



Løvejagten (Viggo Larsen, 1908)

Plot plus pynt

Filmhistoriske forestillinger om fremskridt og forandring

Af Mads Mikkelsen

"It is an unknown art that is beginning ..."

(Elie Faure, 1922)

Som udgangspunkt et tankeeksperiment: hvorfor forekommer filmen i løbet af sine første 30 år at gennemgå en mere eller mindre lineær udvikling fra et stilistisk primitivt til et komplekst udtryk?

Sammenligner man velkendte eksempler som *Henrettelsen* (Peter Elfelt, ca. 1903), *Løvejagten* (Viggo Larsen, 1908),

Det hemmelighedsfulde X (Benjamin Christensen, 1914) og *Præsidenten* (Carl Th. Dreyer, 1919/20), danner der sig umiddelbart et mønster af stadig større raffinement over tid.

De mest iøjnefaldende forandringer er, at filmene bliver længere (fra én spole til det, vi kender som spillefilmlængde); de

får flere klip (der samtidig bliver kortere og mere varierede i vinkel og afstand); de enkelte klip samles i syntetiske helheder, der illuderer rumlig og tidslig sammenhæng; filmene opnår en stadig højere grad af virkelighedstro realisme (f.eks. i skuespillet og i mise-en-scène); og plottet fremstår i den sene periode med en højere grad af narrativ lukkethed.

Generelt forekommer filmstilens udvikling fra de sene 1890'ere til de sene 1920'ere at foregå i et højt tempo, hvor nye idéer spredes og afprøves med en imponerende hast. Men hvorfor netop tale om en *udvikling*, et begreb, der er tættere på fremskridtet end på forandringen? Svaret, som vil fungere som hypotetisk præmis for resten af denne artikel, er ikke, at filmene bliver længere, får flere klip osv., men derimod at der kommer værdiforestillinger ind i billedet. Stilistiske ændringer over et historisk forløb forekommer med andre ord som fremskridt, og ikke blot som mere eller mindre tilfældige forandringer, når vi som tilskuere tilskriver dem værdi.

De videre konsekvenser af dette indledende eksperiment vil blive undersøgt over de følgende sider, der vil se nærmere på fænomener som æstetisk værdi i forhold til forestillinger om filmhistoriske forandringer og fremskridt, på filmisk modernisme, og på følelsen af 'nyhed'. Fokus er på fiktionsfilmen og, mere specifikt, på de stilparametre, der er fælles for denne klasse. Med den danske (stum)film som primær *case* skal det handle om at udnytte begrebsapparatets generelle karakter til en studie af, hvordan vi fra en bestemt vinkel oplever æstetisk værdi.

Netop fordi de anvendte stilparametre kan appliceres på alle fiktionsspillefilm, og på den præmis, at en films plot formidles via dens stil, kan kategorierne for stilistisk analyse (kamera, klip, lys, lyd, mise-en-

scène, spil etc.) nemlig give anledning til overvejelser over forholdet mellem filmhistoriske fremskridt og forandringer. De kan også give anledning til en refleksion over de metodiske forhold, der knytter sig til især komparativ analyse og analyse af stilfunktioner, som ellers let går upåagtet hen – og det med vidtrækkende konsekvenser.

Den aktuelle debat om, hvorvidt *Citizen Kane* (1941) bør afgive sin status som verdens officielt 'bedste' film til Ozus *Tokyo Monogatari* (1953, *Tokyo Story*) eller Murnaus *Sunrise* (1927) har, ligesom dagspressens visualisering af en films grad af 'godhed' i stjerner, rødder i en problematik, der kan beskrives relativt enkelt.

Der er således i mindre grad tale om en filmteoretisk 'vidensarkæologi' eller en kritik af romantiske kunstforestillinger, end om et forsøg på at tydeliggøre nogle ellers usynlige mekanismer¹. I stedet for filmhistorieskrivning vil vi i denne sammenhæng tale om *visualisering* og mere præcist om rummetaforiske modeller til anskueliggørelse af abstrakte eller komplekse fænomener.

Vi skal så at sige forsøge at se på filmens stilhistorie igennem den gale ende af kikerten ud fra følgende præmisser: 1) at oplevelsen af stilistisk udvikling er betinget af værdiforestillinger, 2) at vore stilanalytiske kategorier er universelle, og 3) at det ved hjælp af disse analytiske fællesnævner er muligt at tale om en filmens stilhistorie.

Vurderingens logik. Er det muligt at forestille sig en filmhistorie uden close-ups? Uden krydsklipping? Uden lyd? Eller måske en filmhistorie, hvor alle filmene bare er ét minut lange?

Sætter man en mental parentes omkring dens teknologiske, sociale og økonomiske betingelser, forekommer filmens stilistiske

(også kaldet æstetiske) historie *in full* at have en ikke umærkelig grad af naturlig 'retning', i hvert fald til et vist punkt. Og selv efter dette eventuelle punkt fortsætter de værdiforestillinger, som er årsag til oplevelsen af fremskridt, med at gøre sig gældende.

Denne følelse af retning skyldes, at to fundamentale aktiviteter, beskrivelse og vurdering, blandes. Forholdet imellem beskrivelse og vurdering svarer til forholdet imellem forandring og fremskridt, forstået på den måde, at et fremskridt (der markerer en retning) forudsætter en vurdering. Hvor beskrivelsen er kendetegnet ved sine kvantitative begreber, kan vurdering således defineres som beskrivelse ved brug af kvalitative ditto.

At lokalisere og identificere et fremskridt forudsætter imidlertid også en forskel fra noget forudgående andet. Det betyder, at komparativ metode bliver den stilhistoriske praksis' væsentligste redskab, og at denne praksis forudsætter en stringent metodisk bevidsthed.

Kronologien i den danske stumfilms stilistiske udvikling er et udmærket eksempel på begge dele, og på den måde stumfilmens generelle udvikling indtil for nylig er blevet beskrevet/vurderet. Vore fire indledende filmeksempler (*Henrettelsen*, *Løvejagten*, *Det hemmelighedsfulde X* og *Præsidenten*) repræsenterer ved sammenligning i første omgang en stilistisk forandring over tid – en forandring, der umiddelbart forekommer som en bevægelse fra en primitiv til en kompleks stil. Der er i alle fire tilfælde tale om for længst kanoniserede værker, som stadig ses den dag i dag.

Som sagt er beskrivelsen af de enkelte films målbare stilistiske kvaliteter² ikke desto mindre *ikke* i sig selv tilstrækkelig som grundlag for at tale om en progressiv stilistisk udvikling – et sådant greb er

betinget af værdiforestillinger, hvis indre kohærens igen er betinget af nogle 'forudforestillinger', som kan kaldes præmisser.

Den mest udbredte af disse forudforestillinger er, at en (fiktions)film har et formål, og at dette formål er at formidle en fortælling. På den præmis, at en fiktionfilm har narrativ formidling som sit primære formål, bliver det derfor muligt at bedømme dens grad af vellykkethed.

F.eks. kan Marguerite Engberg således i sit store to-bindsværk om dansk stumfilm foreslå, at en instruktørs talent vurderes som omvendt proportionalt med antallet af mellemtekster i dennes film³. Engbergs velgørende parameter skyldes overvejelser over en bestemt periode i den danske films stilistiske udvikling, og som det er fremsat her, er det for så vidt et fuldgodt værdikriterium (ligesom det også harmonerer med tidens faktiske manuskriptskrivningspolitik på Nordisk Films Kompagni). Men det peger samtidig på nogle videre forhold i den ældre stilhistoriske teori og kritik.

Forudforestillinger om filmmediets 'essens' har givet genlyd i denne klassiske film litteratur og findes også i en blød form hos Engberg: filmen er et visuelt medium, og derfor bør instruktøren søge at begrænse mængden af litterær (episk) tekst.

'Er/bør'-argumentet er centralt i al essentialistisk filmteori og -kritik; forestillingen om, hvad filmmediet 'er', bliver afgørende for, hvad den enkelte film 'bør', og dermed for, hvilke kriterier for blandt andet æstetisk vellykkethed den har at leve op til. Radikale tolkninger af filmens væsen eller essens danner således præmis for den videre argumentation hos blandt andre Eisenstein og Vertov, Arnheim og Kracauer, samt i Frankrig Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Jean Epstein, og senere Bazin⁴. Hos disse i alle tilfælde markante og indflydelsesrige kritikere og teoretikere,

suppleres/erstattes den narrative præmis for vurdering af en *æstetisk* præmis.

Hvor den danske stumfilms verdensberømmelse til (og delvist med) Første Verdenskrig blandt andet skyldtes den klarhed, hvormed filmene var fortalt, markerede slutningen af 1910'erne overgangen til en periode, hvor en håndværksmæssigt udsøgt tilrettelæggelse af et lineært plot ikke længere var en tilstrækkelig fremskridtsmarkør. Den 'normalisering' eller standardisering af et sæt stilistiske konventioner, som fra omkring 1915 genkendes som *continuity*-modellen (eller som den 'klassiske Hollywood-stil'), blev nu udfordret af en idealistisk avantgarde.

Hermed trådte tilbagevendende figurer fra den moderne æstetik ind i filmkritikkens arena, nemlig generationsskiftet og underkendelsen af de traditionelle hierarkier. Den fortællende films udvikling fra århundredskiftets korte *one-shots* til 1910'ernes fuldlængde-spillefilm er den narrative økonomis udvikling: det lykkedes at etablere et sæt stilistiske strategier og principper, som kunne fastholde publikums interesse for et dramatisk handlingsforløb.

Dette vigtige punkt markerer en endnu gyldig norm, en 'mainstream', som senere generationer har kunnet tage kritisk og teoretisk afsæt i. 1920'ernes internationale avantgarde så i denne norm en begrænsning af filmkunstens potentiale, idet den narrative præmis privilegerede den ydre, fysiske konflikt på bekostning af andre mulige modi.

De store sovjetiske instruktører ønskede gennem montagen at udvide det privilegerede fiktive rum (den enkelte konflikt) til en afdækning af en socioøkonomisk kausalitet, der ellers ikke var direkte synlig, og til at formidle patosfuld revolutionær propaganda med appel til de analfabeti-

ske masser. Klipningen blev opfattet som filmens væsen, og i den tidlige sovjetiske optik var den progressive filmkunst derfor ikke den, der vakte nydelsesfuldt behag hos publikum, men derimod den, der forstod at forene filmisk essens og politisk sandhed. Den officielle smag ændrede sig imidlertid med Stalin, og 1920'ernes visionære enere faldt i unåde til fordel for doktrinær 'socialistisk realisme'.

I Frankrig vendte de instruktører, der ønskede en ny filmkunst, blikket indad. Instruktører som Abel Gance, Marcel L'Herbier, Jean Epstein og Germaine Dulac eksperimenterede i korte og længere film med at gengive mentale fænomener i et unikt, 'specifikt filmisk' sprog. Dobbelteksponeringer, optisk forvrænging, sanseligt kontrastfulde lysforhold, hypermobile kameraer, ekstremt korte klip og en associativ manipulering af rum- og tidsforhold blev afprøvet som cinematografiske analogier til subjektive tilstande. Tidens veldokumenterede ønske om at højne filmens kulturelle anseelse, og om at ophøje filmen til en selvstændig kunstart, kom samtidig til udtryk som en tidlig auteur-politik.

Fortidens selvbestaltede '*films d'art*' blev forkastet som teatraliske, ligesom også litteraturen blev afvist som en stilistisk og narrativ kilde til filmkunstnerisk praksis. Opgøret med teatret og det litterære forlæg er typisk for overgangen fra perioden frem til cirka 1915, hvor de basale stilistiske *continuity*-principper etableredes, og til den sene stumme periode herefter, hvor disse principper suppleredes af en række distinkte stilistiske alternativer.

Hvordan skal dette forhold opfattes, og hvordan kom disse alternativer til udtryk?

R/evolution. Da den franske instruktør Abel Gance i 1927 proklamerede, at "billedets tid er kommet", var han muligvis

uvidende om sine ords dobbelte betydning. Billedets tidsalder var begyndt, men denne nye tid var (og er) samtidig en dimension i billedet – en dimension, der manifesterede sig som en bevægelse i en ukendt retning. Spørgsmålet, der optog instruktører, kritikere og teoretikere, havde imidlertid allerede i flere år været i *hvilken* retning. Og blandt dem, hvis filmhistoriske status er blevet særligt anerkendt af eftertiden, lød svaret trods enhver øvrig uenighed: den *ny*.

Nøglebegrebet til forståelsen af 1920'ernes eksperimenterende fiktionsspilefilm har været den formalisme, som belejligt har kunnet kontrasteres af talefilmens stilistiske realisme i 1930'erne og 40'erne.

Den stilistiske formalisme i periodens kanoniserede værker er imidlertid snarere en konsekvens af en bestemt poetik end et mål i sig selv. Ønsket om at isolere (film)mediets grundkomponenter, og ad den vej definere dets særlige materielle status, har programatiske paralleller i den tidlige modernisme. Tanken er, at et maleri, før det forestiller noget som helst, altid vil være noget maling på et lærred, og at malingen er former, linjer og farver, før den 'er' f.eks. en solnedgang.

De tidlige modernistiske maleres opgør med kravet om, at et billede skal *forestille* noget, svarer i filmens tilfælde til kravet om, at en film skal *fortælle* noget⁵. Det proto-modernistiske problem om forholdet mellem materiale og funktion er nemlig af generel æstetisk karakter og er derfor ikke begrænset til ét bestemt medie.

Forholdet mellem fiktionsfilmens funktion (som på den såkaldte narrative præmis er formidlingen af en fortælling), og dens 'materialitet' bliver derfor centralt for undersøgelsen af forholdet imellem generelle filmstilistiske forandringer og fremskridt. En central disciplin i den moderne æstetik – den teoridannelse, der har

det 20. århundredes (film)kunst som sit objekt – er netop filosofien over hierarkiers betydning.

De hierarkier, hvis betydning er til debat, kan forstås som et sæt analytiske konventioner, der med indirekte selvfølgelighed favoriserer visse af et kunstværks egenskaber (som f.eks. at være fortællende). Også på den enkelte films niveau giver det derfor mening at tale om en visualisering af en abstrakt eller kompleks relation: er billedet en forudsætning for fortællingen eller omvendt?

Står funktion 'over' materiale, eller er det mere hensigtsmæssigt at tale om to parallelle 'spor'? Spørgsmålet lyder i sig selv trivielt, men svaret er af afgørende betydning for helhedsopfattelsen af filmens stilistiske (eller 'æstetiske') historie, og med omfattende konsekvenser. F.eks. er den helt tidlige film (frem til cirka 1910) først inden for de seneste knap 25 år blevet overvejet som andet end den 'amøbiske' overgangsfase, som prioriteringen af narrativ funktionalitet indirekte degraderer den til⁶. Indtil da kunne (og blev) filmens udviklingshistorie visualiseret som en mere eller mindre proportionalt stigende linje i et koordinatsystem af narrativt motiverede stilistiske fremskridt (y) over tid (x).

Denne traditionelle, lineære model er en generel kunsthistorisk figur med rødder i renæssancen (og dermed i den antikke æstetik) og er på grund af sine dunkle paralleller til evolutionslæren blevet billedliggjort i biologiske termer. Sidestillingen af et stilistisk fænomens historie med et livsforløb – og biologiske metaforer om f.eks. faderskab i forhold til stilistisk pionerstatus – udgør således retoriske grundfigurer i den ældre stilhistorie, hvor overgangen fra en 'primitiv' til en 'klassisk' eller kompleks filmkunst korresponderer med fødsel og modning.

Biologisk visualisering af filmstilens historie indikerer en kulturel darwinisme, som naturliggør den dominerende (narrative) præmis for vurdering. En formidlingsmæssig udfordring for revisionistisk filmhistorieskrivning ligger således i at visualisere og lancere en model, som erstatter en enkel og 'brugervenlig', men ukorrekt og forsimpelende eller problematisk værdiladet version.

Den samme betænkelige logik gælder den enkelte film, som f.eks. Benjamin Christensens *Häxan* (1922, *Heksen*) og Carl Th. Dreyers tidlige tonefilm *Vampyr* (1932), der kun i sparsomt omfang indfrier publikums eventuelle forventninger til en filmfortælling, men som i stemning og stilistisk *outré* rummer unikke kvaliteter, som flertallet af periodens øvrige fiktionsfilm ikke besidder.

Allegorisk dybde er en anden funktion af filmens stil – en funktion, der ikke er decideret narrativ, og som i både konservative og moderne øjne er blevet genkendt som en kvalitets- eller fremskridtsmarkør.

Alle disse eksempler understreger dog problemet i at operere med et minimumskrav til narration, som her skal ses i lyset (eller skyggen) af den klassiske tanke om værkets enhed. Tanken om kunstværket som en enhed er, sammen med tanken om essens/funktion, den klassiske æstetiks nok mest vedholdende grundprincip. Selvom det formuleres forskelligt, er 'enhed i mangfoldigheden' et kriterie, som er blevet anvendt over for kunstneriske udtryk i alle medier, med udgangspunkt i harmoni som betingelse for æstetisk værdi⁷. Enhedstanken indgår således også som en fundamental antagelse i megen filmteori og -kritik af både 'klassisk' og nyere tilsnit.

Overført til filmen kan denne enhed formuleres som et princip, ifølge hvilket funktion og (stilistisk organiseret) ma-

teriale skal danne en sammenhængende helhed. Den 'klassiske' *continuity*-filmstils narrative lukkethed, hvor alle stilistiske parametre i princippet understøtter fortællingen, er det tydeligste eksempel på dette princip i en filmisk praksis.

Problemet ved et minimumskrav til narration udspringer netop af, at dette forhold hos Dreyer og Christensen synes at være af asymmetrisk karakter. Men den egentlige pointe er, at problemet, ligesom den generelle forandrings/fremskridtsproblematik, er af meta-teoretisk natur. Det udspringer nemlig af, hvilke visuelle modeller vi bruger til æstetisk beskrivelse, og hvordan de indirekte forsyner beskrivelsen med en vurderende overbygning.

Hvor den enhedsorienterede kritiker muligvis ville notere asymmetri i den enkelte film som et minus, ville f.eks. en modernistisk orienteret tilskuer opfatte den som en kvalitet. På den (æstetiske) præmis, at et medies grundkomponenter definerer dets ideelle udtryk, kan kontrasten imellem skygge og lys f.eks. opleves med en særligt 'filmisk' intensitet, der overflødiggør en egentlig fortælling, og som vidner om, at mediet i begge tilfælde er i kyndige hænder⁸. Visualiseringen af forholdet mellem den enkelte films interne kvaliteter er altså afgørende for, på hvilken måde vurderingen af filmen rationelt kan forsvares.

Opsummerende er filmens æstetiske historie en kæde af forandringer, hvoraf nogle opleves (vurderes) som vigtigere end andre, nemlig som filmkunstneriske fremskridt. Narrativ integration og modernistisk *l'art pour l'art*-tænkning udgør to værdipræmisser, der fremhæver forskellige kvaliteter ved filmen som centrale fremskridtsmarkører.

Andre mulige præmisser kunne f.eks. være auteur-politisk eller ideologikritisk vinklede, ligesom også den klassiske tanke

om værkets enhed og funktion endnu er en vigtig faktor i den generelle historiske evaluering. Hver præmis fremhæver nye egenskaber.

Visse mere abstrakte præmisser, som f.eks. originalitet, byder ind som universelle, positive fællesnævner. Kvalitetskriterier og fremskridtsmarkører af denne type er dog heller ikke neutrale. Originalitet, og det at noget nyt opleves som et fremskridt første gang og derefter vender tilbage som f.eks. en konvention, markerer et alternativ til den uproduktive gentagelse af afprøvede idéer. Men den producerer samtidig selv en reaktion i form af en manierisme, som kun sjældent berøres i filmvidenskaben. Den enkelte film vurderes, som det indledende eksempel viste, ikke *kun* i forhold til sine interne kvaliteter, men også i forhold til sin historiske kontekst – selv i dag.

”Make it New!” ’Klassisk. Kærlighed. København.’ Den atypiske *tag-line*, der frister under det retro-stilsikre motiv af filmens hovedpersoner på plakaten til Christoffer Boes *Allegro* (2005), opsummerer filmens ærinde i en fiks triade. Men den peger samtidig ud over filmen, til mekanismer, der afgør, hvorvidt noget kan regnes for nyt og originalt – eller for manér. Mere præcist forholder plakaten sig til de værdiforestillinger, som også tillader os at opleve den tidlige films udvikling netop som en udvikling, idet de relaterer enkelte film til hinanden.

At tale om Boes stileksperimenterende forvandlingshistorie som ’klassisk’ indikerer således en selvbevidst forudgriben af en mulig kritik, idet mange af dens stilistiske kvaliteter genlyder af 1960’ernes nybølgefilm, og dermed af den proto-modernistiske asymmetri i forholdet mellem form og funktion (hvorfra også Jens Ravns glemte, superstiliserede sort/hvide science fiction-



Raffineret kontrastfyldt lysætning i Benjamin Christensens *Det hemmelighedsfulde X* (1914)

film *Manden, der tænkte ting* fra 1969 henter sin visuelle fascinationskraft).

Allegros diskutabel, men modige ’klassicisme’ eksemplificerer imidlertid blot et generelt problem for den stilhistoriske praksis. Som nævnt er komparativ metode et nødvendigt redskab og en betingelse for denne praksis. Men hvilke film kan med rimelighed sammenlignes? Og hvordan?

Grundprincippet om stilistisk forandring over tid afhænger af værkers forskelle. Når man taler om filmens stilhistorie, konstruerer man altså en relation mellem film og mellem deres forskelligheder. Betyder det, at vores vurdering af stilhistorisk udvikling er relativ, i det omfang den er

relationel?

For nu at skabe klarhed over problematikens omfang vil det være nyttigt at vende tilbage til vores udgangspunkt. En films stilistiske kvaliteter kan vurderes som progressive, regressive eller som status quo, sammenlignet med andre film i et historisk forløb. Og bogstaveligt talt viser (stil)historien, at den samme films forskellige stilistiske egenskaber ikke partout er af samme valør: især stumfilm markerer ofte 'fremskridt' inden for én kategori, samtidig med at de på andre områder opleves som konventionelle, eller direkte gammeldags.

(Stil)historien viser dog også, at vores værdiforestillinger sjældent (eller slet ikke) er stabile. 1910'ernes mise-en-scène i frontale tableauer, der af visse af 1920'ernes æsteter blev afvist som 'teater på dåse', blev f.eks. i 1960'erne taget op af en ny generation af filmskabere, der ud fra samme motivation som deres kolleger i 1920'erne ønskede at erstatte den gamle stil med noget nyt.

Fassbinders tidlige film, f.eks. *Liebe ist kälter als der Tod* (1969, *Kærlighed er koldere end døden*), Glauber Rochas revolutionssyrik i film som *Gud og djæveln i solens land* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964) og Jirí Menzels tjekkiske satirer – bl.a. *Skarpt bevogtede tog* (*Ostre sledované vlaky*, 1966) – er blot tre eksempler ud af mange, der antyder modernismens drilske dynamik.

Det gør dog ikke vores forestillinger om stilistiske værdiforskelle mindre relevante – tværtimod. Deres konsekvenser fremstår med størst tydelighed i vurderingen af stilistiske forandringer i filmens første cirka 30 år, men princippet er historisk konstant. Også selvom de komparative relationer mellem filmene senere bliver mere komplekse, og dermed sværere at visualisere.

Koblingen imellem stilistiske værdi-

forestillinger og filmhistorisk kompleksitet består nu i, hvad der kan kaldes følelsen af 'ny-hed'. Denne ny-hed skal ses som et bredt eller åbent begreb. Alle stilistiske forandringer er i princippet nye, men nogle føles (eller rettere: er blevet følt som) nyere end andre.

Det er klart, at 'ny-hed' i sig selv kan opfattes som en værdi og dermed danne grundlag for en værdiforestilling (hvilket den f.eks. gør i en modernistisk optik), ligesom den også kan opfattes som dekadent eller manieret (som det kunne være tilfældet i konservative øjne). Men det er ikke som fikspunkt af denne type, at begrebet ny-hed har forklaringsværdi.

Klipningen i *Løvejagten*, Asta Nielsens spil i *Afgrunden* (1910), den kontrastrege lyssætning i *Det hemmelighedsfulde X*, flashback-strukturen og rumforholdene i *Præsidenten*, billedernes mystik i *Häxan* og *Vampyr*, Dogme 95-konceptets medietækkende anarki og de nu 'klassiske' jump-cuts i *Allegro* tager alle del i og stilling til begrebet ny-hed. Men samtidig kan der argumenteres for, at alle film indeholder elementer af noget nyt, hvorfor ny-hed ikke skal defineres, men gradueres.

Uden for rammerne af denne artikel kunne dette alsidige begreb om ny-hed relateres til den ofte europæiske films kunstneriske værdi og til Hollywood International-filmens *production value*. Til begge modi knytter der sig forventninger om originalitet og krav om innovation, der blandt andet er afgørende for, hvor hurtigt en ny film degraderes til *yesterday's news*. Og inden for genrer udfordres og suppleres definerende konventioner af nye stilistiske udtryk. Men i alle tilfælde bliver det nye filtreret af værdiforestillinger baseret på præmisser af forskellig art, hvorefter det vurderes – også afhængigt af tilskueren og af, hvad vurderingen skal bruges til.

En afsluttende bemærkning bør derfor tilfalde den principielle diskussion for/ imod objektivitet over for subjektivism eller relativisme i vurderingen af æstetiske fænomener. Vurdering opfattes almindeligvis som et personligt smagsanliggende: *"you can't argue with taste"*. Men heraf følger ikke nødvendigvis, at vurdering er ulogisk eller uforudsigelig.

I det omfang, det er muligt at tale om objektivitet i forbindelse med vurdering, sker det som en kritisk diskussion af de begreber og modeller, vi anvender, og af den måde, vi anvender dem på. En analytisk bevidsthed om vores æstetiske værdiforestillinger og deres rækkevidde tillader os således at forsyne relativismens skeptiske diktum med et optimistisk appendix: *"... but you can argue about it."*

Dette rationale besvarer dog ikke et andet, sidste spørgsmål: hvad skal vi dog med alt dette?

Plot plus pynt? Vores forestillinger om værdi og værdiforskelle er i sidste instans afgørende for, hvilken filmhistorie det bliver muligt at skrive. Vurderingen af den enkelte films kvaliteter – og grundlaget for vurderingen – betyder, at nogle film prioriteres over andre og ender med at indgå i en kanon af særligt vigtige eller vellykkede værker. Dermed sker der ikke blot et udvalg, men også et fravalg – og med det faktum in mente, at det ikke mindst på et internationalt plan er umuligt at bevare og eventuelt restaurere alt, bliver problematikken pludselig bekymrende klar: manglende evaluering er en indirekte devaluering.

Det indledende tankeeksperiment har fungeret som en simpel præmis for en generel undersøgelse af denne vurderingens

logik inden for det filmhistoriske felt, som er stilens eller æstetikens.

På dette generelle niveau har det forhåbentlig været tydeligt, hvor vigtig metaforisk visualisering er for opfattelsen af, hvordan historiske forandringer opleves som fremskridt i bestemte mønstre. Er filmens stilhistorie f.eks. af typen, der har en begyndelse, en midte og en slutning? Og i så fald, også i den rækkefølge?

På den enkelte films niveau er pointen den samme. Vores forudforestillinger om, hvad filmen er, kan og bør (her kaldet præmisser), er også hér af betydning for, hvilke kvaliteter der lægges vægt på, samt for det stilteoretiske skel mellem norm og alternativ. Med den danske fiktionsfilm som *case* viser forskellige præmisser sig at generere forskellige kvaliteter, ikke mindst via følelsen af nyhed.

Ved at sætte de æstetiske værdiforestillinger i retorisk relief understreger man derfor ikke blot deres betydning. Man opnår samtidig en optik, som ansporer til en nytænkning af forskellige stilarters funktioner og værdi, og til en (gen)overvejelse af forskelle, ligheder og eventuelle relationer mellem forskellige typer film – og af, hvordan trends er en del af stilvurderingens dagsorden.

Selvom værdipluralismen synes tiltagende, er der ingen grund til at tro, at vi har nået et neutralt, objektivt nulpunkt at dømme ud fra. Men et principielt fravær af naturlige konstanter i æstetikken skal på ingen måde afholde os fra at tage stilling, ligesom (stil)historiens vingesus heller ikke bør få os til at glemme, at det er diversiteten, forskellene film imellem, der overhovedet er en forudsætning for at tage denne vigtige diskussion.

Noter

1. David Bordwell har kortlagt og revideret stilhistoriens egen historie i *On the History of Film Style*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.
2. Som f.eks. gennemsnitlig indstillingslængde i sekunder, kameraets afstand til sit objekt (supernær til supertotal) og dets bevægelighed, frekventielt og fordelt over filmens forløb. Barry Salt har foreslået en sådan 'statistisk' metode til vurdering af filmstilhistorisk udvikling (i betydningen fremskridt). Barry Salt: *Film Style & Technology, History & Analysis*. London, Starword, 1992, s. 25-26, 142-47 og 219-226.
3. Marguerite Engberg: *Dansk stumfilm: De store år*, bind 1, s. 173. København, Rhodos, 1977.
4. Den essentialistiske filmteoris logiske grundlag er blevet kritiseret af blandt andre Noël Carroll, som imidlertid er mere interesseret i argumentatorisk stringens end i essens-tanken som idealistisk vehikel for en poetisk afsøgning af et nyt medies potentiale. Noël Carroll: *Philosophical Problems in Classical Film Theory*, Princeton, Princeton University Press, 1988; og sammes "Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography", in: *Theorizing the Moving Image*. New York, Cambridge University Press, 1996.
5. Det traditionelle krav om billedlig repræsentation kan i princippet overføres direkte til film. F.eks. 'forestillinger' Walter Ruttmanns abstrakte animationsfilm *Lichtspiel opus I-IV* (1922-25) ikke noget i traditionel forstand. Dette forhold er imidlertid ikke relevant for fiktionsspilefilmen og vil derfor blive forbigået i denne omgang.
6. FIAF's konference i Brighton i 1978 stimulerede sammen med Giornate del Cinema Muto-festivalen (siden 1982) interessen for et større revisionistisk projekt, der teoretisk kom til udtryk hos bl.a. Tom Gunning, André Gaudreault og Noël Burch op gennem 1980'erne.
7. I denne tværmediale instans antydes enhedsbegrebets slægtskab med det senere udviklede begreb om 'stil': at et kunstværk har en bestemt stil, betyder, at dets materiale er struktureret efter et bestemt mønster, der kan genkendes for sig.
8. Noël Burch taler i forbindelse med *Vampyr* om "den ekstreme fragmentering, Dreyer har udsat sit narrative væv for, en proces langt mere sofistikeret end krydsklipning à la Griffith, ja endog mere sofistikeret end de opfindsomme rytmiske teknikker hos Lang". Noël Burch: "Carl Th. Dreyer", in *In and Out of Synch. The Awakening of a Cine-Dreamer*. Aldershot, Scholar Press, 1991, s. 78.