

o dogmi

I. o dogmi 95

vlado škafar



Najbrž bi se moral večkrat briti. Kako dolgo sem si razbijal glavo, o čem v osnovi govorijo *Idioti*! V eni besedi, v eni ideji. Odgovor je, skoraj po pričakovanju, prišel med britjem: o dogmi. O dogmah nasploh in o lastnem dogmatskem početju v okviru Dogme. *Idioti* so, metaforično vzeto, tudi dramatizacija manifesta Zaobljuba nedolžnosti (in vsega okrog njega), ki ga je spisal in podpisal kolektiv mladih danskih režiserjev, imenovan Dogma 95, na čelu z Larsom von Trierjem.

Poglejmo najprej k Dogmi 95. Devetdeseta leta so zaznamovala predvsem štiri tendence novega svetovnega filma, štiri "šole", ki so v tem desetletju najmočnejše vplivale na razvoj t.i. umetniškega filma: tajvanski novi film z ambasadorji v Hong Kongu, na Kitajskem, na Japonskem in v Vietnamu – z morbidnimi samotami in dispozitivi distance; iranski film, odkrit za nazaj in dozorel v aktualnem trenutku – s prepričljivim in komaj opaznim stapljanjem življenja in filma ter dokumentarnega in fikcije; mladi francoski film – z ultradialoškim ali brezbesednimi spomeniki banalnemu vsakdanom odrasle mladine; in seveda Danci, predvsem von Trier – s svojimi neposrednimi metafizičnimi prilikami ter nazadnje Dogma 95 – edini manifestativni nastop novega kina.

Vprašanje, ki se ob silnem uspehu in popularnosti Dogme postavlja, je, zakaj so se Danci odločili za kolektivno in manifestativno obliko nastopa in kakšen je (lahko) njegov pomen? Manifestativni pretres statusa filmske umetnosti v aktualnem trenutku je vselej dobrodošel, če drugega ne, vsaj za hip nabrusi filmske čute in mobilizira filmsko sceno. Če se potem izkaže, da je šlo za lažen preplah, se sicer kmalu vse poleže, toda sled ostane – spomin za bodoče revolucionarne rodove. Če se takšno spraševanje – kaj je film in kaj bi v danem trenutku moral biti – pojavi ob stoletnici filma, je to še toliko bolj razumljivo. In če to ni akademsko teoretiziranje, pač pa brezkompromisno dejanje, je že samo zato vredno določene pozornosti. Prav v tem momentu pretresa in

mobilizacije, zanosa in brezkompromisnosti – provokacije in posledično odmevnosti – je največja vrednost Dogme, saj hitra analiza težko odkrije kaj posebej novega in še manj konsistentnega. Koncept zaobljube nedolžnosti je nekoliko shizofren, paradoksen – ja, tako kot verske dogme, se ob tem muza von Trier – a ga skušajmo poleg heca vzeti tudi nekoliko zares. Skupek pravil predpostavlja predvsem tri momente: osvobajanje bremena filmske tehnike (in s tem visokih proračunov), osvobajanje bremena avtorskega filma oziroma avtorstva ter posledično osvajanje nove filmske poetike. Prvega narekujejo zapovedi o minimalni osnovi tehničnih sredstev, ki omogoča ne le manjše produkcijske stroške, marveč tudi manjše filmske ekipe, s tem pa precej večjo elastičnost in sproščenost, v nekem smislu tudi svobodo pri snemanju – tudi več možnosti za eksperiment in improvizacijo. Tega bi marsikdo vzel za svojega in si ga tudi je, v večjem obsegu od šestdesetih let naprej, danes pa je to že skoraj prevladujoč način filmske in video produkcije, ki izvira bodisi iz ekonomske nuje ali estetske odločitve, pretežno po nareku prevladujočih trendov. Tudi tretji moment, ki ga narekujejo zapovedi o načinih uporabe filmske tehnike in filmskega jezika, ne prinaša bistvenih novosti – kamera z roke, snemanje tukaj in zdaj, prepoved dramaturgije in navidezne akcije... – vsa ta načela in postopke so prinesla že prejšnja avantgardna filmska gibanja (zlasti dokumentarna). In ideja o odpovedi statusu umetnika in avtorja tudi ni zrasla v glavah dogmatikov; če dobro pomislimo, je v tem najbolj radikalen Hollywood, naj se sliši še tako čudno, s svojim prvim imperativom – ugajati gledalcu (katerega okus seveda sam oblikuje), še posebej z napovedanimi interaktivnimi "filmi", ki naj bi inštitucijo avtorja dokončno ukinili.

Novost, bolje rečeno posebnost Dogme 95 je v tem, da je svoja načela uzakonila kot dogmo, neizpodbitno filmsko resnico. In se z njimi podala na misijo reševanja filma v času "tehnološkega neurja" in navidezne demokratizacije na medijskem področju, ko so tehnologija in mediji vse bolj dostopni slehernemu posamezniku, zato naj bi bila takšna kolektivizacija in z njo uniformiranost edini porok obstoja in resnice. Njihove revolucionarne težnje, ki z neobičajno vehemenco (zlasti za Skandinavce) obračunavajo z "buržoaznim romanticizmom" in "dekadentnostjo" avtorskega filma, posebej z dediščino svojega velikega predhodnika francoskega novega vala, spominjajo na tirnice, po katerih je pred tričetrto stoletja s svojimi kino-vlaki drvel Dziga Vertov in s kino-očesom med ljudi po vsej Sovjetski zvezi trosil kino-resnice. Seveda samo v načelnih izhodiščih, saj so tereni čisto drugi, ne le kar se tiče zgodovinskega trenutka in zavezanosti politični ideologiji, marveč tudi samega filmskega dispozitiva, saj Dogma goji (doslej izključno) fikcijo.

Za konec kratkega poskusa umestitve Dogme 95 se ponujata še vprašanja o njenem pomenu in perspektivi. Ker je vsa novost Dogme v njeni dogmatičnosti (ki ne počiva na širši družbeni oz. politični ideologiji, pač pa zgolj na ideji o resnici filma – "najvišji cilj je iz likov in okolja iztisniti resnico"), bo njen vpliv bržčas precej omejen. Obstajata sicer dva "scenarija" krepitve Dogme: pri prvem je imperativ k Dogmi 95 pritegniti večje število cineastov, zlasti iz tujine in med njimi v prvi fazi nekaj zelo zvenečih imen, drugi scenarij pa si obeta posnemanje Dogme, torej ustanovitev različnih kolektivnih združenj cineastov po svetu, ki bodo tudi osnovana na dogmah, toda ne nujno po nareku Dogme 95 (vseeno pa v smislu ideje o "filmu-resnici"). A ker prvi zaenkrat ne kaže (pričakovanih) rezultatov, drugi pa je preveč poljuben, je še najbolj verjeten tretji, po katerem je Dogma 95 domislica trenutka, lahko iskrena in upravičena, a vendarle zaprta v lasten krog in bržčas omejena na nekaj projektov; svojim članom lahko nudi navdih in domovanje, a le prehodno. Zanesljivo ji gre zasluga za določen razcvet danske kinematografije in njen odmev v filmskem svetu, čeprav so posamezni avtorji predhodnje generacije (Gabriel Axel, Bille August) konec osemdesetih in v začetku devetdesetih ponesli slavo danske kinematografije med najodličnejše v svetu, in to s klasičnimi dispozitivi filmske fikcije. Je pa že zdaj mogoče reči, da ne bo pomenila kakšne posebne zgodovinske prelomnice in ne vzvalovila svetovnega filma, kot je uspelo francoskemu novemu

valu. Njen vpliv bo omejen na posamezne točke manifesta, ki sovpadajo bodisi z aktualnimi vizualnimi trendi ali filmskimi iskanji, revolucionarni potencial, ki ga nosi (paradokсна in subverzivna) ideja kolektivizma in dogmatičnih omejitev, pa bo dekadentno prezrt ali cinično zasmehovan. Kar ni isto kot distanca, ki jo imajo do svojega početja "dogmatiki".

In kaj se obeta znotraj Dogme? Dejstvo je, da je dala dva dobra rezultata. Če je bilo od von Trierja to pričakovati, je Vinterberg gotovo presegel sebe. Vendar pa Dogma tudi za ustanovitvene člane ni eno. Če govorita o Dogmi von Trier in Vinterberg, sta to dva različna svetova. *Idioti in Praznovanje* že kažeta na dva različna pristopa k skupni "veri" – Vinterberg celo trdi, da bi od štirih ustanoviteljev dobili štiri različne odgovore na vprašanje, kaj je Dogma 95. Podobno govorijo tudi izjave dogmatikov ob njihovih prvih projektih: po eni strani se kaže Dogma kot inštitucija notranje potrebe, to velja najbrž samo za von Trierja, drugim pa je Dogma predvsem inštitucija navdiha. K temu ne napotuje zgolj dejstvo, da je ideolog Dogme 95 Lars von Trier in da je ta "etapa" naravno nadaljevanje njegovih filmskih in duhovnih, tudi političnih iskanj, marveč tudi primerjava med obema realiziranimi projektoma Dogme, Vinterbergovim *Praznovanjem* in von Trierjevimi *Idioti*.

Ker je vprašanje dogme (tudi Dogme 95) vprašanje vere, je za Vinterbergov film mogoče reči, da je le formalno dogmatičen, edini popolnoma in v svojem bistvu dogmatičen projekt pa so von Trierjevi *Idioti*. Najbrž se bo kmalu izkazalo, da bo tudi za prihodnje projekte Dogme veljala le formalna dogmatičnost (filmi pa bodo kvečjemu paradogmatični) – izjema je lahko le še kakšen prihodnji von Trierjev projekt. Seveda so ob tem ponovno postavlja vprašanje, koliko je Dogma res kolektiven projekt in koliko je zares revolucionaren? V svojem začetku je predvsem uspešen filmski in marketinški projekt kolektiva danskih cineastov, ki je v njihovo filmsko ustvarjanje prinesel veliko pozitivnega vznemirjenja, svežine in paradoksnega osvobajajočega občutka hkratne zavezanosti in svobode, predvsem pa ustvarjalnega navdiha. V dogme, še posebej tiste najbolj zavezujoče, nihče zares ne verjame, zato sploh ni čudno, da sta oba prva filma izrazito avtorska; Vinterbergovo javno opravičevanje in razgaljanje "grehov", objavljeno v uradnih materialih za novinarje ob premieri *Praznovanja* na filmskem festivalu v Cannesu, izzveni zgolj kot del marketinške kampanje, nasprotno pa je von Trierjevo opravičevanje svoje absolutne dogmatične linije nasproti dokazom o nedoslednosti bistveno bolj zavezujoče – morebitna odstopanja mirno razloži z imanentno paradoksalno naravo dogem, kot se za apostola spodobi. Je pa Vinterberg lepo opozoril na neko drugo nenadejano skupno točko – rezultat sledenja formalnim zapovedim Dogme skoraj nujno privede do takšnega ali drugačnega skupinskega portreta (enako baje velja tudi za tretji film Dogme, ki prav te dni doživlja premiero v Berlinu). Kljub temu pa je samo pri *Idiotih* videti živo politično prizadetost in ostrino, ki bi jo resnična zavezanost Dogmi morala nujno nositi.

Razen režije je Vinterbergovo *Praznovanje* zelo klasičen filmski izdelek, nekakšen enodneven koncentrat klasične (skandinavske) družinske drame, s trdno in izjemno natančno izklesano šahovsko dramaturgijo, ob kateri izgledajo režijski prijemi s kvazi neposredno in "osvobojeno" kamero precej nenaravno, potujeno in nikakor v (željeni) funkciji neposrednega opazovanja resnice akcij in obrazov. še najbolj subverziven je na ravni zgodbe v odnosu do podobnih skandinavskih poskusov razumevanj temnih strani človeških duš – prav v tem, ko v prvem delu ironično ponavlja formulo skandinavske odprtosti in posiljenega razumevanja še tako nerazumljivih in nezaslišanih dejanj (seveda s pomočjo potlačitve), v drugem pa zbrano družčino oropa ne le prislovične razumevačnosti za vsako ceno, pač pa v zadnjih kadrih tudi sočutja, ko jih na koncu združi v trenutku absolutne nepripravljenosti za razumevanje in sočutje, popolne nepripravljenosti za človeško.

A to za ta zapis ni tako bistveno, bistven je Vinterbergov pristop k filmu. *Praznovanje* je začelo nastajati po "podpisu" Dogme 95.

25 Dogmatični *brainstorming* ga je navedel k razmišljanju o

drugačnem kinu, v času, ko je zaključeval svoj celovečerni prvenec *Največja junaka* (*De største helte*, 1996), klasični mladostni *road movie*, ki je bil v okviru pregleda nove danske knematografije predstavljen lani tudi v Ljubljani. Sam o *Praznovanju* govori kot o jasno definiranem filmu (po nareku Dogme), še preden je napisal prvo vrstico. Stroga pravila Dogme so bila zanj inspiracija in izziv, kaj je moč narediti z osnovnimi filmskimi sredstvi. Za *Praznovanje* je ob vsem naštetem mogoče reči, da je primer posvojitve Dogme, posvojitve forme, ki jo narekuje Dogma: režija – psevdodokumentarna kamera z roke, (home)video slika, nenavadni koti snemanja in štarti kadrov, *jump-cuti*... –, ki je skušala resnico dramske akcije prenesti čim bolj neposredno in prepričljivo, deluje večinoma prav nasprotno, kot estetski tujek in izumetničeno posredovanje, in prav neobgleno v primerjavi z učinkom podobne forme *Loma valov*.

Za razliko od *Praznovanja* so *Idioti* zrežirani popolnoma naravno, neopazno, mimikrično (večino zmontiranega materiala je von Trier posnel sam s svojo digitalno kamero), čeprav se poslužujeta podobnih predpisanih postopkov. Režija *Idiotov* je čisto posrkana v njihovo okolje, njen učinek pa je veliko bolj neposreden in dokumentaren, saj ga von Trier namesto z vpadljivo kvazi-dokumentarno kamero izzove z dokumentarnim dispozitivom, ko vso zgodbo zgradi kot rekonstrukcijo anekdot, ki mu jih *post festum* v pogovorih z njim (pred kamero) pripovedujejo glavni akterji, in prek njih sestavlja celotno zgodbo. Če je šlo pri Vinterbergovem upoštevanju zapovedi Dogme za dobrodošel eksperiment in navdih je pri von Trierju Dogma izraz notranje nuje po odlaganju bremena kontrole in želje po ustvarjanju nečesa bolj preprostega, po vračanju k poetičnosti iz otroških dni (von Trier je s prvimi snemanji začel že zelo zgodaj) in povrnitvi izgubljene nedolžnosti. Ker tega iz položaja navidezne popolne svobode očitno ni bil zmožen, je potreboval niz trdnih pravil in avtoriteto, ki ga bo nujno pripeljala do cilja. Tako je vsaj razbrati iz von Trierjeve refleksije svojega dela, pravzaprav že od *Loma valov* naprej. Ta njegova iskanja in premišljanja je moč odkriti tudi v njegovih fiktivnih svetovih, ne le na ravni forme, pač pa tudi v motiviki. Da sta tako *Idioti* kot Dogma rezultat von Trierjeve notranje potrebe in v bistvu dva izraza enega hotenja, kažeta še dve dejstvi: *Idioti* so naravno (logično) nadaljevanje von Trierjevega opusa zlasti v povezavi z *Lomom valov* in *Kraljestvom*, pa tudi z njegovimi zgodnjimi (kratкими) filmi, poleg tega pa se je ideja o *Idiotih* pri von Trierju porodila vzporedno z idejo o Dogmi. Samo von Trier je zraven s toliko strasti ("ali ne vidiš, da je to edini pravi način...") in igrive distance; nenazadnje je za zdaj edini poprijel tudi za kamero. "Nauk Idiotov je, da lahko prakticiraš določeno tehniko – tehniko Dogme ali tehniko idiotov – do onemoglosti, pa ne boš nikoli uspel, če nimaš globoke, strastne želje in potrebe, da to narediš." Ta izjava von Trierja se bere kot kolegialna kritika in ironičen komentar *Praznovanja* in celotnega dogmatičnega početja. In kot nalašč za sklepno besedo o Dogmi. •