

Round up the usual suspects: 90'ernes filmgenrer

Sker der noget nyt i 90'ernes film eller er det bare business as usual? Artiklen ser på hovedtræk i tidens film og tager smagsprøver på vinen i de gamle genre-flasker.

Vi er kun godt halvvejs igennem årtiet, der endnu ikke står som en afrundet helhed. 90'erne er stadig i nogle henseender en udvækst på udviklingen fra midt-80'erne og fremefter. Billedet bliver ikke mindre flimrende af, at film laves på mange forskellige måder i forskellige verdensdele. Dog er Hollywood nu som før toneangivende inden for genrefilmen og vinder stadig terræn, selv hos de antiamerikanske franskmænd. Enhver konkurrent bliver straks opkøbt, som John Woo, der havde bragt Hongkong action ud selv i Europas og USA's filmkredsløb, og derfor blev hvervet af Hollywood. Jeg vil derfor tage mit udgangspunkt i tendenser i den amerikanske filmindustri, og kun behandle alle de "etniske køkkener" kursorisk.

Filmgenrerernes udvikling må ses i sammenhæng med udviklingen inden for tv-underholdning: typer af komedier, human interest og crime fiction er delvis flyttet fra ét medie til et andet, og der er kommet hele tv-kanaler for audiovisuel lyrik, musikvideoer. Modifikationer i filmens genrebillede er derfor i flere tilfælde ikke en ændring i genrebillede, men en ændring i fordelingen af genrer på medier.

Ifølge "bogen" er der ikke grund til at forvente radikale ændringer i 90'ernes genrer af den gode grund, at flere af de centrale genrer har eksisteret så længe som filmen, mange endda med rødder i mundtlige og

skriftlige genrer. Nogle, som "roadmovien", tæller den mange tusind-årige Odysseus-fortælling som ane, mens andre, som horror, melodrama og gyser har 200 års rødder tilbage til romantikken. Postmoderne cappuccino-filosoffer har ganske vist hævdet, at de store historier var døde til fordel for de fragmentariske remix. Og denne tendens kunne synes indlysende i 60'erne og 70'erne, hvor man forestillede sig, at "anden" fra Fellini, Antonioni, Godard og andre, var en trend, der blot ville fortsætte med forstærket kraft. Imidlertid, hvad der da syntes et

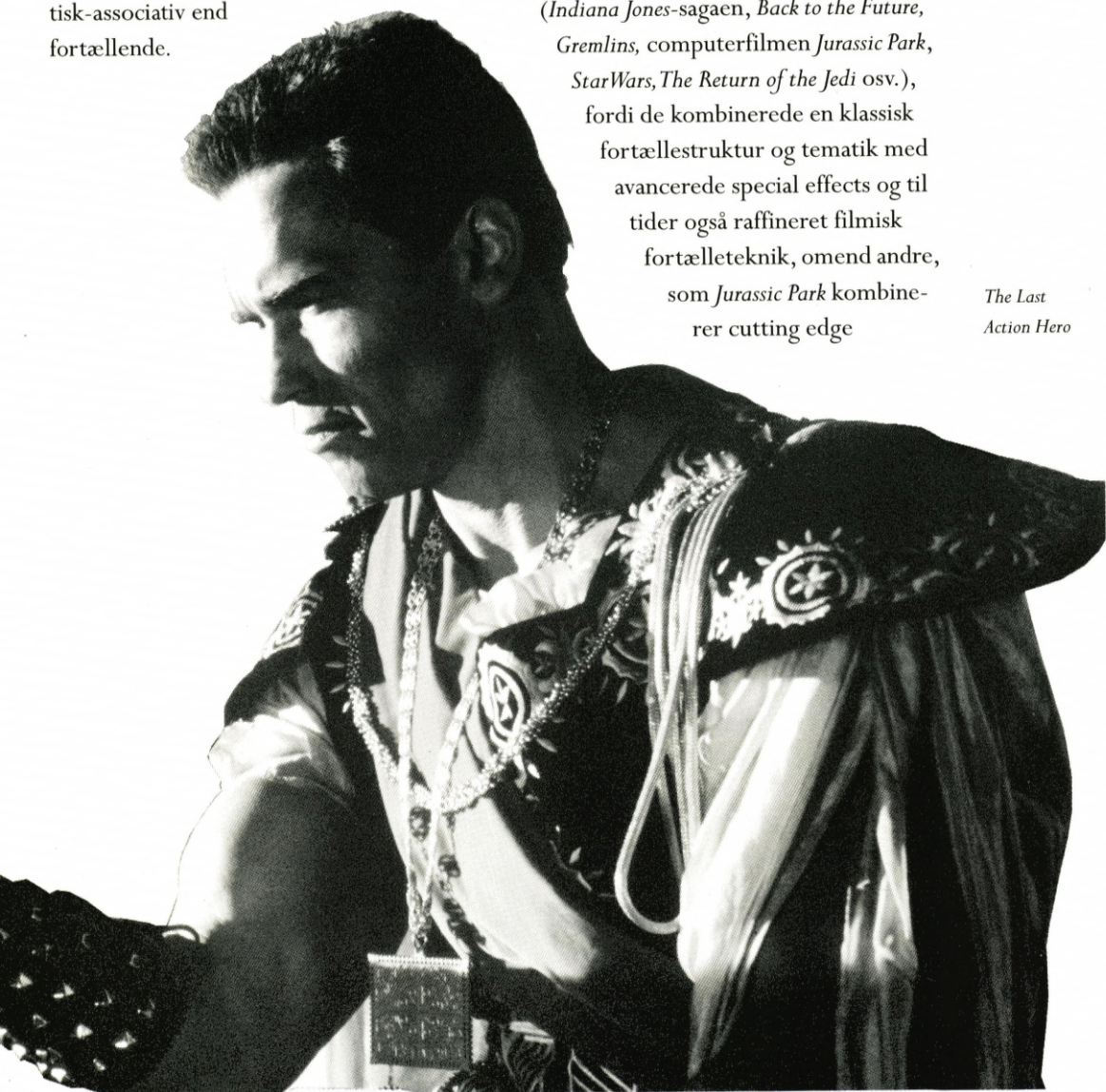


paradigmeskifte, forekommer nu mere som en supplerende af mainstreambiografen med en art cinema med appel til dele af de intellektuelle. Selv om denne gruppe takket være uddannelseseksplosionen er blevet talrigere, så er den knap i stand til at være markedsunderlag for en "kunstbiograf", der er afhængig af statslig og EF-støtte eller i USA lever en lidt forhutlet eksistens i tilknytning til campus'er eller i mega-bysamfund. Instruktører som Greenaway eller Lars von Trier, i en film som *Europa*, laver film, hvis styrke mere er tematisk-associativ end fortællende.

Disse film tiltrækker et smalt publikum, mens de film der henvender sig til et bredt publikum som oftest er opdaterede versioner af klassiske genre-faste film (idet dog lyrisk associative film også er en mønsterfast genre, omend dens temaer varierer).

80'erne blev i en række henseender en fase, hvor træk ved de klassiske Hollywoodfilm fra studiesystemets tid blev retableret i en opdateret og opgraderet form. Spielberg og Lucas var vigtige forudsætninger for udviklingen (*Indiana Jones*-sagaen, *Back to the Future*, *Gremlins*, computerfilmen *Jurassic Park*, *Star Wars*, *The Return of the Jedi* osv.), fordi de kombinerede en klassisk fortællestruktur og tematik med avancerede special effects og til tider også raffineret filmisk fortælle teknik, omend andre, som *Jurassic Park* kombinerer cutting edge

*The Last
Action Hero*



computeranimationer med et famlende greb om fortælling og fortælle teknik. Store budgetter og tekniske landvindinger støttede en friere fortællen, f.eks. i udfoldelsen af udendørshandlinger, således at 30'er-40'er-agtige teatraliske, snakkende shot-reverse-handlinger blev erstattet med dynamisk handling i rum. Genbruget af klassiske skabeloner og temaer blev til tider dækket ind med "ironiske" intertekstuelle referencer. Slidstyrken i disse formler understreges f.eks. af, at i 1997 er en "forbedret" version af *Star Wars* blevet en stor succes, hvad der forventeligt også bliver tilfældet for de nye episoder af sagaen, der er under indspilning, ligesom også Bond-serien blev genoplivet i 90'erne.

Produktionen blev i 80'erne endda i en helt anden grad end i 60'erne og 70'erne (bortset fra *Rocky*-serien startet i 1976) foretaget som sequels: *Police Academy*, *Lethal Weapon*, *Naked Gun*, *Friday the 13th*, *Elm Street*, *Die Hard*. 90'ernes sequels har mest været skvulp fra 80'ernes, i 90'erne har det typisk været farcer og hygsommelige familie- og børnefilm som Whoopi Goldbergs *Sister Act*, *Home Alone*, *Beethoven*, *Mrs. Doubtfire* og *Free Willy*, som har givet anledning til sequels. *Batman*-serien er også karakteristisk: konceptet og handlingsstruktur er gammel vin, men teknik og visualisering udgør nogle attraktive nye flasker.

Filmproduktionen foregår samtidig på en baggrund af et mediebillede der er mere komplekst end nogensinde før. Udviklingen af en række dokumentargenrer og dokudramaer griber ind i den måde, hvorpå spillefilmen bearbejder dokumentar-fænomener, jf. *JFK*. *Sex, lies and videotape* eksemplificerer, hvorledes "hjemmevideoen" og den private, dokumentariske omgang med billedmediet griber ind i fiktionsfremstillingen. Opkomsten af musikvideoen medførte, at et større publikum fik fortro-

lighed med de lyriske og fabulerende dele af filmens muligheder. Mens 20'ernes eksperimentalfilm blev set af en forsvindende minoritet, blev MTV set af milliarder. Mainstreamfilmen kunne derfor i et behersket omfang inddrage mere avancerede visuelle virkemidler.

Actionfilmen. Centrum i retableringen af Hollywood og dens genrer er først og fremmest actionfilmen og actionkomedien, der er kommet til at spille en langt større rolle end i det klassiske genremønster. Mens Lucas-Spielberg har lavet sådanne actionfilm for et "familie-publikum", dvs. for mindre børn og forældre, har andre instruktører lavet actionfilm for et teenage- og efter-publikum. *Die Hard*-serien kan i en række henseender tjene som prototype for denne udvikling. Handlingen er en simpel dobbelt-cocktail af private og "offentlige" problemer, handlingen er centreret omkring en mandlig helt (Bruce Willis), og handlingens centrale attraktioner består af spektakulære slagsmåls- og destruktions-scener af alt fra højhuse og kontorlandskaber til fly og tog. Den hidtil sidste, *Die Hard - With a Vengeance* fra 1995 viser særlig tydeligt, hvordan formodningen om økonomisk gevinst ved special effects i form af stadige iøjnefaldende og iørefaldende destruktionsstykker styrer filmens opbygning, mens f.eks. den politisk korrekte sammenkobling af sort (Samuel Jackson) og hvid (Willis) og den populistiske karikering af cheferne skal skabe nogle passende åndelige "overtoner" til vor folkelige, undertrøjeklædte og svedige helt. De Bonts *Speed* har indbygget genrens krav om uophørlig action i selve plottets gimmick. En bombe vil eksplodere hvis bussen kører langsommere end 80 km/t, og gimmicken kræver derfor uafbrudt action, enhver nedsættelse af tempoet bliver fatal også på fiktionsplanet. De avancerede stunts og effekter er imidlertid

hængt op på fortællinger, der som oftest er klassisk enkle og folkeeventyrsagtige. Bruce Willis skal f.eks. i *Die Hard* redde prinsessen (hans kone) fra dragen (en tysker) og har en sort hjælper. I *Waterworlds* science fiction-action skal Kevin Costner redde en prinsesse til det hele kongerige. I en underafdeling af action-adventure genren, roadmovien, er folkeeventyrstemaer til tider suppleret med egentlige idebårne temaer, som i *Thelma & Louise*. Adskillige film forsøger sig med "politisk korrekt" casting af kvinder som action-heroinder (*The Long Kiss Goodnight*), og disse demonstrerer således også, at fornyelsen i 90'erne ikke så meget er struktur, men en stedvis inddragelse af nye temaer og en generel "teknologisk" opdatering.

De hæsblæsende amerikanske actionfilm blev overgået af de endnu rappere actionfilm fra Hongkong, hvor actionscenerne til tider bliver rene balletter. Men modsat bevægelsen i amerikansk action, hvor sentimentaliteten er understated, fastholder Hongkong-action ofte kraftige og udpenslede "klassiske"

melodramatiske og sentimentale indslag, som eksempelvis i Woos *The Killer*, hvor den hårdkogte helt smelter over for den blinde sangerinde, eller den ultrafugtige sekvens i *Hard-Boiled*, hvor helten, skønt voldsomt truet, kører en lille pige på hospitalet. Denne melo-action tapper rødderne hos Kurosawa og spaghetti-melodramaet.

Science Fiction. Actionfilmen får sit navn ved handlingerne og disses evner til at frembringe stærke affekter. Men samtidig har de selvfølgelig en række naturalistiske træk. Den effektfulde handling betinger, at man opsøger markante moderne miljøer, fra *Die Hards* højhusmiljøer til *Speeds* motorveje. Men actionfilmens realisme bliver i stigende grad suppleret af science fiction filmens hyperrealisme. I det klassiske Hollywood var science fiction film en marginal B-film genre. Men efter 1970 rykkede science fiction ind i A-filmens main-



stream. Science fiction rammen var dels en "realistisk" ramme om beskrivelsen af indebyrden af den teknologiske udvikling, dels også et fantasirum, hvor der kunne kompenseres for den af dramatisering af tilværelsen, der blev et resultat af civiliseringsprocessen. Et eksempel: *Terminator II* er en af de mange film der i billed-sætter den nye hi tech computervirkelighed, herunder en humoristisk iscenesættelse af den oplevelse af "degradering af menneskeligheden", der følger i kølvandet på, at maskiner kopierer menneskets intelligente funktioner (i øvrigt skildrer filmen også den opløsning af kernefamilien, der er et gennemgående tema i mange film). Men ligesom film med centrum i opdagelsesrejser på jorden har måttet vige for opdagelsesrejser i rummet, således er *Terminator II*s voldsomme fremtidige krige mellem mennesker og robotter erstatninger for de øst-vest modsætninger, som filmindustrien må se svinde bort som "aktiv" actionskabende modsætning.

Independence Day og *Mars Attacks!* tilhører samme boldgade: Man ønsker en film om et "stort" tema, der - som krigs- og katastrofefilm - kan bringe samfundsborgeren frem i enkeltmennesket, og må derfor erstatte røde eller brune farer med rum-angreb. Science fiction har i endnu højere grad end de øvrige genrer nydt godt af den billiggørelse og kvalitetsforøgelse af special effects etc., som er en konsekvens af computerrevolutionen. I fortælle-mæssig henseende er *The Abyss* og *Independence Day* helt efter bogen for science fiction-katastrofefilm: en stor trussel mobiliserer mange mennesker, og gennem krydsklipning osv. følger vi det dramatiske forløb. Nyheden ligger i den grad af visuel realisme der kan tildeles opfundne elementer. Denne billiggørelse og forbedring af visuel fantasi indgår direkte som filmisk tema: En del af problemerne i film som *Total Recall* opstår af de forøgede

muligheder for at lave billeder i hjernen uden tilsvarighed i virkeligheden. I film som *Johnny Mnemonic* sker der sammenblandinger af menneske og computer.

Melodrama og Human Interest. Filmens udvikling i de sidste 50 år er som nævnt foregået i et stadigt vekselspil med tv. Blandt de genrer, der i det klassiske Hollywood var centrale, men som nu i høj grad er blevet fjernsyns-genrer, kan man nævne det store kærlighedsmelodrama og human-interest historien, fordi de henvender sig til aldersgrupper, der kun undtagesvis går i biografen. Men den relative succes for film som *Indokina* eller *The English Patient* viser, at disse kan forlade hjemmets billedaltre. Langt succesrigere er imidlertid de store made for an Oscar-melodramaer som *Rain Man*, *Dances with Wolves*, *Forrest Gump*, *Philadelphia*, og *Shine* om ædle vilde, hellige idioter eller sære genier. Selv om temaet om den hellige, overmenneskelige idiot er mindst lige så gammelt som Dostojevskijs idiot, så er blandingen af ynkværdighed og genialitet eller hellighed højmoderne. Gilliams *The Fisher King* tilhører også denne lange række af hellig idiot-film, der appellerer til vor moderfølelse og mælkespænding over for de hellige enfoldige, men dens brug af fabulerende elementer udstedte (som Lynchs film) løfter om en friere ekspressiv fremstilling, der ikke helt er blevet indfriet. *The Bridges of Madison County* er en yderligere variant af den melodramatiske glæde ved enfoldighedens uskyld og ved den stadige revitalisering af myter som "den store kærlighed", specielt når to skuespillermyter - den beskidte Harry og Streeps vege kvindelighed - mødes i det amerikanske hjerteland, fortalt gennem alle nostalgis rekvisitter, fotografiet, "keepsake"n osv.

Lidt mindre populære er de sociale melodramaer som Los Angeles eperne: Kasdans

Grand Canyon, Schumachers *Falling Down* og Altmans *Short Cuts*, for ikke at tale om den bittersøde *L.A. Story*. Filmene viderefører den lange amerikanske tradition for filmisk selvransagelse. Stones store moralske melodramaer som *JFK* og *Natural Born Killers*. angler efter et publikum, der bliver høje af (dobbel-)moralisk indignation. Samfundsrevselsen forsyner instruktørerne og filmene med et sympatisk engagement og fremstillingsformer, der overskrider den blotte portrættering af enkeltindivider. Men de har også en vis præstelig pondus og overbeviser i mindre grad end forgængere som Fellini, Kramer eller Kubrick fra *Dr. Strangelove* om, at de har "licence to preach". Samme ha-stemthed finder man også i film, der som *Boyz N the Hood* behandler et mere afgrænset emne som ghettolivet, og også i Mike Leighs forskellige opdateringer af engelsk socialrealisme. Wenders har - med sine fabulerende og visuelt prægnante human-interest sagaer, fra *Der Himmel über Berlin* (Himlen over Berlin) og fremefter - trods

ha-stemthed - givet nogle af de få vestlige bidrag til et samfundsmelodrama, der kan tages alvorligt. Langt mere splittede virker Kieslowskis 90'er-film, *La double vie de Véronique* (Veronikas to liv) og *Bleu, Blanc, Rouge* (Blå, Hvid, Rød), for på den ene side er der en fremstilling af ting, kvinder og processer, der har en reklamefilms lækkerhed og tintninger, og på den anden side en vemodig og patetisk længsel efter åndelighed og mysterier, der røber sin rod i et østeuropæisk gammelliv. Vor egen Lars Trier koketterer med gammellivets og religionens ge-vandter i *Breaking the Waves*. Her er der dog i højere grad tale om, at Trier (som tidligere Reisz' *The French Lieutenant's Woman*) benytter disse elementer til at forstærke den melodramatiske drive og det seksuelle pikanteri. Genren og (over)troen føres videre i en god tåres tjeneste.

Inden for det egentlige melodrama kom de mest bemærkelsesværdige pro-



dukter i særlig grad fra Kina. De to mesterinstruktører Chen Kaige og Zhang Yimou (men også mange andre) skabte en række værker, der på én gang havde en klassisk melodramatisk fortællestruktur og samtidig frit brugte løs af de maleriske eller lyriske effekter. Lige fra storformater, hvor personlig udvikling og politisk udvikling væves sammen (som i *De røde marker*, *At leve* eller *Farvel min konkubine*) til indspilningen af et farverigt naturalistisk drift- og skæbnemelodrama som *Ju Dou*. Disse kineserier nød godt af at have Gong Li - vel nok 90'ernes største kvindelige skuespiller - som hovedperson. Hun har et repertoire, der strækker sig fra det komisk-realistiske (f. eks. bondenkonen i *Qui Jus Historie*) til hetære (i *Shanghai Triaden*).

Metafiktion, postmodernisme og farce. Nu ville måske nogle, der havde forstået sig på postmoderne teori, tro, at den helt dominerende filmtype ville være én mærket af en postmoderne opløsning af fortællingen til fordel for et netværk af intertekstualiteter og selvbevidste referencer. Og man kan da finde en række eksempler på denne filmtype. Inden for mainstream-formatet vil film som *Desperado*, *Pulp Fiction* og *The Last Action Hero* blive opfattet som afvigende fra en klassisk narration, og af ikke-amerikanske film er der Kaurismäki-film som *I Hired a Contract Killer*. Imidlertid, med undtagelse af nogle spring i virkelighed og tidsstruktur, har sådanne film en langt klarere fortælling end 60'ernes eksperimenter - på hvilke *L'année dernière à Marienbad* (Ifjor i Marienbad) kan tjene som eksempel. Enhver kan følge handlingen i *Pulp Fiction* eller *The Last Action Hero*, det er ikke uforståeligheden, men derimod den følelsesmæssige distance, der er indlagt i metafiktion, som for mange tilskuere skaber modstand. Disse film bliver derfor i en dimension meget

genrefaste. Men samtidig er adskillige af dem karakteriseret ved at benytte den mere ekspressive stil. Denne, på hvilken Lynch og Raimi kan tjene som eksempler, brød igen i midt-80'erne sammen med musikvideoen og blev videreført i 90'erne. *Wild at Heart*, *Desperado* og *Les amants du Pont Neuf* (De elskende fra Pont Neuf) inddrager emfatiske detaljer, der kan opfattes som "postmoderne selvbevidsthed", men også som fortælle-mæssige forstærkere af en type, der har været kendt inden for tegnefilmen i årtier.

De mest "postmoderne" intertekstualiteter finder vi der, hvor de altid har været siden Aristofanes' komedier eller siden Wessels *Kærlighed uden strømper*, nemlig i komedien og farcen. Filmkomedier som *Naked Gun*-serien og *Hot Shots* er en lang række af intertekstuelle referencer og metafiktionelle morsomheder, ligesom Coen-komedien *Fargo* (som tidligere *Raisin' Arizona*) viderefører de klassiske hyrdespil: de to æggehoved-brødre udstiller og karikerer med falsk naivitet en række genrer og folkelige typer. Triers *Riget* hører nydeligt ind i den aristofaniske farce-tradition: den æder genrer og mennesketyper fra andre genrer, men fordøjer dem med et parodisk sigte.

Nogle af 90'ernes farcer viderefører den flytning af grænserne for det passende, som Monty Python iværksatte, og som fik filmkomisk form i *A Fish Called Wanda*, hvor der f.eks. er en grusomhed i flere scener der bryder med tidligere sømmelighedsnormer. Eddie Murphys i sandhed sorte humor, i alt fra *Beverly Hills Cop* til *The Distinguished Gentleman*, får pruttende overtoner i *The Nutty Professor*, der har vellykkede "sorte" parodier, men Murphy har også mange scener, der smager af Hollywoods samleband.

Udpenslede mysterier og thrillers. Thrillers og mysteries er lige så genrefaste

videreførelser af tidligere tiders formler for genrebestemt fortællingen som actionfortællingen. Fornyelsen er her ligeledes sket i fremstillingen, i den grad hvor udpenslingen af perversioner og af "ulækre" fænomener bliver central, selv om også disse udpenslinger er opdateringer. De store skred i fremstillingen af krop og perverse handlinger skete fra slutningen af 50'erne til begyndelsen af 70'erne. Hitchcocks berømte badeværelsesmord satte nye standarder for udpensling af sadistisk seksualitet, og film som Romeros *Night of the Living Dead* og Hoopers *The Texas Chain Saw Massacre* fortsatte tendensen, idet såvel udpensling som også den manglende poetiske retfærdighed brød med tidligere tiders mere moralske indstilling til, hvor uretfærdig en verden man kunne fremstille. Dog, 90'erne har ledt nye udpenslede voldsfremstillinger og afvigende relationer ind i mainstreambiografen: *The Silence of the Lambs* er i den henseende typisk for en tendens: Kannibalisme bringes ind i A-filmen, og vi forledes næsten til sympati for kannibalen Hannibal og til at dele hans perverse fornøjelse ved den kvindelige detektivs seksuelle usikkerhed. *Henry, Portrait of a Serial Killer* udpensler i en glædesløs og hyperrealistisk fremstilling en psykopati, der i modsætning til Hannibals perversion bunder i kortikalt deficit. På tilsvarende vis drager en krimi som *Se7en* tilskueren frontalt ind i en verden af splat og perversion, der tidligere i højere grad blev fremstillet ved antydningens kunst.

Samme detaljering blev også fremstillingen af erotik til del. Verhoevens *Basic Instinct* er et godt eksempel på udviklingen. På den ene side er filmen en genrefast film noir, med en anløben helt og en tvetydig kvinde. På den anden side er der tilsat en række krydderier i forhold til de gamle sorte film: en mere udpenslet erotisk fremstilling såvel med hensyn til visualisering af f.eks. samleje

som til fremstillingen af "perverse" seksuelle udfoldelser (sdomasochisme, voyeurisme, lesbianisme), hvor således pornofilm-temaerne føres ind i mainstreamfilmen. Filmen er yderligere krydret med lækker fotografering, f.eks. helikopteroptagelser af bilforfølgelse og lækre omgivelser. Film som *Fatal Attraction* og *Disclosure* hører hjemme i samme bevægelse, pikant sex uskyldiggjort ved at blive indlagt i mere moralske mainstream-temaer.

En undergenre beslægtet med thrilleren er den psykotiske og splatterprægede film. I 80'erne artikulerede den en ny kropslig oplevelse, centreret om forfald, om kropsindre processer og om lemlæstelse, som i Cronenbergs film eller i Raimis *Evil Dead 1 og 2*, men har siden ført en mere tilbagetrukket tilværelse. Den er, som pornografien, mere blevet en videogenre end en filmgenre. En film som den new zeelandske splatterparodi *Braindead* har et typisk videoformat. Det samme kan man sige om den psykotiske voldsporno af typen Tarantinos *Reservoir Dogs*, der egentlig også er et melodrama, hvor sårede kroppe afsætter deres ekspresive blodspor hen over "eksperimentalscenen", den lagerbygning hvor tragedien udfolder sig. I et Californien, hvor vegetarisme vinder udbredelse, bliver homo sapiens måske snart det eneste dyr der jages og slægtes, dog en sær ændring af livsvilkårene. Sagt på en anden måde: den meget udpenslede fremstilling af blod og kropsprocesser i dele af nyere film må bl.a. ses i sammenhæng med, at moderne bymennesker delvis er æterisk løsrevet fra den dagligdags omgang med "krop" og "blod", der var typisk for jæger- og bondesamfund, hvorved blod og død bliver noget pirrende fremmed og ekstraordinært.

Også horrorfilmen har i 90'erne levet et mere stille liv. Coppola udnyttede formelen i *Bram Stoker's Dracula*, og igen ser vi en typisk

90'er-udpensling af enkeltscener. For Coppola var det samtidig vigtigt, at alle filmens dele udstrålede æsteticisme og en vis kulturel ambitiøsitet, så han ikke blev slået i hartkorn med de mere "vulgære" genrefilm, som han raffinerer. Dermed gives også indirekte en brik til forståelse af 90'ernes genrebillede: det sidste årti er det første, hvor meget store dele af befolkningen via video-udgaver har haft samme frie forhold til hele den filmiske historie, som man kan have til bøger eller musik. De klassiske horrorfilm lever i bedste velgående i 90'erne, som genudsendelser, reruns, og som video.

Den klassiske (kærligheds-)komedie. Den grad af traditionsfasthed der præger 90'ernes forhold til genrer, kommer måske i særlig grad til udtryk i den erotiske komedie og kærlighedseventyret. Almodóvar laver ganske vist eksplicitte og "perverse" film som *¡Atame!* (Bind mig, elsk mig), men han er i nogle henseender mindre trendsættende end Jane Austen, hvis snart 200 år gamle klassiske kærlighedsromaner bliver filmatiseret og set. Samtidig afbalanceres den erotiske thrillers "letfærdighed" af en hel række kærlighedskomedier af yderst renfærdig art, der matcher en amerikansk nypuritanisme. Man behøver blot tænke på fortællinger som *French Kiss*, *Sleepless in Seattle* eller *While You Were Sleeping* for at se kontante videreførelser af kærlighedskomedien. Askepot og den fromme skøge mixes i megasuccesen *Pretty Woman*, som trods lidt ukorrekt pikanteri i anslaget hurtigt nærmer sig en politisk korrekt og hygiejnisk holdning, særlig fordi skøgen bruger tandtråd. En ganske morsom science fiction variation over den klassiske kærlighedskomedie finder man i Schwarzenegger-sagen *Junior*, hvor Schwarzenegger bliver gravid, og hvor undfangelsen sker før romancen.

Lidt mere satyr end i Hollywoods kome-

dier er der i den engelske *Four Weddings and a Funeral*. Større fornyelse finder man måske i film som *Strictly Ballroom* eller *Muriel's Wedding*, der såvel i miljøtegning som i deres ekspressive fortællestil tilfører komedien noget nyt. Burtons *Edward Scissorhands* har også en finurlig og suggestiv tilgang til den komiske sædeskildring.

Round up Some Suspects. En række af de store kulturelle brud og revolutioner skete i 60'erne og 70'erne, hvorimod den nuværende periode i langt højere grad er præget af en stille evolution. Det Amerika, der sætter rammerne for genrefilmproduktionen, er kulturpolitisk set inde i en konservativ udvikling. Retableringen af kernefamilien danner grundlag for at genoplive Jane Austen eller studietidens kærlighedskomedier. Actionfilmen er ikke i konflikt med neoliberalismen. Den fremkomst af en ungdomskultur, der førte til genremodifikationer i de tidligere årtier (som eksempelvis i pubertets-horrorserierne), er sat på skinner. Et kulturelt set dynamisk element i ungdomskulturen i det seneste årti har været udbredelsen af computerspillet, der på den ene side henter en række temaer, figurer og handlingsforløb fra filmen, men som samtidig muliggør interaktive elementer. Selv om computerspillene ofte har stjålet deres handler og billedverdener fra filmen, bliver det dog spændende at se, om ikke den af denne udvikling frembragte mulighed for at lave computergenererede billeder med et helt frit forhold til en "ægte" "optisk" virkelighed ikke på sigt vil modificere genrebilledet, særlig selvfølgelig den visuelle stil. Efter *Star Wars* kan *Terminator II* og *Toy Story* ses som skelsættende i denne henseende. Mens alle genrer og scenetyper har samme "pris" for en forfatter, har der tidligere været enorme prisforskelle inden for filmen mellem at lave kæmpemelodramaer eller at

lave små topersoners ordudgydelser om livet og døden. Computerrevolutionen kan ændre dette og derved måske også forrykke vægtforholdet mellem centrum og periferi. Hollywood har haft monopol på en række kostbare genrer, mens de ikke-asiatiske etniske biografer har kompenseret ved at lave menneskelige og kunstneriske film på små budgetter.

Et andet fænomen, der har vundet udbredelse i 90'erne, merchandising, peger dog mod en opløsning af Hollywoodmonopoler. I *Starwar*-relanceringen indgår merchandising af diverse items og computerspil som *Rebel Assault* i en hellig treenighed med selve filmproduktet og dets tv spinoffs. Hvortil endda kommer, at soundtrack cd'en forener filmen med et fjerde, akustisk kredsløb. De store mediekonglomerater, som f.eks. den fornyede Disney-koncern, har selvfølgelig lagt sig efter den bredeste fællesnævner inden for familielivet og dets forbindelser ud i de shopping malls, hvor f.eks. uendelige mængder af *Pocahontas*-ting eller *Toy*-ting søger små søde ejere med rimelig købekraft, mens andre koncerner le-

der efter andre aldersgrupper. Kun store multinationale korporationer som Disney eller Warner kan styre sådanne aktiviteter, og de markedsstrategiske overvejelser der ligger bagved mega-satsninger, lægger mere op til revolutionære nydannelser i gestaltningen af udtrykket (jf. *Terminator II* eller *Toy Story*) end til fornyelse på indholdssiden.

Genrer har rod i vor kropsofbygning, hjernestruktur og følelses-makeup. De har også lange rødder i kulturhistorien, som vi kan se i forbindelsen fra Odysseus til roadmovien, eller i farcens årtusindgamle leg med genreformler og intertekstualiteter. Men de har også rødder i en kulturindustri, der gerne vil kunne møde deres kunder med nogle hurtigt fortærbare formler og skabeloner. De sidste ti år har på den ene side befæstet Hollywood og de genrefaste storproduktioners greb om alverdens biografer og samtidig budt på fornyelser fra så forskelligt hold som Danmark (Trier), Kina, Hongkong, Tyskland, Frankrig og Australien, der har vist, at det er muligt at hælde ny vin på de gode gamle genre-flasker.

