

om metafiktion, bl.a. i amerikanske TV-serier. Samtidig viser *Mary Ann Doanes* artikel, at en i sig selv utrolig mangedimensional genre som melodramaet har helt forskellige funktioner og udtryk, der synes at afspejle socio-kulturelle forskelle.

En stærk socio-kulturel genre-dimension indgår også i *Jostein Gripsrud* artikel om genrer og kvalitet, der netop fokuserer på, hvorfor forskellige genrer og tekster tilkendes forskellig kvalitet og dermed danner hierarkier - artiklen rummer dog samtidig en stærk hældning mod et æstetisk-tekstorienteret genre- og kvalitetskriterium. Den samme dobbelthed gør sig gældende i *Ib Bondebjergs* artikel om radio-montagen. Den tegner et billede af en ny medie-genres socio-kulturelle fødsel, dens institutionelle rødder og de konflikter som opstod, da genren skulle etableres som en "kontrakt".

Men i denne artikel, ligesom i *Jostein Gripsruds*, *Mary Ann Doanes* og en række af de andre artikler bliver genrer også set i *en æstetisk dimension*: hvad er det for stilistiske, tematiske, narrative træk osv. som karakteriserer de enkelte genrer og de typiske eller a-typiske tekster, som hører til dem. Ofte kan denne æstetiske dimension også have en historisk og medieteknologisk side: det gælder for den æstetiske forandring af radiolyden og for melodramaets æstetiske forandring fra stumfilm til TV-melodrama.

Æstetik handler jo til syvende og sidst ikke bare om formning af tekster, men om bearbejdning af modtagerens bevidsthed og følelser. Ud fra denne betragtning handler genrer om *en psykologisk dimension* ved afsendere, tekster/genrer og modtagere. Til genrer er knyttet bestemte typer af psykologiske reaktioner: spænding, gråd, latter, gys osv. og bestemte former for involvering af følelsesmæssige og intellektuel art. Via forskellige genrer får modtageren udlevet behov, fantasier, drifter, drømme, men også stedfortrædende handling og intellektuel aktivitet: genrer er altså også modeller, der leger med vores kognitive og emotionelle strukturer, således som det især kommer frem både teoretisk og analytisk i *Torben Grodals* artikel.

Dette nummer af *MedieKultur* rummer altså ikke nogen færdig opskrift eller lettilgængelig og entydig definition af begrebet genre. Men det viser genre-begrebets mangfoldighed og anvendelighed i en lang række forskellige medier og diskussioner.

Redaktionen

# Genrer og medier - et kort overblik

Af Jerry Palmer

*Det er vanskeligt at finde korte oversigter på dansk over fænomenet 'genrer og medier'. Selv i det nye opslagsværk MEDIEHÅNDBOGEN (Gyldendal 1990) leder man forgæves efter en selvstændig artikel om genre, og henvises blot til artikler om 'blandingsgenrer', 'film' og 'journalistiske fortælleformer'. Både for at dække dette hul i medie-faglitteraturen og for at forsyne de mere specifikke artikler om genreproblemstillinger i dette nummer med et indledende rids bringer vi her Jerry Palmers lille artikel, der dels anskuer genre i et kort historisk perspektiv (tilbage til Platon og Aristoteles), dels opridser nogle positioner i den nyere genredebat.*

*Palmer diskuterer bl.a., om det er muligt entydigt at kategorisere en tekst som tilhørende én bestemt genre, og om genretilhørsforhold skyldes iboende træk ved teksten selv, eller er afledt af kommunikationsprocessen i dens helhed, specielt på modtagersiden? Artiklen, der blev præsenteret ved IAMCRs konference i Bled (1990) er oversat og bearbejdet af Henning Silberbrandt.*

De følgende overvejelser drejer sig om genrebegrebet. Enhver diskussion af genre må for mig at se udgå fra to grundantagelser:

1) For en halv snes år siden var det relativt uproblematisk, hvad ordet betød: Genre var et system, der kunne bruges til at klassificere tekster med og analysere fælles træk ved deres opbygning. I dag står det klart, at vi ikke rigtig ved, hvad ordet betyder.

2) Det er vigtigt at få afklaret, hvad genre er, ikke mindst i analyser af populær- fiktion, hvor genretilhørsforholdet er af helt afgørende betydning for, hvordan den opfattes.

I dag produceres tv-serier og film i sådanne mængder, at det er praktisk umuligt at analysere det enkelte værk som en separat størrelse. Udgangspunktet må nødvendigvis være tilhørsforholdet til en større gruppe tekster med vissefælles træk. Det er rigtigt, at i nogle tilfælde - som fx Gerbners analyser af vold på tv - behøver genren ikke spille nogen rolle. Men i de fleste tilfælde er genrebegrebet et uundværligt analytisk redskab, hvis man vil prøve at generalisere og opstille lovmæssigheder for en afgrænset gruppe tekster.

Det første problem, man støder på, er, at de fleste tekster tilhører flere genrer på én gang. Dashiell Hammetts *Malteserfalken* er både en roman og kriminallitteratur. At kaldeden en kriminalroman, løser ikke problemet. Der er stadig tale om et sammenfald af to genrer. Kriminallitteratur eksisterer imidlertid ikke bare som romaner, men også som film og tv-serier. Spørgsmålet er da: På hvilket niveau i en tekst fastlægges genretilhørsforholdet? Eksemplet viser, at det kan der gives flere svar på. Eller tag et andet eksempel: Truman Capotes *Med koldt blod* opererer bevidst i grænseområdet mellem romangenren og reportage. På samme måde er den tyske tv-serie *Heimat* både soap opera og en form for modernistisk totalkunst. De tre eksempler viser, at genrebegrebet opererer på flere niveauer samtidig.

Todorov (1970: 18-27) er klar over problemet og løser det ved at skelne mellem "teoretiske" og "historiske" genrer. Den teoretiske genre er afledt af de generelle regler, der ifølge Platon gælder for de tre grundlæggende fremstillingsformer i fiktion: 1. Det lyriske register (forfatteren taler med sin egen stemme); 2. Det dramatiske register (kun de fiktive personer taler); 3. Det narrative register (både forfatteren og de fiktive personer taler). Det lyriske register kalder Platon diegese, det dramatiske register mimesis. Det narrative register - noveller, romaner, film, tv-serier - er en blanding af de to.

Platons genrebegreb opererer med én variabel, som er tilstedeværelsen, eller den manglende tilstedeværelse, af forfatterstemmen. Aristoteles opererer derimod med to variabler: Alle tekster er enten mimetiske (efterlignende) eller narrative (fortællende), og hertil kommer, at de fremstillede personer enten befinder sig på et højere eller lavere kulturelt og moralsk niveau end gennemsnitstilskueren/-tilhøreren. Aristoteles' to variabler frembringer følgende fire genrer:

	Bedre end... tilskuer/tilhører	Værre end...
Fortælling:	Epos	Satire
Drama:	Tragedie	Komedie

Ifølge Todorov er en teoretisk genre altså resultatet af tilstedeværelsen eller fraværet af en enkelt eller flere variabler. Historiske genrer er derimod tekstgrupperinger, der rummer op til flere teoretiske variabler:

Teoretiske genrer		Historiske genrer
Enkle:	Komplekse:	
Tilstedeværelse/ fravær af enkelt variabel	Tilstedeværelse/ fravær af flere variabler	Tekstgrupper med komplekse teoretiske genrer

Schaeffer (1989:67ff) har imidlertid påvist, at den kompleksitet, der gælder for de teoretiske genrer, ikke er den samme som i de historiske genrer. De principper, der gælder for de komplekse teoretiske genrer, skal kunne afledes af summen af alle tekster, mens de historiske genrens karakteristika sammenstykkedes på grundlag af et afgrænset tekstkorpus. I det øjeblik man går fra en empirisk afgrænset tekst-gruppe til en genreanalyse, burde det principielt være muligt at udskille træk, der gælder for summen af alle tekster. Det viser sig i praksis ikke at holde stik. Todorovs egen analyse af det "fantastiske" som genre definerer den på grundlag af begrebsparret tilstedeværelse/fravær af en rationel begrundelse for de begivenheder, der fortælles om. Men det er netop ikke en variabel, der gælder for summen af alle tekster, men kun noget der gælder vesteuropæisk litteratur i tiden efter Renæssancen. Hertil kommer, at et genretilhørsforhold som nævnt opererer på flere niveauer samtidig.

Til trods for at man har diskuteret genrebegrebet flittigt de senere år i forbindelse med film og tv-serier, har det ikke ført til nogen afklaring af, hvordan genrer etableres eller opleves. Debatten kan opsummeres i følgende fire spørgsmål:

- 1) Er det muligt entydigt at kategorisere en tekst som tilhørende én bestemt genre?
- 2) Hvilket niveau eller hvilken dimension i en tekst gør, at den opleves og kategoriseres som tilhørende denne snarere end hin genre?
- 3) Skyldes et genretilhørsforhold iboende træk ved teksten selv, eller er det afledt af kommunikationsprocessen i dens helhed, specielt på modtagersiden?
- 4) Hvis spørgsmål 3 munder ud i et svar, der peger i retning af faktorer, der ligger uden for teksten selv, hvad er det så for elementer i kommunikationsprocessen, der bestemmer genretilhørsforholdet?

Spørgsmål 1 og 2 er for så vidt to sider af samme sag. Da vi allerede har konstateret, at svaret på spørgsmål 1 må siges at være nej, er næste skridt at se nærmere på de forskellige niveauer eller dimensioner i en tekst og diskutere deres forhold til genrebegrebet. Ifølge Schaeffer drejer det sig om to dimensioner: a) den udsigelsesmæssige og b) den semantisk/syntaktiske.

## Genre og udsigelse

Udsigelse er det begreb, der ligger til grund for Platons udskillelse af tre grundlæggende genrer: Det lyriske, det dramatiske og det narrative register. Ifølge den moderne lingvistik er den, der tales eller skrives til, altid indskrevet i kommunikationssituationen og derved i selve meddelelsens form. På den måde er det ikke særlig svært at udskille en række genrer, som fx komedie, lærebogstekst, prædiken, nyhedstelegram, brugsanvisning osv. Princippet, der bruges til at skelne dem fra hinanden med, er deres udsigelsesmæssige eller illokutionære træk.

Platons model refererer udelukkende til fiktionstekster. Så snart man inddrager ikke-fiktive tekster eller programmer, forøges antallet af genremuligheder enormt, uden at de nødvendigvis kan skelnes fra hinanden i kraft af deres udsigelsesmæssige træk. Hertil kommer, at det er svært at skelne mellem en genre, fastlagt på grundlag af udsigelsesmæssige kriterier, og det medium, den artikuleres i. Den måde, man normalt skelner mellem medierne på, er ved at fokusere - ikke på deres udsigelsesmæssige særheder - men deres tekniske og institutionelle ligheder

og forskelle. Platons model er med andre ord begrænset alene af den grund, at den kun refererer til fiktionstekster og (af naturlige grunde) ikke tager hensyn til spørgsmålet om mediemæssige indvirkninger på genretilhørsforholdet. Og endelig - hvis man skal gøre kritikken af Platon helt færdig - kan man sige, at en genreopdeling, der foretages udelukkende på grundlag af udsigelsesmæssige kriterier springer behændigt hen over de træk ved en tekst, der er de mest spændende: At hævde, at *Kong Ødipus* og en farce som *No Sex Please, We're British* begge dele er dramaer, er vel ikke usandt, men det er svært at se, hvad den konstatering kan bruges til.

Det ville på den anden side være forkert at tro, at det udsigelsesmæssige som struktureringsprincip ikke spiller nogen rolle overhovedet. Eksemplet med *Kong Ødipus* og *No Sex Please, We're British* demonstrerer om ikke andet et vist kulturfællesskab mellem Antikkens Grækenland og Storbritannien i det 20. århundrede (til forskel fra kulturer, hvor der slet ikke findes nogen teatertradition).

Men hertil kommer, at det udsigelsesmæssige faktisk i mange tilfælde spiller en vigtig rolle som struktureringsprincip for forståelsen af en tekst. Et eksempel er tv-serierne *Eastenders* og *Coronation Street*, hvor folk, der kun ser et afsnit nu og da, simpelt hen ikke forstår halvdelen af vittighederne. Her har det særlige udsigelsesmæssige træk, at teksten formidles som en langstrakt tv-serie en direkte konsekvens for forståelsen. I det hele taget skaber tv-serien som form en indforståethed og fælles referenceramme blandt seerne, som for det første ikke er set før, og for det andet, synes det, næsten automatisk lægger op til en udstrakt brug af ironi (Allen, 1985: 70-80; Iser, 1978).

Endelig er det et typisk træk ved tekstproduktionen i det 20. århundrede, at tekster i et vidt omfang bevidst bruger flere udsigelsesmæssige strategier og at læserens eller seerens forståelse af dem er en væsentlig del af hele tekstens budskab. Som eksempler kan nævnes Italo Calvinos *Hvis en rejsende en vinterdag ...* eller Julian Barnes' *Flauberts papegøje*, hvor teksten i høj grad er baseret på ironi og parodi, samtidig med at fortællerpersonens troværdighed og perspektiv bevidst sløres eller varieres.

## Genre som semantisk/syntaktisk fænomen

Ifølge Schaeffer kan kun udsigelsesmæssige kriterier bestemme en teksts genretilhørsforhold. Alle andre formelle træk ved teksten, fx tematiske, er irrelevante, fordi ingen tekster "i noget videre omfang har sekvenser til fælles, når man bevæger sig ud over sætningsniveau" (1989: 164ff). Det vil altså ifølge Schaeffer sige, at selv om to tekster udmærket kan tematisere det samme stof, betyder det intet for læserens eller seerens forståelse, fordi der på det formelle plan under alle omstændigheder er langt flere forskelle end ligheder mellem dem.

Det synspunkt holder næppe. Selvfølgelig kan man sige, at hvis man opregner alle de formelle elementer, der udgør en bestemt tekst, opstiller en tilsvarende liste for en anden tekst og så sammenligner dem - ja, så har Schaeffer ret. Men en sådan opregning af formelle elementer rækker ikke i det øjeblik, der er tale om tekstens æstetiske dimension, hvor det siger sig selv, at ikke alle elementer er lige vigtige, men at de tværtimod indgår som dele af en hierarkisk opbygget struktur. Et oplagt eksempel er kriminalromanen, hvor de fortællelemæssige strategier, der skal holde morderens identitet skjult for læseren længst muligt, simpelt hen er styrende for, hvilke ting der kan fortælles hvornår (Palmer, 1978: 136ff). På samme måde med westerns. Wright (1976) har dokumenteret, at genren ikke baserer sig på ét, men mange forskellige plots, men Tompkins (1989) har til gengæld vist, at disse plots strukturelt set alle sammen munder ud i heltens konfrontation med døden for at overskride de (feminine) begrænsninger, der ligger i et små-borgerligt hjemmeliv. Til det kan man måske føje, at handlingen altid foregår i en tid, der er klart markeret som fortid, og at westerngenren i den henseende er en klar pendant til den historiske roman i europæisk litteratur. Et andet eksempel er seksuelt set frimodige skildringer, hvis funktion og dermed også betydning er afhængig af, om de indgår i kriminalromaner, ugebladsnoveller eller pornografisk litteratur.

Med andre ord: Hvis man kan beskrive grupper af tekster på en sådan måde, at det fremgår, at en bestemt overordnet ramme eller idéstruktur er betydningsstyrende for de delelementer, der udgør teksterne, er det rimeligt at hævde, at så er der tale om genrer, som er defineret på grundlag af deres tematiske indhold eller - for at bruge Schaeffers terminologi - deres semantiske og

syntaktiske strukturer. Og mere præcist kan man måske hævde, at for så vidt som en gruppe tekster er æstetisk struktureret omkring det samme fremherskende princip, er forudsætningen til stede for, at der kan udvikle sig en genre.

Hvis vi opsummerer, hvad der hidtil er sagt, kan det gøres i fire punkter:

- 1) Hvis man definerer genre på grundlag af udsigelsesmæssige kriterier, er det formodentlig det samme som det, Todorov kalder for en "teoretisk genre".
- 2) Når en genre defineres på grundlag af udsigelsesmæssige kriterier, vil den næsten altid falde sammen med de formelle rammer, den opererer indenfor, og være mere eller mindre institutionaliseret som fx prædiken, nyhedsudsendelse, forretningsbrev, drama osv. De har allesammen et institutionelt grundlag.
- 3) Når en genre defineres på grundlag af udsigelsesmæssige kriterier, er det meget lidt, der kan siges om indholdssiden. En egentlig analyse af indholdssiden kan kun finde sted ved bestemmelse af en overordnet tematisk struktur.
- 4) Principielt må vi derfor konkludere, at genre altid er en funktion af flere, samtidige tekstdimensioner, der formodentlig ikke kan reduceres til en enkelt.

Hvis vi nu vender os mod det tredje af de spørgsmål, jeg mener er centrale for diskussionen, lød det: Skyldes et genretilhørsforhold iboende træk ved teksten selv, eller er det afledt af kommunikationsprocessen i dens helhed, specielt på modtagersiden? Her kan man for så vidt slå fast med det samme, at hvis genre defineres på grundlag af udsigelsesmæssige kriterier, er den allerede placeret i kommunikationsprocessen i dens helhed, da udsigelsesbegrebet i sig selv indebærer både en afsender og en modtager.

Det er oplagt, at genre indgår som en del af læserens eller seerens forventningshorisont, som H.R. Jauss kalder det (Neale, 1990). I det øjeblik vi ved, at en tekst tilhører en bestemt genre, læser vi den også på en bestemt måde. Hvis vi fx erkender en tekst som en sonnet, ved vi, den er ganske kort og at der sandsynligvis er lagt uhyre vægt på ordvalget, hvilket fører os til med det samme at kigge efter paralleller mellem lyd- og indholdssiden. På samme måde er det påvist, at i det øjeblik en læser er-



kender en tekst som en spændingsroman, øges vedkommendes følelsesmæssige engagement (Palmer, 1991: kap. 8). Det betyder ikke, at genregenkendelse nødvendigvis fører til øget indlevelse og identifikation. Det kan også være lige omvendt, sådan at den virker som bremse. Det er fx lidet sandsynligt, at tilskuerne til en klassisk skrækfilm overhovedet vil overveje muligheden af, at heltinden forelsker sig i uhyret, selv om det principielt burde være muligt. På samme måde er det de færreste, der undrer sig over, at de optrædende i en musical pludselig bryder ud i sang.

Det er klart, at der på produktionssiden - dvs fra forfatterne selv eller de institutioner, de arbejder for - også opereres med bestemte genreklassifikationer. Det interessante er, at heller ikke her er kategorierne stabile eller konstante. Corneilles *Le Cid* blev oprindeligt - i 1637 - præsenteret for publikum som et "tragikomisk" stykke, fordi det ender lykkeligt. Men da den første samlede udgave af Corneilles stykker udkom i 1648, blev stykket kaldt en tragedie for at understrege emnets højtidelige og seriøse karakter. Og når Wordsworth og Coleridge kaldte deres første fælles digtsamling for *Lyriske Ballader* siger det først og fremmest noget om, hvordan de følte, stilen burde være i engelsk poesi i slutningen af det 18. århundrede.

Når genre undersøges som en del af læsernes eller seernes forventningshorisont er der klare paralleller til det, sociologen Erving Goffman kalder "rammeanalyse", dvs de måder vi som mennesker opfatter og kategoriserer den sociale virkelighed på. Når vi fx identificerer en begivenhed som et bryllup, ved vi, hvilken adfærd det vil være passende at anlægge. På samme måde som hvis det drejer sig om en begravelse, en forelæsning, et interview, et middagsselskab osv. De fleste sociale foreteelser kan kategoriseres på den måde, selv om der naturligvis er grænsetilfælde, hvor der kan herske tvivl. Men under alle omstændigheder er der en fundamental skillelinie mellem "alvorlig" og "løssluppen", der oplagt kan overføres til tekster.

Når en læser eller seer indplacerer en tekst i en bestemt genreramme, sker det gennem en nuanceret afvejning af flere kriterier, men princippet er det samme som i Goffmans rammeanalyse. Der er tale om en social proces, hvorved tekster indplaceres i tre grundkategorier, der siden Renæssancen har bestået af 1) kultur, 2) underholdning, 3) nyheder. Grænsen mellem dem kan være flydende, og der kan være overlapninger, men det er

fundamentalt de kategorier, vi bruger, når vi skal udstikke grænser for, hvor en tekst hører til. Når genre defineres som et træk ved hele kommunikationsprocessen aftegner der sig en række problemfelter, som blot skal skitseres her.

## Genre som ritual

Hvis man lægger vægt på modtagersiden ved etableringen af genrer, kan processen udmærket ses som en form for ritual. Den enkelte er loyal over for en bestemt genre ligesom over for enhver anden vare. Nogle foretrækker familieserier, andre lystspil og andre igen kriminalfilm. Hovedsagen er, at der i hvert enkelt tilfælde er tale om loyalitet over for en bestemt grundtype af virkelighedsfremstilling. Og det er netop det princip, Aristoteles gør gældende, når han hævder, at de forskellige genrers eksistensberettigelse er den fornøjelse, de giver tilskueren, dvs en fornøjelse ingen anden genre kan give på samme måde.

Mange genreanalyser operer mere eller mindre bevidst med den grundantagelse, fx Palmer (1978), Radway (1984), Tompkins (1990), og hos Cawelti (1976) og Altman (1989) er der ligefrem tale om detaljerede teoridannelser omkring fænomenet. Heroverfor står Neale (1990), der fremfører alvorlige forbehold over for hele tanken om genrevalg som en form for ritual, fordi der i processen ikke indgår noget dybere eller forpligtende ideologisk valg. Mit eget syn på Neales kritik er, at den i visse tilfælde er berettiget, fx hvis der er tale om musicals. På den anden side tyder analyser af specifikke gruppers holdning til genrer på, at en eller anden form for dybereliggende ideologisk mekanisme gør sig gældende. Oplagte eksempler er pornografi, der har et helt overvejende mandligt publikum og ugebladsføljetoner, der har et kvindeligt ditto.

## Genre og troværdighedskriterier

Spørgsmålet om en teksts troværdighed i forhold til virkeligheden er i almindelighed noget, man har analyseret ud fra en ideologisk synsvinkel (fx Genette, 1968). Men også her spiller genrekonventioner en rolle. Den såkaldte Peking-opera og de filmproduktioner, der er bygget op på samme måde, kombinerer

voldsomme og blodige sekvenser med lyriske sangnumre. Den kombination kendes ikke i den vestlige verden, hvor de såkaldte action-film er én genre og musicals noget helt andet (bortset fra Dennis Potters *Den syngende detektiv*, som netop er undtagelsen, der bekræfter reglen). Inden for finkulturen spiller mange klassiske, litterære tekster netop på spændingsfeltet mellem genremæssige konventioner og hele spørgsmålet om troværdighed. Neale (1990) mener, at der i virkeligheden er tale om to forskellige former for troværdighed:

En, der udspringer af genrekonventioner, og en anden, der bundes i et ideologisk tilhørsforhold. Desuden påpeger han, at visse genrer, som fx krigs- og spændingsfilm har en tendens til systematisk at sammenblende de to områder med deraf følgende spændinger og brudflader i teksten.

## Genre, sted og tid

Tekster kan skifte genretilhørsforhold afhængig af den kulturelle sammenhæng, de placeres i, og navnlig skift i den overordnede matrice, der udgør samtlige genrer. Da de første James Bond-romaner udkom, var anmeldernes umiddelbare reaktion at se dem som fortsættelser af den imperialistiske agentlitteratur, John Buchan og andre havde startet i begyndelsen af århundredet. For amerikanske anmeldere tilhørte de derimod den hårdkogte skole, Chandler, Hammett og Spillane er eksponenter for. Man må gå ud fra, at forskellene mellem engelske og amerikanske anmelderes kulturelle forudsætninger og dermed deres forskellige læsning af romanerne er gået igen hos gennemsnitslæseren i henholdsvis England og USA (Bennett & Woollcott, 1987: 76-92).

Inden for litteraturen betød skiftet fra mundtlig til skriftlig kommunikation i løbet af det 15. og 16. århundrede en total omstrukturering af det traditionelle middelalder-epos. Digtens særlige stil var i høj grad et resultat af mnemotekniske kunstgreb, hvor assonans, rytme og alliteration spillede en central rolle. Da de ikke længere var nødvendige, faldt de i vidt omfang væk. Parallelt hermed forsvandt hele den lydlige dimension i forskellige genrer og stillejer, i takt med at folk gik over til at læse tekster og ikke mere lytte til dem.

Og et sidste eksempel: Opfattelsen af Manets billede *Olympia* var radikalt anderledes i 1865, da det blev udstillet første gang, end i slutningen af det 20. århundrede, hvor nøgenbilledet som genre er erkendt som sådan, med en særlig historie, regler, tradition osv (Clark, 1980). Det viser, i hvor høj grad genrebegrebet er en social proces, der fungerer både som forudsætning for og konsekvens af den forventningshorisont, der definerer grupper som kulturelle enheder.

## Genre og forventninger

Hvis genre defineres som læsernes eller seernes forventninger til en tekst, følger det, at så kan en genre aldrig bestå af et bestemt antal tekster, der så at sige udfylder genrens råderum. Inden for rammerne af en bestemt genre må der logisk altid være plads til en tekst til, fordi genren udgøres af forventninger til tekster, der endnu ikke er læst eller måske endnu ikke er skabt. På producentsiden fungerer forventningerne også som retningslinier i den kreative proces, og man bemærker her, at de kan være mere eller mindre kodificerede og institutionaliserede. Det franske drama i det 17. århundrede er et eksempel på en ekstrem grad af regelbundethed.

Det fjerde af de opstillede spørgsmål lød i let omskrevet form: Hvis et genretilhørsforhold bestemmes af faktorer, der ligger uden for teksten selv, hvad er det så for elementer i kommunikationsprocessen, der fastlægger det forhold? I lyset af det forgående turde det være klart, at jeg mener, at genre i høj grad defineres af faktorer, der ligger uden for teksten selv. Der er tale om forventninger, der i alt fald til dels skabes af, hvad nogle kalder "intertekstuelle koblinger" (Lukow & Ricci, 1984). Det drejer sig konkret om fx PR- materiale fra bogforlag og filmselskaber, anmeldelser i dags- og ugepressen, der normalt alle sammen refererer mere eller mindre direkte til genre. Men det kan også være mere u håndgribelige størrelser som viden om, at bestemte stjerner normalt spiller med i bestemte typer film eller mundtlige anbefalinger af en forfatter, der skriver på samme måde og om de samme ting som en anden forfatter. Den såkaldte Hollywood B-film er i vidt omfang "opfundet" som genre i løbet af 50'erne af seriøse filmanmeldere på specialiserede tidsskrifter, hvorefter den gradvis er blevet erkendt som sådan i stadig videre kredse

og i samme bevægelse påvirker folks læsning og udlægning af den (Neale, 1990).

Edwin Porters *Det store togrøveri* er fra 1903 og regnes for filmhistoriens første western. Men begrebet western dukker ikke op før end i 1912, og Neale (1990) mener at kunne påvise, at da filmen kom, opfattede folk den som et forbryder-melodrama, der ikke havde noget specielt at gøre med de omgivelser, historien foregår i.

På samme måde viser Lukow & Ricci (1984), at etableringen af gangsterfilmen som genre indebar en gradvis nyorientering af tilskuersynsvinklen, i takt med at genren udviklede sig. I *De, der kom tilbage* fra 1939 bruger instruktøren, Raoul Walsh, forskellige teknikker for at kunne henvende sig direkte til tilskueren: Filmen starter med et skrevet "Forord" og et rekonstrueret klip fra en ugerevy, hvorefter en fortællerstemme kommenterer begivenhederne og knytter de forskellige tråde i handlingsforløbet sammen. Alle disse ting har det formål, at de skal få "tilskueren til at huske, hvad det er for en genre, han har med at gøre, og placere den i en større historisk sammenhæng. De udtrykker et enestående sammenfald af historiske faktorer, der på den ene side inkorporerer filmen i genrens historie, samtidig med at de distancerer den fra genren". (1984: 34)

## Konklusion

Genre er ikke en statisk kategori, men en dynamisk social proces, der direkte påvirker læserens eller seerens opfattelse af en tekst. Genre refererer til flere samtidige dimensioner i og uden for teksten, og begrebet kan derfor ikke defineres entydigt. Alligevel er det et uundværligt analytisk redskab til at forstå, hvordan vi alle sammen opfatter tekster.

## BIBLIOGRAFI

- Allen, R.C. (1985) *Speaking of Soap Opera*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Altman, R. (1989) *The American Film Musical*, Bloomington, IN: Indiana University Press.

- Bennett, T. & Woollacott, J. (1987) *Bond and Beyond*, London: Macmillan.
- Clark, T. (1980) "Manet's *Olympia* in 1865", *Screen* 18 (1), 21-41.
- Cawelti, J.G. (1976) *Mystery, Adventure and Romance*, Chicago IL: University of Chicago Press.
- Emerson, J. (1969) "Negotiating the Serious Import of Humor", *Sociometry* 32: 169-181.
- Feuer, J. et al. (1984) *MTM: Quality Television*, London: British Film Institute.
- Genette, G. (1968) "Vraisemblable et motivation", *Communications* 11.
- Genette, G. (1986) *Théorie des genres*, Paris: Editions du Seuil.
- Iser, W. (1978) *The Act of Reading*, London: Routledge.
- Lukow, G. & Ricci, S. (1984) "The Audience Goes Public: Intertextuality, Genre, and the Responsibilities of Film Literacy", *On Film* 12: 29-36.
- Neale, S. (1990) "Genre: Current Issues and Questions", *Screen* 31 (3).
- Palmer, J.N.J. (1978) *Thrillers. Genesis and Structure of a Popular Genre*, London: Edward Arnold.
- Palmer, J.N.J. (1991) *Potboilers. Methods and Case Studies in Popular Narrative*, London: Routledge.
- Radway, J. (1984) *Reading the Romance*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Schaeffer, J-M. (1989) *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris: Editions du Seuil.
- Todorov, T. (1970) *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Editions du Seuil.
- Tompkins, J. (1989) "West of Everything", in D. Longhurst (ed.) *Gender, Genre and Narrative Pleasure*, London: Unwin Hyman.
- Wright, W. (1976) *Six Guns and Society*, Berkely, CA: University of California Press.

Jerry Palmer er professor i Communications ved City of London Polytechnic.