). I still know what you did last summer. Old sins return with a vengeance in a deadly summer sequel. Cinefantastique. 1998, 30, 11, pp. 10-13.

RUTSKY (R.L.). Surfing the other. Ideology on the beach. Film quarterly. 1999, 52, 4, pp. 12-23.

RUYTERS (J.). Liefde en ander catastrofes. Verfilmingen van adolescentie. Lover. 1997, 2, p. 17.

SCHIFF (I.). The changing face of horror: 10 rules for today's market. Creative screenwriting. 1998, 5, 5, pp. 16-18.

SCHNEIDER (S.J.). Kevin Williamson and the rise of the neo-stalker. Postscript. Essays in film and humanities. 2000, 19, 2, pp. 73-87.

SHARY (T.). Angry young women: the emergence of the “Though Girl” image in American teen films. Postscript. Essays in film and the humanities. 2002, 19, 2, pp. 49-61.

SHARY (T.). The teen film and its method of study. Journal of popular film & television. 1997, 25, 1, pp. 38-45.

SPEED (L.). Tuesday’s gone. The nostalgic teen film. Journal of popular film & television. 1998, 26, 1, pp. 24-32.

THIESSEN (R.). Deconstructing masculinity in Porky’s. Postscript. Essays in film and the humanities. 1999, 18, 2, pp. 64-74.

TRAVERS (P.). Youthquake alert! Hollywood rediscovers high school and finds gold in teen talent such as Go stars Katie Holmes and Sarah Polley. Now comes the backlash. Rolling stone. 1999, 809, pp. 111-112.

TRENCANSKY (S.). Final girls and terrible youth: transgression in 1980s slasher horror. Journal of popular film & television. 2001, 29, 2, pp. 63-73.

WAARDENBURG (A.). Screwballs. Het grillige pad der liefde. Skrien. 1999, 235, pp. 17-18.

WAARDENBURG (A.). Tienerfilms. Amusante treurigheid. Skrien. 2000, 241, pp. 30-31.

WALD (G.). Clueless in the neocolonial world order. Camera obscura: feminism, culture and media studies. 2000, 42, pp. 51-69.

WHITE (A.). Kidpix. Film comment. 1985, 21, 5, pp. 9-15.

WOLF (M.). Jane Austen goes shopping. The Times. 19/10/1995.

ZACHAREK (S.). There’s something about teenage comedy. Sight and sound. 1999, 9, 12, pp. 20-22.

6.3 Internetbronnen

<http://www.vandale.nl>.

MARGISON (J.). Character transformation in Emma and Clueless.
<http://www.pemberly.com/janeinfo/maclulss.html>.

MARTIN (B.). “Exclusive interviews: Kevin Williamson.” Halloween H20 official website.
<http://www.halloweenmovies.com/intv11.htm>.

MAZMANIAN (M.). Reviving Emma in a Clueless world: the current attraction to a classic structure. <http://www.jasna.org/PolOP1/mazmanian.html>.

PISTON (J.). Teenage consumption, satire, and class struggle in Amy Heckerling’s Clueless.
<http://www.projectorbooth.com/topics/topicasp?topic=64>.

STERN (L.). Emma in Los Angeles: Clueless as a remake of the book and the city.
<http://www.lib.latrobe.edu.au/AHR/archive/Issue-August-1997/stern.html>.

Teen pics. <http://www.adamranson.freemove.co.uk/teenpic.html>.

What is discipline?.

http://www.stolaf.edu/depts/cis/examples/fillinga/web_essays/foucault_discipline.html.

7 Filmografie

7.1 Algemeen

Angel of the Crooked Street, the	1921	David Smith
As the World Rolls On	1921	
Dead End	1937	William Wyler
Wizard of Oz, the	1939	Victor Fleming
Casablanca	1942	Michael Curtiz
Rope	1948	Alfred Hitchcock
Wild One, the	1954	László Benedek
Blackboard Jungle, the	1955	Richard Brooks
Rebel Without a Cause	1955	Nicholas Ray
Running Wild	1955	Abner Biberman
Teenage Crime Wave	1955	Fred F. Sears
Girl Can't Help It, the	1956	Frank Tashlin
Rock Around the Clock	1956	Fred F. Sears
Shake, Rattle and Rock	1956	Edward L. Cahn
Careless Years, the	1957	Arthur Hiller
Carnival Rock	1957	Roger Corman
Delinquents, the	1957	Robert Altman
I Was a Teenage Frankenstein	1957	Herbert L. Strock
I Was a Teenage Werewolf	1957	Gene Fowler Sr.
Frankenstein's Daughter	1958	Richard E. Cunha
Gigi	1958	Vincente Minnelli, Charles Walters
Girls on the Loose	1958	Paul Henreid
Hot Rod Gang	1958	Lew Landers
Life Begins at 17	1958	Arthur Dreifuss
Unwed Mother	1958	Walter Doniger
Diary of a High School Bride	1959	Burt Topper
Teenagers from Outer Space	1959	Tom Graeff
Date Bait	1960	O'Dale Ireland
Psycho	1960	Alfred Hitchcock
Wild Ride, the	1960	Harvey Berman
Beach Party	1963	William Asher
Bikini Beach	1964	William Asher
Muscle Beach Party	1964	William Asher
Girls on the Beach, the	1965	William Witney
How to Stuff a Wild Bikini	1965	William Asher
Wild on the Beach	1965	Maury Dexter
Graduate, the	1967	Mike Nichols

Trip, the	1967	Roger Corman
Hooked Generation, the	1968	William Grefe
Easy Rider	1969	Dennis Hopper
Free Grass	1969	Bill Brame, John Lawrence
Five Easy Pieces	1970	Bob Rafelson
Last House on the Left	1972	Wes Craven
American Graffiti	1973	George Lucas
Exorcist, the	1973	William Friedkin
Texas Chain Saw Massacre, the	1974	Tobe Hooper
Jaws	1975	Steven Spielberg
Carrie	1976	Brian De Palma
High Anxiety	1977	Mel Brooks
Hills Have Eyes, the	1977	Wes Craven
Star Wars	1977	George Lucas
Halloween	1978	John Carpenter
National Lampoon's Animal House	1978	John Landis
10	1979	Blake Edwards
Alien	1979	Ridley Scott
Caddyshack	1980	Harold Ramis
Friday the 13th	1980	Sean S. Cunningham
Prom Night	1980	Paul Lynch
Deadly Blessing	1981	Wes Craven
Friday the 13th Part 2	1981	Steve Miner
Graduation Day	1981	Herb Freed
History of the World- Part I	1981	Mel Brooks
Howling, the	1981	Joe Dante
Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark	1981	Steven Spielberg
Porky's	1981	Bob Clark
Fast Times at Ridgemont High	1982	Amy Heckerling
Friday the 13th Part 3: 3D	1982	Steve Miner
Thing, the	1982	John Carpenter
House on Sorority Row, the	1983	Mark Rosman
Risky Business	1983	Paul Brickman
Rumble Fish	1983	Francis Ford Coppola
Friday the 13th Part 4: the Final Chapter	1984	Joseph Zito
Gremlins	1984	Joe Dante
Indiana Jones and the Temple of Doom	1984	Steven Spielberg
Johnny Dangerously	1984	Amy Heckerling
Nightmare On Elm Street, a	1984	Wes Craven
Sixteen Candles	1984	John Hughes
Terminator, the	1984	James Cameron
Back To the Future	1985	Robert Zemeckis
Breakfast Club, the	1985	John Hughes
Friday the 13th Part V: a New Beginning	1985	Danny Steinman

National Lampoon's European Vacation	1985	Amy Heckerling
Nightmare On Elm Street Part 2: Freddy's	1985	Jack Sholder
Revenge, a		
Once Bitten	1985	Howard Storm
Teen Wolf	1985	Rod Daniel
Weird Science	1985	John Hughes
Ferris Bueller's Day Off	1986	John Hughes
Friday the 13th Part VI: Jason Lives	1986	Tom McLoughlin
Pretty in Pink	1986	Howard Deutch
River's Edge	1986	Tim Hunter
Stand by Me	1986	Rob Reiner
Vamp	1986	Richard Wenk
Evil Dead 2	1987	Sam Raimi
La Bamba	1987	Luis Valdez
Lost Boys, the	1987	Joel Schumacher
Nightmare On Elm Street 3: Dream Warriors, a	1987	Chuck Russel
Some Kind of Wonderful	1987	Howard Deutch
Beetlejuice	1988	Tim Burton
Friday the 13th Part VII: the New Blood	1988	John Carl Buechler
License to Drive	1988	Greg Beeman
Nightmare On Elm Street 4: the Dream Master, a	1988	Ronny Harlin
Young Guns, the	1988	Christopher Cain
Back To the Future Part II	1989	Robert Zemeckis
Friday the 13th Part VIII: Jason Takes Manhatten	1989	Rob Hedden
Great Balls of Fire	1989	Jim McBride
Heathers	1989	Michael Lehmann
Indiana Jones and the Last Crusade	1989	Steven Spielberg
Look Who's Talking	1989	Amy Heckerling
Nightmare On Elm Street 5: the Dream Child, a	1989	Stephen Hophins
Back To the Future Part III	1990	Robert Zemeckis
Look Who's Talking Too	1990	Amy Heckerling
Pretty Woman	1990	Garry Marshall
Pump Up the Volume	1990	Allan Moyle
Addams Family, the	1991	Barry Sonnenfeld
Nightmare On Elm Street 6: Freddy's Dead- the	1991	Rachel Talalay
Final Nightmare, a		
Silence of the Lambs, the	1991	Jonathan Demme
Terminator 2: Judgment Day	1991	James Cameron
Bram Stoker's Dracula	1992	Francis Ford Coppola
Candyman	1992	Bernard Rose
Reservoir Dogs	1992	Quentin Tarantino
Swoon	1992	Tom Kalin
Look Who's Talking Now	1993	Amy Heckerling

Robin Hood: Men in Tights	1993	Mel Brooks
Shindler's List	1993	Steven Spielberg
Mary Shelly's Frankenstein	1994	Kenneth Branagh
Nightmare On Elm Street 7: New Nightmare, a	1994	Wes Craven
Babysitter, the	1995	Guy Ferland
Basketball Diaries, the	1995	Scott Kalvert
Brady Bunch Movie, the	1995	Betty Thomas
Clueless	1995	Amy Heckerling
Dangerous Minds	1995	John N. Smith
Kids	1995	Larry Clark
Mr. Holland's Opus	1995	Stephen Herek
Sense and Sensibility	1995	Ang Lee
Craft, the	1996	Andrew Fleming
Scream	1996	Wes Craven
White Squall	1996	Ridley Scott
William Shakespeare's Romeo + Juliet	1996	Baz Luhrmann
Air Bud	1997	Charles Martin Smith
I Know What You Did Last Summer	1997	Jim Gillespie
Men in Black	1997	Barry Sonnenfeld
Scream 2	1997	Wes Craven
Substitute, the	1997	Robert Mandel
Titanic	1997	James Cameron
Trojan War	1997	George Huang
Wild Things	1997	John McNaughton
Can't Hardly Wait	1998	Harry Elfont, Deborah Kaplan
Disturbing Behavior	1998	David Nutter
Faculty, the	1998	Robert Rodriguez
Halloween H20	1998	Steve Miner
I Still Know What You Did Last Summer	1998	Danny Cannon
Perfect Little Angels	1998	Timothy Bond
Rushmore	1998	Wes Anderson
10 Things I Hate About You	1999	Gil Junger
American Pie	1999	Paul Weitz
Cruel Intentions	1999	Roger Kumble
Drive Me Crazy	1999	John Schultz
Election	1999	Alexander Payne
Go	1999	Doug Liman
Idle Hands	1999	Rodman Flender
Jawbreaker	1999	Darren Stein
Never Been Kissed	1999	Raja Gosnell
Notting Hill	1999	Roger Michell
Rage: Carrie 2, the	1999	Katt Shea, Robert Mandel
Runaway Bride	1999	Garry Marshall
She's All That	1999	Robert Iscove

Teaching Mrs. Tingle	1999	Kevin Williamson
Varsity Blues	1999	Brian Robbins
Bring It On	2000	Peyton Reed
Cherry Falls	2000	Geoffrey Wright
Cruel Intentions 2	2000	Roger Kumble
Final Destination	2000	James Wong
Scary Movie	2000	Keenen Ivory Wayans
Scream 3	2000	Wes Craven
American Pie 2	2001	James B. Rogers
Get Over It	2001	Tommy O' Haver
O	2001	Tim Blake Nelson
Save the Last Dance	2001	Thomas Carter
Scary Movie 2	2001	Keenen Ivory Wayans
Bowling for Columbine	2002	Michael Moore
Halloween: Resurrection	2002	Rick Rosenthal
Murder By Numbers	2002	Barbet Schroeder
Final Destination 2	2003	David R. Ellis

7.2 *Empirie*

10 Things I Hate About You	1999	Gil Junger
American Pie	1999	Paul Weitz
American Pie 2	2001	James B. Rogers
Bring It On	2000	Peyton Reed
Can't Hardly Wait	1998	Harry Elfont, Deborah Kaplan
Cherry Falls	2000	Geoffrey Wright
Clueless	1995	Amy Heckerling
Craft, the	1996	Andrew Fleming
Cruel Intentions	1999	Roger Kumble
Cruel Intentions 2	2000	Roger Kumble
Disturbing Behavior	1998	David Nutter
Drive Me Crazy	1999	John Schultz
Election	1999	Alexander Payne
Faculty, the	1998	Robert Rodriguez
Final Destination	2000	James Wong
Get Over It	2001	Tommy O'Haver
Halloween H20	1998	Steve Miner
I Know What You Did Last Summer	1997	Jim Gillespie
I Still Know What You Did Last Summer	1998	Danny Cannon
Idle Hands	1999	Rodman Flender
Jawbreaker	1999	Darren Stein
Never Been Kissed	1999	Raja Gosnell
O	2001	Tim Blake Nelson
Rage: Carrie 2, the	1999	Katt Shea, Robert Mandel
Rushmore	1998	Wes Anderson
Save the Last Dance	2001	Thomas Carter
Scary Movie	2000	Keenen Ivory Wayans
Scary Movie 2	2001	Keenen Ivory Wayans
Scream	1996	Wes Craven
Scream 2	1997	Wes Craven
Scream 3	2000	Wes Craven
She's All That	1999	Robert Iscove
Teaching Mrs. Tingle	1999	Kevin Williamson
Trojan War	1997	George Huang
Varsity Blues	1999	Brian Robbins

