

Kosmorama- Essay



Peter Schepelern

Om genre- begrebet

Genrebegrebet er etableret i litteraturhistorien. Nykritikerne René Wellek og Austin Warren kalder i deres indflydelsesrige »Theory of Literature« (1949) det litterære genre-system for »An institution ... a principle of order. (...) Genre should be conceived, we think, as a grouping of literary works based, theoretically, upon both outer (specific meter or structure) and also upon inner form (attitude, tone, purpose – more crudely, subject and audience)«. Goethe anvendte på lignende måde begrebet i to betydninger, dels om de tre »Naturformen der Poesie« – lyrik, epik, dramatik (som også er de tre former for digtekunst, Aristoteles opregnede i sin »Poetik«), dels om hvad han betegner som »Dichtarten«, hvorved forstås de forskellige litterære former i snævrere forstand, f. eks. sonet, elegi, ode. I slutningen af forrige århundrede blev genrebegrebet tillagt største betydning, bl. a. hos den franske kritiker Ferdinand Brunetière, der (bl. a. i »L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature«, 1890) arbejdede systematisk på at forklare hele litteraturen som resultat af generernes udvikling, som han sidestillede med de biologiske arters (på fransk: *geners!*) udvikling. I den nyere litteraturvidenskab er genrebegrebet nok trådt en del i baggrunden, men anerkendes hos en moderne teoretiker som Jørgen Dines Johansen, der definerer de tre hovedgenrer gennem deres fremstillingsformer: lyrik udsiger, epik fortæller, dramatik fremstiller.

Ser man på filmens forhold til genrebegrebet, er det umiddelbart påfaldende, at filmen ikke forholder sig til de tre traditionelle litterære genrer, de tre goethe'ske naturformer. Men alligevel er genrebegrebet og referencer til genretilhørsforhold hyppigt optrædende i den teoretiske, kritiske og mere hverdagsagtigt sproglige behandling af film. Og det er især inden for amerikansk film, at man opererer med filmgenrer og genre-film.

EFTERRATIONA- LISERING

Der er dog også blevet sat spørgsmålstegn ved rimeligheden af overhovedet at operere med et filmisk genre-system. Den engelske teoretiker Andrew Tudor anfægter i sin bog »Theories of Film« (1973) hele genresystemets erkendelsesmæssige be-

tydning, idet han søger at affærdige det som en logisk vildfarelse. »To take a *genre* such as a 'Western', analyse it, and list its principle characteristics, is to beg the question that we must first isolate the body of films which are 'Westerns'. But they can only be isolated on the basis of the 'principal characteristics' which can only be discovered *from the films themselves* after they have been isolated. That is, we are caught in a circle which first requires that the films are isolated, for which purposes a criterion is necessary, but the criterion is, in turn, meant to emerge from the empirically established common characteristics of the films«. Tudors sofistiske påvisning af ringslutningen i empiriske undersøgelser er dog ikke helt holdbar. Han anser empiriske undersøgelser for at være struktureret efter princippet: man kan først opregne en abes karakteristika, når man ved hvad en abe er, og det ved man først når man kender dens karakteristika. Men helt sådan forholder det sig ikke, selv om en lignende opfattelse spøger hos Wellek og Warren: »The dilemma of genre history is the dilemma of all history: i.e. in order to discover the scheme of reference (in this case, the genre) we must study the history; but we cannot study the history without having in mind some scheme of selection«.

Genrebegrebet i kritisk forstand er opstået som en efterrationaliserende kategorisering. Naturligvis har man ikke fra begyndelsen ledt efter »westerns« eller »katastrofefilm«. Man har efterhånden noteret sig træk, som var fælles for flere film og således gradvis samlet materiale til at skabe en rent teoretisk »orden«, det kritiske genre-system. Man konstaterer f. eks., at der inden for nogle år kommer en række film, som alle trækker hårdt på spændingseffekter af en særlig art: en relativt forskelligartet sammensat persongruppe udsættes for en uventet, monumental eksistens-trussel, enten i form af en naturkatastrofe eller en menneskeforårsaget ødelæggelse, som rammer i blinde. Man konstaterer, at der ikke kan tales om »kriminalfilm«, enten fordi der ikke foreligger nogen kriminalitet (når det som i »Earthquake« drejer sig om en naturkatastrofe) eller fordi kriminaliteten enten er uforsættelig (ildebranden i »The Towering Inferno«) eller abstrakt (bombetruslen i »Juggernaut«). Endelig mønter man så udtrykket »katastrofefilm« til betegnel-

se for sådanne film, og har helt undgået tudor'ske ringslutninger. Tudor modificerer dog også sit synspunkt: »In sum, then, *genre* terms seem best immediately employed in the analysis of the relation between groups of films, the cultures in which they are made, and the cultures in which they are exhibited. That is, it is a term which can be usefully employed in relation to a body of knowledge and theory about the social and psychological context of film«. Men det gælder egentlig de fleste termer og begreber!

GENRE-KRITERIER

Skal man nærme sig etableringen af en genre-opdeling, må man først se på genre-kriterier. En genre er et (fransk) ord for en *art*, en *slags*, en *type*, en *kategori*, en *gruppe* af (kunst)værker, der har et eller flere indbyrdes fællestræk, som adskiller dem fra andre værker. Men disse lighedstræk kan være af forskellig karakter, og det er ikke alle træk, som normalt accepteres som genre-gestaltende. Man ville formentlig ikke sige, at farvefilm udgør én genre og sort-hvid film en anden; heller ikke, at film med John Wayne i hovedrollen nødvendigvis tilhørte en anden genre end film med Barbra Streisand i hovedrollen, selv om der i begge tilfælde er tale om træk, der kendetegner visse film i modsætning til andre. Det synes at være forholdsvis konventionsbestemt, hvilke træk der er blevet betragtet som genre-gestaltende og hvilke ikke.

Der er en vis tradition for at regne med en lille gruppe »faste«, relativt skarpt definerede genrer, og et mere ubestemt antal mere vage genre-angivelser, jf. eksempelvis Niels Jensens opdeling i farcer, westerns, kriminalfilm, krigsfilm, dokumentarfilm og »moderne film« (i »Filmkunst«, 1969), hvor den sidste, rummelige kategori karakteristisk nok rummer størstedelen af den nyere, kunstnerisk ambitiøse filmkunst. En mere systematisk genre-opdeling kunne forsøges efter tekniske kriterier – hvorefter filmene kunne grupperes i real-fotograferede film, dukkefilm og tegnefilm – eller efter kriterier angående filmenes virkelighedsrelationer – hvorefter man kunne skelne mellem fiktionsfilm, dokumentarfilm og autentiske film. Mere effektivt og formålstjenligt er det dog at skelne ved hjælp af to sæt kriterier, dels stil-

mæssige kriterier, dels tematiske kriterier. Man kunne så på den ene side tale om f. eks. satiriske, parodiske, humoristiske, melodramatiske, realistiske, suspense-mæssige og psykologiske film (hvor fremstillingsmåden er det genre-gestaltende træk), og på den anden side tale om tematiske kategorier som kriminalfilm, thriller, horrorfilm, krigsfilm, biografisk film, periodefilm, western o. s. v. (hvor det fremstillede *indhold* er genre-gestaltende). Til den sidste gruppe ville så komme den næsten uendelige række af tematiske under-grupper af typen: ægteskabsfilm, teenagerfilm, motorcykelfilm, læderjakkefilm, guldgraverfilm, sørøverfilm o. s. v., hvor genrebetegnelsen blot er et prædikat der angiver handlingsplanets dominerende faktor. Wellek og Warren afviser i en litterær sammenhæng sådanne genre-dannelser, der »helt er baseret på emne og stof, en rent sociologisk klassificering«, men i det filmiske genre-system (og måske også i det litterære) har sådanne grupperinger alligevel deres funktion. De indgår nemlig i filmbranchens (respektive bogbranchens) egen klassifikationsvirksomhed, det kommercielle genre-system.

TO GENRE-SYSTEMER

I denne sammenhæng skal et, hidtil forholdsvis uobserveret træk ved det filmiske genre-system påpeges, nemlig det forhold, at der faktisk er tale om to relativt let adskillelige genre-systemer, nemlig dels den kritisk/teoretiske efterrationaliserings gruppering af filmene i forskellige kategorier, dels filmindustriens praksisbestemte sæt af kommercielle produktions-skabeloner. Mange genre-problemstillinger kan føres tilbage til denne dobbelthed. Det er takket være det brancheetablerede genre-system, at genre-begrebet i filmhistorien ofte har fremstået som et temmelig odiøst fænomen, som et system af livløse, kommercielt betingede skabeloner, efter hvilke åndløse succes-produkter skulle kunne massefremstilles. Jf. eksempelvis den schweiziske sociolog Peter Bächlin, der i sin marxistiske analyse af »Der Film als Ware« (1945) fremhæver dette træk, der tidligt bliver bestemmende for den amerikanske filmindustri: »Das Problem, die als Erfolgsmomente erkannten Motive und Handlungsabläufe auf möglichst vielfältige Weise abzuwandeln, fand sei-

ne Lösung im sog. »Formula picture«, d.h. der Aufteilung in *stereotype Filmgattungen* (Dramas, romances, action pictures, westerns, »shockers«, comedies etc.)«. Dette forhold, som Bächlin også omtaler som »die Beschränkung der Stoffwahl auf bestimmte Filmgattungen«, ses som et udtryk for filmindustriens ønske om at gøre film til varer, der kan markedsføres på den kommercielt mest fordelagtige måde, en bestræbelse som ikke tager hensyn til mediets kunstneriske muligheder. Genre-systemet kan således fungere som en effektivitetsskabende faktor, der skal sikre, at kulturproduktet kan produceres industrielt i bestemte konforme varegrupper. I denne egenskab har genre-systemet ofte – men ikke nødvendigvis – en negativ effekt.



Den sommetider skræmmende bjørn i »Grizzly«, et pinligt plagiat af »Dødens gab«.

Et nyligt og (i mere end én henseende) skræmmende eksempel på det kommercielle genre-system er William Girdlers »Grizzly«, en film der er lavet som et i alle henseender pinagtigt og dilettantisk plagiat af Steven Spielbergs effektive, suverænt realiserede thriller »Jaws«. Her kan man iagttage det kommercielle genre-system i renkultur: en film får stor publikums-succes og bliver følgelig omgående anvendt som skabelon for produkter med lignende »sensationer«, idet man opfatter den første films succes som et bevis på, at publikum ønsker flere film om lignende emner og med lignende effekter. Spielbergs film er et stykke perfekt professionalismisme, »Grizzly« er det mest miserable juks, man kan tænke sig, elendig fotografering og klipning,

håbløse skuespillere, ulogisk over al måde i handlingsgang og fortælle-måde. Filmen har overtaget hele intrige-oplægget, det dramaturgiske princip og hovedideen fra »Jaws«. Den menneskegnaskende kæmpehaj ved badestrandene er blevet transformeret til en kæmpemæssig gråbjørn (som annoncerne hævder er 6 m høj, filmens dialog 4,5 m og filmens billeder ca. 2,5 m – i sandhed en lunefuld skabning!) der æder et forbløffende stort antal besøgende i en naturpark. Fra »Jaws« er også hentet uhyrets pikante forkærlighed for at flænse unge, helst nøgne eller letpåkledte kvinder; de lokalpolitiske konflikter omkring lukning eller ikke-lukning af det hærgede område; den tapre udryddelsesgruppe med uforfærdet naturforsker, og det for-

melle trick med at præsentere monstret indirekte via subjektivt kamera.

Typiske eksempler på, hvorledes en hel genre – af mere eller mindre kommercielt tilsnit – opstår, kan man iagttage i forbindelse med »katastrofefilmene«, »politifilmene« og »nostalgifilmene«. Når man f. eks. i tilfældet katastrofefilm via en kritisk efterrationalisering når frem til at hentyde til en bestemt gruppe film, der har visse distinkte fællestræk, som »katastrofefilm«, så bunder dette direkte i, at filmindustrien med overlæg har sat sig for at skabe en genre. »If a certain film has received approval, the industry hopes to turn that successful film into a genre quickly enough to

maintain public interest« hedder det hos Stanley J. Solomon (»The Film Idea«, 1972) og Colin McArthur taler (i »Underworld USA«, 1972) om Hollywoods »built-in impulse to reproduce a successful formula«.

UNDERGENERER

Det kommercielle udgangspunkt er i sådanne tilfælde altid en kassesucces som har fået uventet omfang. Katastrofefilmene begynder således med, at Seatons let antikverede »Airport« (1970) fik betydelig succes og resulterede i det egentligt genre-etablerende (mak)værk, Ronald Neames »The Poseidon Adventure« (1972), som med sin skematisk karakteriserede, broget sammensatte persongruppe, kæmpende for overlevelse under bizarre og sensationelle omstændigheder (i synkende ocean-damper med bunden i vejret), åbenbart formåede at interessere et stort publikum. I 1974 kom så »Airport 1975«, »Earthquake« (der også bød på et nyt effektskabende lydsystem), »The Towering Inferno« og den britiske »Juggernaut«, i 1975 »Hindenburg« og som en variant »Jaws«, der altså er ved at etablere en ny undergruppe. Politifilmen (en underafdeling af kriminalfilmen) blev foregrebet af film som Jewisons »In the Heat of the Night« og Siegels »Coogan's Bluff« og »Madigan« i 60'erne, men først med Siegels »Dirty Harry« (1971) kommer en så monumental succes, at efterligningerne samlebandsproduceres. Og derpå vælter det i en årrække frem med film, som viser politi-manden som ensom helt, retsbevidsthedens sidste korsridder med både forbrøderne og et svagt og korruperet samfund imod sig: »The French Connection«, »The New Centurions«, »Badge 373«, »Magnum Force«, »Busting«, »The Seven-Ups«, »McQ«, »Serpico«, »The Super Cops« og »The French Connection II«. Nostalgi-filmene udgør en mere personlig genre, hvorfor de kommercielle genre-udbygninger virker så meget mere påfaldende. »Bonnie and Clyde« stod nok fadder med sin skønhedsdyrkende fremstilling af 30'ernes elendighed. Men den egentlige bølge begyndte med Bogdanovich' »The Last Picture Show«, et personligt originalt værk, som så plagieres i en kommerciel fidus som Mulligans »Summer of '42« (efter en tvivlsomt bestseller). Der følger andre personlige værker (som Lucas' »American

Graffiti«) og andre spekulations-genrefilm (som Pollacks »The Way We Were«). Særlig typisk er et produkt som Claytons filmatisering af Scott Fitzgeralds roman fra 20'erne, »The Great Gatsby«, som under enorme og kostbare pr- og reklame-foranstaltninger paces frem, ridende (temmelig usikkert som det skulle vise sig) på både nostalgi-bølgen og den romantik, som havde slået så godt an i »Love Story«, men som ellers ikke rigtig var blevet udmøntet i nye film af lignende tilsnit. Her blev altså hele det store kommercielle genre-maskineri sat i gang for at frembringe en ufejlbarlig succes. Og så slog det fejl.

I disse tilfælde ser man også, hvorledes genre-systemet nok støtter sig på en række traditionelle hovedgenerer, men også til stadighed udformer små undergenerer, der ofte blot optræder som forbigående smagsluner. Man kan så i genre-systemet se et system af etablerede klicheer, der kan kombineres og varieres i det uendelige efter aktuelle behov. En film som »Jaws« kan f. eks. genre-mæssigt rubriceres som thriller, en gyser grænsende til horror-genren, men i modsætning til de fleste horror-film ikke samtidig grænsende til kriminalfilmen, eftersom kæmpehajer ikke omfattes af straffeloven og deres umådeholdne fortæring af mennesker følgerig ikke er kriminel. Men at placere den som en spændings- og horror-domineret thriller karakteriserer ikke dens særlige karakter. Den udviser nemlig også affinitet med katastrofefilmen og en okkult gyser som »Eksorcisten«. I alle tilfældene præsenteres et moderne, civiliseret miljø, hvori en katastrofal, irrational ondskab gør sin entré med ødelæggende resultat. Ondskaben optræder som et uforklarligt fænomen, nærmest som en guds straf over mennesker. På den baggrund kunne man opstille som genre-betegnelse: metafysisk thriller. Et andet karakteristisk eksempel på en antagelig modepræget genre-variant er hvad man kunne benævne: selvtægtsfilmen. I film som George C. Scotts »Rage«, Siegels »Dirty Harry«, Michael Winners »Death Wish«, Phil Karlsons »Walking Tall« og Jonathan Demmes »Fighting Mad« skildres personer, der, provokeret af samfundets uretfærdigheder og lovens nølen, tager loven i egen hånd. Filmene hører mere traditionelt til kategorien spændings-film, evt. hvad man kunne kalde action-film og kriminalfilm, men såle-

des at selvtægten anskues som forholdsvis acceptabel og i hvert fald ikke klart kriminel, hvilket forskubber filmenes holdning fra kriminalfilmens intrigebevidsthed hen mod melodramaets patos.

Der er en tendens til at betragte genererne som kategorier, der kun lader sig anvende i forbindelse med *nogle* film og især triviale film, altså såkaldte »genre-film«; ligesom der er en tendens til at opfatte genre-skalbelonerne som nødvendigvis negative faktorer i filmkunsten, hvilket for så vidt er urimeligt. Litteratur, malerkunst og musik har lige så snævre »gener«, og man ville næppe indvende mod f. eks. Thomas Manns »Buddenbrooks«, Botticellis »Venus' fødsel« eller Mozarts g-moll symfoni, at de respekterer nogle etablerede regel-sæt indenfor de respektive kunstarter. I Niels Jensens omtalte »Filmkunst« dækkede betegnelsen »moderne film« ikke over film af samme genre, men, så vidt man kan forstå, film, der er kvalitativt hævet over en genre-rubricering. Bogen bevæger sig angiveligt fra »genrekapitlerne (...) om forholdsvis veldefinerede og afgrænsede former for film, (...) bort fra, hvad man kunne kalde arts-betegnelserne, henimod signalementet af en periode«. Tilsvarende opererer amerikaneren Stuart M. Kaminisky i sin bog »American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film« (1974) med på den ene side »American genre film« og på den anden side »European art film«, og opfatter altså genre-begrebet som et begreb der eksklusivt lader sig anvende inden for populær- og trivialfilmen. Men samtidig understreger forfatteren, at der ikke nødvendigvis er kvalitetsmæssig forskel mellem amerikanske genre-film og europæiske art-film, »their difference is in kind, not quality«.

UDEN FOR GENERERNE

Situationen skulle således være den, at der findes en trivial populærfilm(kunst), der formulerer sig gennem fast etablerede generer og et relativt uforanderligt system af sikre klicheer, derudover er der så en mere ambitiøs finkulturel film(kunst), der ikke lader sig rubricere i generer, men som følger sine egne individuelle love. På den ene side har vi så f. eks. westerns, kriminalfilm og musicals og på den anden side f. eks. »Den røde ørken«, »Som i et spejl«

og »Amarcord«. Men spørgsmålet er, om det forholder sig så simpelt. For det første er de tilsyneladende genre-fri film ikke – som Kaminsky går ud fra – et ikke-amerikansk fænomen, f. eks. ville det ikke være lettere at genre-bestemme tre amerikanske film som »The Last Picture Show«, »Blume in Love« og »The King of Marvin Gardens« end de tre nævnte europæiske film. For det andet er det tvivlsomt, om den tilsyneladende frit fabulerende art-film virkelig forholder sig i mindre grad til genre-mæssige strukturer og følgelig i mindre grad lader sig analysere og forstå ud fra et teoretisk genre-begreb end de åbenlyst genre-betingede trivialfilm. Eksempelvis er en film som John Cassavetes' »Husbands« ikke en genre-film i trivial forstand, men det betyder ikke, at den står isoleret som et 100 % originalt fænomen. Historien om de tre ægtemænd (uden koner) på soldetur i London er fortalt i en semi- eller pseudo-improviseret stil med additiv dramaturgisk komposition og pikaresk struktur. Hvor denne film med sin alt-kan-ske-handling tilsyneladende står udenfor genre-filmens fasttømrede dramaturgi, ja, næsten påberåber sig at stå uden for alle kategorier, fordi den ikke er kunst men registreret liv – der jo netop karakteriseres ved sit principielle alt-kan-ske-moment, er den i virkeligheden blot en repræsentant for den genre, der ønsker at afspejle virkeligheden ved at anvende en bestemt stil, æstetik, dramaturgi og tematik. Den improviserede spillestil, den pseudo-autentiske tilfældighedslignende æstetik, den periodiske og vilkårlige dramaturgiske struktur og det hverdagsagtige stof, er principielt lige så kunstige genretræk som musical'ens, træk der også findes i film som Morrisseys »Trash«, »Flesh«, »Heat«, Warhols »Chelsea Girls«, Mazurskys »Blume in Love« og Ashbys »The Last Detail«.

Det er klart, at en film som Formans »One Flew Over the Cuckoo's Nest« ikke forholder sig til en etableret genrestruktur på samme simple måde som f. eks. Stuart Rosenbergs »The Drowning Pool«, der klart lægger sig i forlængelse af detektivfilm som »The Maltese Falcon«, »Harper« og »Chinatown«. Men det skyldes også, at hvor en film som »The Drowning Pool« i selve produktionssituationen er skabt som udbygning af det kommercielle genresystem, er »One Flew Over ...« lavet som en individuel opgave, der ikke er søgt

indpasset i det produktionsmæssige system (men som nok skal blive efterlignet indenfor dette system). De triviale genrer bliver så dem, som det oftest betaler sig for det kommercielle genresystem at holde liv i. Men det betyder ikke, at de individuelt kreerede kunstværker ikke forholder sig til det kritisk-teoretiske genresystem.

VAREBETEGNELSE

Desuden kan det kommercielle genresystem med de konforme skabeloner også påvirke den finkulturelle filmkunst, der ellers antages at være hævet over det. En film som »Chinatown« kan illustrere dette. Denne film, som er skabt indenfor rammerne af den traditionelle, tredive-ågtige detektivfilm (à la Hammett og Chandler i litteraturen og Huston/Bogart i filmen), var netop i kraft af respekteringen af genrekravene et mere samlet, koncentreret og distinkt værk end Polanskis øvrige, mindre genre-bevidste værker fra de senere år, film der ofte har lidt under manglen på kunstnerisk disciplin. Han har været bedst, og betegnende nok været kunstnerisk mest original og overbevisende, når han opgav den frie fabulering og arbejdede inden for en fast genres forholdsvis faste rammer. Et mere indirekte eksempel er Robert Altman, som i sine film konstant forholder sig til de kommercielle genrekrav, dog således at han øjensynlig har sat sig for systematisk at gennemhulle de traditionelle genrer mytologier. Jf. Jørgen Oldenburgs bemærkning om »Det lange farvel« (Kosmorama 118): »Noget tyder på, at Altman har til hensigt at skabe en film inden for hver af de populære genrer, uden at ville benytte sig af de egenskaber, der har gjort dem så populære. Foreløbig har han præsenteret sine opfattelser af henholdsvis krigsfilm med »M.A.S.H.«, westerns med »McCabe & Mrs Miller« og nu kriminalfilm med »Det lange farvel«. Alle betegner de et brud med den normale romantiske, heroiserende holdning til stof og milieu« – på samme måde som »Thieves Like Us«, en gangsterhistorie fra 30'erne, blev hans glamourløse antitese til Penns »Bonnie and Clyde« og en karikatur af den nostalgiske gangsterfilm. Her fungerer genresystemet som et sæt regler, der skal overtrædes.

Det amerikanske genresystem er rigt udbygget og stærkt domineren-

de, måske fordi amerikansk film så målbevidst og succesrigt har satset på at industrialisere filmproduktionen, således at dens varer kunne finde afsætning flest mulige steder. Amerikansk film kan nok opvise de mest forstemmende eksempler på åndløse plagiat-agtige genre-produkter, men har samtidig indenfor de traditionelle triviale genrer – som western, thriller og musical – skabt nogle af sine betydligste kunstværker. (I dette numers leksikon-sektion er der under opslagsordet »genrer« henvisning til oversigten over en lang række genrer i 70'ernes amerikanske film).

At branchen og industrien har brug for sit kommercielle genresystem, der også er et simpelt varebetegnelses-system, er åbenbart ved dets blotte eksistens. Hvilken funktion der ligger i et kritisk genresystem kan måske synes mere problematisk at afgøre. Et udsagn som f. eks. at »Bad Company« tilhører western-genren« angiver implicit, at det er relevant for forståelsen af filmen, at erkende at den forholder sig til den gruppe film, der hentydes til med betegnelsen »western«. En rent intern analyse af »Bad Company« kan ikke sige noget om dens genre-tilhørsforhold, d. v. s. dens forhold til andre film. Det genre-mæssige udsagn om filmen angiver noget eksternt om filmen, nemlig at den ikke *kun* kan opfattes som et autonomt kunstværk, der helt hviler i sig selv, og heller ikke *kun* kan opfattes som et dependent værk der kun kan forklares som et udsagn om virkelige forhold, men at den især kan forstås ud fra sit *slægtskab* med andre lignende fænomener, altså med andre film – og med nogle mere end andre. Trods terminologisk forvirring og kriterie-mæssig uklarhed har det kritiske genresystem den væsentlige opgave at fortælle noget om filmenes forhold til hinanden.

Litteratur:

- Ed Buscombe:** »The Idea of Genre in the American Cinema«, Screen, Vol. 11, no. 2 (1970).
John Cavelti: The Six Gun Mystique, Bowling Green, Ohio, 1970.
Jørgen Dines Johansen: Novelleteori efter 1945, København 1970.
Jørgen Dines Johansen: »Genre«, art. i Gyldendals Litteraturlleksikon, København 1974.
Stuart M. Kaminsky: American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film, Dayton, Ohio, 1974.
Jim Kitses: Horizons West, London 1969.
Stig Larsson: »Vad är en filmgenre?«, Chaplin 137 (1975), anm. af Kaminsky.
Colin McArthur: Underworld USA, London 1972.
Bjørn Rasmussen: Filmens Genrer, København 1942. Upubliceret manuskript på Det danske Filmmuseum.
Tom Ryall: »The Notion of Genre«, Screen, Vol. 11, no. 2 (1970).
Peter Schepelern: »Katastrofefilm og filmkatastrofer (betragtninger over en genre)«, Kosmorama 126 (1975).
Andrew Tudor: Theories of Film, London 1973.
René Wellek & Austin Warren: Theory of Literature, New York 1949.
Film Genres – An essay in terminology and determination of film genres. Udarbejdet af anonym gruppe ved Filminstituttet i Beograd, 1964.