



dogma 95:

o zaobljubi nedolžnosti in njenem dolgu

Prevod pravil Dogme 95 ter njene "zaobljube nedolžnosti" je bil v *Ekranu* v celoti objavljen v številki 5,6/1998 (str. 5).

"Obljubljam, da se bom odpovedal ustvarjanju 'dela', saj je trenutnost, neposrednost pomembnejša od celote. Moj najvišji cilj je iz mojih likov in okolja iztisniti resnico."
(Odlomek iz manifesta Dogma 95)

Kadar se iz ust filmskih ustvarjancev zasliši govor o resnici oziroma resnici realnosti, ki naj bi jo film odlikoval, je pogosto potrebno posebej pozorno prisluhniti njihovi dikciji, kajti kaj rado se primeri, da govorjenje o resnici nima nikakršne neposredne zveze z dejanskimi podobami, ki nam jih dajejo na vpogled taisti cineasti. Določanje razmerja med filmom in realnostjo je namreč izjemno tvegano početje, ki mora vseskozi jemati v zakup 'shizofreno' dejstvo filmskega jaza; njegovo razcepljenost na polje 'vere v podobo' in 'vere v realnost'. "Realnost je bolj neverjetna, bolj vznemirljiva in bolj dovzetna za nenavadne manipulacije kot fikcija. Da bi to lahko razumeli, se je potrebno zavedati naivnosti prepričanja, da se bo z izpopolnitvijo filmske tehnologije povečala možnost neposrednega 'dostopa' do realnosti. Potrebno je uvideti pomanjkljivost tistega, kar je Benjamin zavračal kot 'resnico, izraženo tako, kakor je bila mišljena', in razumeti, zakaj progresivne fiktionalne filme tako privlačijo dokumentarne tehnike in zakaj jim neneboma izkazujejo tolikšno priznanje."¹ Avtorica ima v mislih takoimenovani 'dokumentaristični efekt', s katerim si fiktionalisti nemalokrat pomagajo, da bi 'izmišljenim zgodbam' zvišali prag verjetnosti. Pogostnost uporabe dokumentarističnih postopkov v igranih filmih je pripeljala do tega, da so že skoraj izgubili status dokumentaristične ekskluzivnosti in postali sestavni člen fiktionalnega filmskega izraza. Gre za 'metodološke' prijeme, kot so snemanje 'iz roke', ki daje občutek neposrednosti, prisotnosti in avtentičnosti, grobo zrnata slika, ki sugerira realističnost reportažnega zapisa, snemanje izključno na lokaciji, brez dodatnega osvetljevanja in nasnemavanja zvoka v prid zagotavljanja 'vtisa realnosti' itn. Raba navajanih in mnogih

drugih "distinktivnih potez dokumentarnega filma" (Vrdlovec), pa lahko kaj kmalu postane zgolj stilska vaja. In tedaj ne more biti več govora o "konstituiranju načina produkcije ali odnosa do sveta, marveč le še o elementu estetike (ali anti-estetike)".² Kajti zaradi svojih faktografskih omejitev – dejstva, da se 'dogajajo' v dejanskosti fikcionalnega – lahko v najboljšem primeru postanejo zgolj ustvarjalni princip ali prepričevalna tehnika.

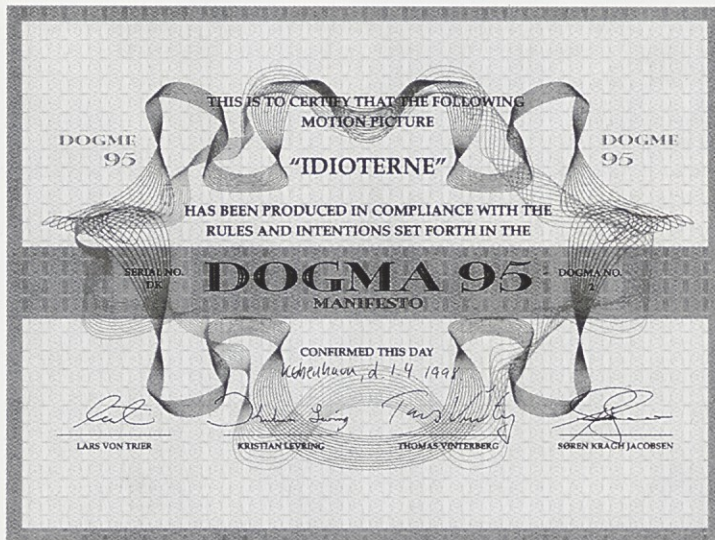
Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring in Søren Kragh Jacobsen, podpisniki manifesta Dogma 95, ki predstavlja tudi ustanovitev istoimenskega kolektiva režiserjev, se v svojem uveljavljanju 'določenih tendec' v današnji kinematografiji zgoraj izpostavljenih dejstev še kako zavedajo. Celó več. Ni jim le povsem jasno, da 'tehnološka revolucija' ne more biti predpogoj "povečanja možnosti dostopa do realnosti", ampak so prepričani, da je resnica sama tista, ki jo razvoj tehnologije najbolj ogroža: "Današnje tehnološko neurje je v polnem zamahu, rezultat pa je povzdigovanje kozmetike do Boga. Z uporabo novih tehnologij lahko vsakdo in ob vsakem času odplakne poslednje delčke resnice ter sprejme smrtonosni senzacionalizem." (Dogma 95) Prav nevarnost te vsesplošne 'dostopnosti' filma vsakomur naj bi bil eden od razlogov za 'discipliniranje' filmske ustvarjalnosti, za kar se – z uvajanjem serije neizpodbitnih programsko-tehničnih pravil, poimenovanih *Zaobljuba nedolžnosti* – zavzema Dogma 95. Dogmatična pravila so skoraj identična zgoraj omenjenim 'metodološkim' prijemom, o katerih govori Trinh T. Minh-ha, kar nas vodi k poudarku, da manifest Dogma 95 in še posebej njegov programski del, *Zaobljuba nedolžnosti*, nikakor ne predstavljata kakšnega izjemnega dejanja v zgodovini filmske umetnosti ter da je, če hočemo vendarle govoriti o pomembnosti tovrstnega podviga, potrebno pogledati drugam. Tja, kjer so razmejitve med fikcijo in realnostjo zabrisane, oziroma v prebivališča tistih podob, ki niso bile ustvarjene iz izhodišč teženj po razgaljanju resnice in načina njene konstrukcije, marveč, kakor bi rekel Robert Kramer, iz odnosa do "kompleksnosti življenja, ki ga živimo". Kajti če si sami postavimo provokativno vprašanje, kdaj v svojem življenju zgolj 'živimo resničnost' in kolikokrat 'igramo' ter skušamo nanj odgovoriti s čisto vestjo, brez sprenevanja, pridemo do rezultata, pred katerim bi dejanja von Trierjevih 'idiotov' zbledela v nedolžno amatersko glumaštvo. In tukaj se uvodna misel ujame s (so)razmerjem realnosti in fikcije v kot britev ostrem dejstvu, da fikcija nikoli ne more biti tolikanj neverjetna, vznemirljiva in dovzetna za nenavadne manipulacije kot realnost.³ Njegova ostrina je bržkone tista, ki reže v vizualno bit filmske podobe, da skoznjo lije luč, katere sence padajo pod drugačnimi koti od uveljavljenih in (pri)znanih. Magija te svetlobe pa sili k vnovičnemu preizpraševanju "razmerja med filmom in realnostjo". (Pelko) Razmerja, ki je bilo v zgodovini filmskega že ničkolikokrat preizprašano. Vendar pa so – zaradi težišča na enem ali drugem pojmu – analize pogosto obtičale na križpotju, na katerem često zastanejo tudi tisti filmarji, ki se, v težnji po zajetju kompleksnosti sveta, nemalokrat znajdejo pred dilemo, ali naj krenejo po poti razkrivanja ali zakrivanja biti svoje umetnosti.

Najmočnejša asociacija, ki sta jo podpisaneu vzbudila Dogma #1 in Dogma #2, je zaključna sekvenca iz *Okusa po češnjah* (T'am-e guilass, 1997) Abbasa Kiarostamija. Vendar pa ne toliko – oziroma sploh ne – zaradi 'metode dela', temveč predvsem zavoljo ravni podob, ki določajo sklepni del Kiarostamijevega filma. V mislih imam trenutek razcepa med fikcijo in izstopom iz nje: "Fikcija in izstop iz nje sta tu jasno, grobo, nezmotljivo ločena, tako v pripovedi /.../ kot tudi v sami sliki."⁴ Kiarostami v zaključku svojega traktata o bistvu (življenja in filma) poudarja, da je vprašanje smrti in življenja nebstveno v sorazmerju do ovrednotenja smisla (dejanja ali podobe). Smisla, ki za ovrednotenje potrebuje svoj pravi trenutek. Ta pa lahko napoči šele takrat, ko se sklone krog, torej *post-mortem*: ko je dan že mimo in ko se izteče noč; ko je mimo čas 'zrenja z zaprtimi očmi', čas čudežnega, čas... – zaobljube nedolžnosti. Kajti trenutek 'spoznanja' s seboj nosi tudi 'razgaljanje' fikcionalne narave

filmskega jaza in je vsakič znova povezano z izgubo nedolžnosti. (V)pogled v samo jedro 'magije' filmske mašinerije namreč poudarja, da je "izmišljija končana in se razmislek lahko začne" (Škafar), kar seveda preseka tudi logiko tistega slavnega Bazinovskega estetskega postulata filma, ki na simbolni ravni še vedno v mnogočem opredeljuje razmerje med filmom in gledalcem: namreč njegovo sposobnost verjetja v realnost podob – četudi na podlagi vedenja, da so potvorbene –, ki gledalca vrača v stanje otroštva; v stanje, ki ne pozna vedenja, marveč samo verovanje in (za)upanje. Zdi se, kot da pomembna filmska dejanja sodobnosti pogosto postavljajo pod vprašaj prav (ne)možnost verovanja, o čemer razmišlja npr. Slavoj Žižek ob analizi von Trierjevega filma *Lom valov* (*Breaking the Waves*, 1996): "Film bi morali prej razumeti kot meditacijo o težavnosti, celo nemožnosti Vere v današnjem času: vere v čudeže, vključno s čudežem kinematografije same."⁵

Za 'upodabljanje' razmerja med filmom in realnostjo so nemalokrat uporabljane vizualne metafore 'usodnih' dejstev – in dogodkov – človeškega življenja. In če za našo rabo izberemo pojem devištva in iz njega izvzamemo imperativ 'fiziološkega principa' ter ga obravnavamo v njegovi simbolni razsežnosti, lahko zatrdimo, da sodi izguba nedolžnosti med najbolj 'usodna' dejstva človeškega življenja. Je prestop iz trenutka verjetja in (za)upanja v trenutek vedenja – iz sveta pravljič, iger, predstav in 'prepuščanja zapeljevanju' v svet dejstev, enoznačnosti, gotovosti in 'prepuščanja smrti'. Izguba nedolžnosti je trenutek, ko se rojstvo za življenje prevesi v rojenost za smrt. Filmska umetnost se je zaradi narave svoje imaginacije, zaradi svoje 'čudežnosti', ki temelji na verjetju gledalca, na zaupanju zaradi njene utemeljenosti v podobi, primorana vseskozi zavedati svojih skrajnih možnosti, svoje dvoedinosti, v kateri je sposobna razvneti čustva ali proizvajati resnico.⁶ In prav v nekaterih svojih najbolj subtilnih trenutkih film pogosto teži k razkrivanju določil lastne, shizofrene biti. Ena takšnih je zagotovo – filmu tako lastna – težnja po razdeičenju in ohranjanju devištva hkrati. Dejstvo, ki nas preseneti takrat, kadar v filmu naletimo na dokumentaristični vrivek ali celo na konkretno dokaz o njegovi 'lažnosti'. V takšnem primeru se zalotimo, kako 'ponovno preiščamo' že domišljeno. V tistih simbolnih trenutkih 'razgaljanja fikcionalnega bistva' filma, s katerim se soočimo, kadar nas film preseneti z možnostjo (v)pogleda v svojo bit – Deleuze bi dejal, da gre za "metodo dela, ki jo je potrebno zagovarjati od nekje drugje, – se vsakič znova zavemo, da je "filmska podoba lahko podoba česarkoli, tudi vsega enkratnega, same smrti, ki postane ponovljivo (v tem je videl Bazin vrhovno obscenost filma), vsakega trajanja, ki v menjavanju slik postane minljivo, vse realnosti, ki postane dozdevek, množica dozdevkov, slik za množično potrošnjo."⁷ Ponovljivost česarkoli, tudi enkratnega, postane predmet 'prepoznave' vselej, kadar nam film razkrije, da nas vara: ko razgradi svoje čudežno in vzame vero. Takrat, ko se zavemo, da smo prevarani, pa nam postane jasno tudi to, da smo bili do trenutka 'spoznanja' pravzaprav v blaženem stanju nedolžnosti, ki nam jo je film povrnil. In da, če parafraziramo J.-L. Scheferja: To bitje, ki ga oživlja svetloba, zapusti pri tistem, ki ga gleda, nostalgijo za njegovo izgubljeno nedolžnostjo.

Zaobljuba nedolžnosti Dogme 95 v svoji simbolni prisegi na ne-preseganje (pač pa, namesto tega, na vračenje v izvorno, neomadeževano stopnjo) spada med tiste trenutke v zgodovini kinematografije, ki so – pogosto tudi na deklarativni ravni – skušali preseči poznana razmerja med filmom in realnostjo. Ali natančneje, preseči skuša tisto stanje, ki ga Zdenko Vrdlovec v zaključku – še vedno – ene temeljnih analiz razmerja med dokumentarnim in fikcionalnim oziroma med resnico in videzom v filmu povzema takole: "Nekaj primerov je skušalo pokazati, da je tako pravzaprav tudi z bazinovsko 'sintezo': ta ni v spravi dokumentarnega in fiktivnega oziroma v posrkanju montaže v splošnem planu (z globino polja in gibljivo kamero) kot paradigmi celostnega ali, bolje, zaceljenega prostora, ki utrjuje vero v 'realnost dogodkov'. Sinteza je tam, kjer je razcep, kjer film živi na meji med resnico in



videzom in kjer svojega gledalca drži v shizi 'verjamem...', čeprav vem...'⁸ Zaobljuba nedolžnosti namreč v eni izmed svojih zapovedi prepoveduje podobe navideznih akcij: "Film ne sme vsebovati navidezne akcije. (Umori, orožje ipd. se ne smejo pojavljati.)" (Dogma 95) S tem prepoveduje predvsem podobo smrti kot ključno podobo simbolike enkratnega, ki – lahko – postane ponovljivo. Združeno z naslednjim pravilom, ki predpisuje časovno-prostorsko enotnost filmskega dogajanja – "časovna in zemljepisna odtujitev sta prepovedani. (Film se mora dogajati tukaj in zdaj.)" (Dogma 95) –, sta izpolnjena bistvena pogoja za novo opredelitev razmerja med dokumentarnim in fiktivnim deležem resnice in videza na filmskem platnu. Navedeni pravili namreč prepovedujeta tiste ustvarjalne metode, ki so neposredno povezane s presejanjem linearne časovne razsežnosti filma; prepoveduje podobe spomina, sanj, vizij; prepoveduje časovne razcepe, reze, preskoke, elipse, in zapoveduje 'čisti zdaj' oziroma konstrukcijo filmskega prostora in časa po zakonitosti sosledja, vzročnosti... Z Deleuzovo dikcijo bi lahko dejali, da skuša Dogma 95 – znova – doseči, da bi v filmu čas dobil "svojo resnično dimenzijo" in "celota svojo konsistenco". Vendar pa kljub navedenim težnjam dogmatikov ne moremo trditi, da se ti zgolj odvrta od – deleževske – podobe-časa 'nazaj' k podobi-gibanju, marveč je potrebno poudariti, da gre za sintezo drugačnih ravni. Temeljno drugačnost razmerja z realnostjo, ki ga sugerira Dogma 95, gre namreč iskati prav v njenem 'tehničnem principu'. Ta temelji na striktni rabi dokumentarističnega pristopa, kar pomeni, da ne gre za dokumentarne vložke v igranem filmu, temveč za igrani film, ki je scela posnet v maniri dokumentarca. Hkrati pa Dogma 95 zavrača uporabo tistih – distinktivnih – elementov filmske govorice, ki so bili 'izumljeni' prav zato, da bi v igranem filmu povečali možnost verjetja v realnost – potvorjenih – dogodkov. Z – z vidika uveljavljenih pravil – 'napačnimi' prijemi in postopki, s katerimi dajejo dogmatiki ves čas čutiti, da je na delu metoda neposrednega 'dostopa' do realnosti, naj bi bili izpolnjeni ključni pogoji za doseg 'najvišjega' cilja Dogma 95: "Moj najvišji cilj je iz mojih likov in okolja iztisniti resnico." Povedano drugače: kar film snema, je seveda fikcija, ki pa se lahko odvija le znotraj meja verjetnega in možnega. Film s tem izgublja svojo magično razsežnost, svojo čudežnost, gledalec pa je oropan možnosti verovanja v čudežno, ker ve, da film govori le še o dejanskem. Gledalec tako ostane brez možnosti presežka, ki ga nudi fiksijska dimenzija filma; kar mu preostane, je le še možnost verjetja v svet – takšen, kot je. Zdi se, da gre za tisto 'vračanje verovanja', o katerem je ob primeru Dreyerja in Rossellinija razmišljal Deleuze. Oziroma za vračanje v stanje, ki nikakor ne more biti zgolj "posnemanje revolucionarnega stališča, ki se pretvarja, da hoče oživiti pregrešno modernistično kinematografijo znotraj skepticističnega postmodernega ozračja", kot zatrjuje Richard Falcon⁹, marveč je lahko predvsem obujanje tiste modernistične težnje, ki jo Deleuze označuje za nujno potrebo in moč filma: ponovno vzpostavitev 'verjetja v ta svet': "Dejstvo modernosti je, da v ta

svet ne verjamemo več. Ne verjamemo več niti v tisto, kar se nam dogaja, kot da bi nas ljubezen, smrt, zadevali le še napol. Nismo mi tisti, ki ustvarjamo film; svet je ta, ki je videti kakor slab film. /.../ Vez med človekom in svetom je pretrgana. V prihodnje mora postati prav ta vez objekt verjetja: nemogoče se lahko na novo vzpostavi edino znotraj verovanja."¹⁰

Dogmatiki se za vrnitev vere zavzemajo iz drugačnega izhodišča, kot je bilo značilno za velike modernistične cineaste. In z drugačnimi sredstvi, seveda. Kar pa preseneča, je odgovor na vprašanje, kakšno oziroma katero naj bi bilo tisto 'stanje nedolžnosti', ki je programska težnja raziskav von Trierja in tovarišije. Bržkone je nesporno, da imajo dogmatiki namen svojega gledalca šokirati oziroma 'stresniti' pred iluzijo magičnosti filmske podobe. V tem gre zagotovo za diametralno nasprotni učinek kot je 'vračanje nedolžnosti', o katerem smo govorili v zgornjih nastavkih. Bistveno za dogmatične postopke je bržkone dejstvo, da za razkrivanje iluzije ne uporabljajo prijemov, ki naj bi razkrinkavali notranje, 'prevarantsko' bistvo filma. Njihova metoda namreč temelji na principu posrednega 'razkrivanja'. Pravila Zaobljube nedolžnosti so sestavljena tako, da se z njihovim strogim spoštovanjem v samem filmu doseže vseskozi očitno prisotnost kamere ter zaznavnost časovno-prostorske sklenjenosti, kar daje čutiti neposrednost filmskega dejanja, ali, z drugimi besedami, težo resnice, težo sveta – takšnega, kot je. Zaobljuba nedolžnosti, za katero se zavzema Dogma 95, torej ne razpravlja o nedolžnosti v smislu (so)razmerja med vedenjem in verovanjem, kot smo ga predhodno obravnavali, temveč govori o nedolžnosti kot čistosti, neomadeževanosti, v smislu ohranjanja izvirnega statusa posnete podobe, brez 'oskrunjenosti' z diskurzom, ki ga predpostavljajo zakonitosti tiste filmske govorice, ki jo dogmatiki zavračajo kot 'iluzionizem'.

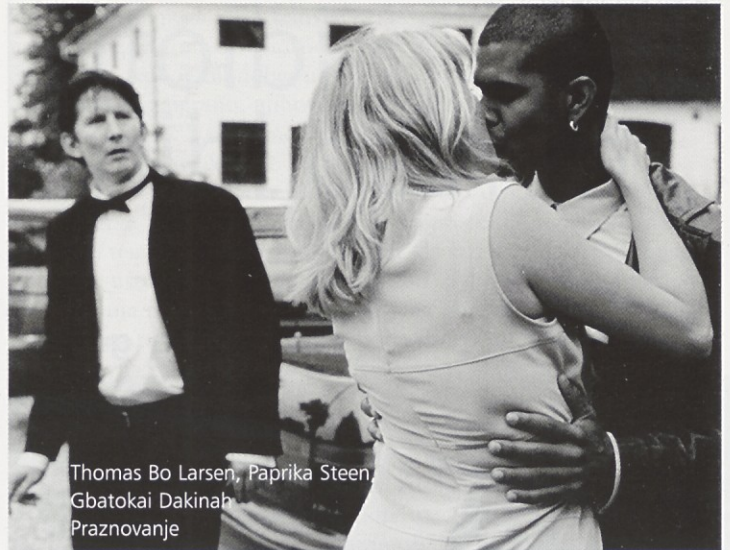
Za ilustracijo povedanemu bi bila mogoče smiselna kratka digresija. Če smo se na začetku zatekli po pomoč k Abbasu Kiarostamiju – skoraj odveč je pripominjati, da otroci v njegovih filmih niso zgolj simbolni 'objekt nedolžnosti' –, je sedaj čas, da se ozremo v kontinentalno tradicijo in se, izogibajoč manifestnim oblikam deklariranja 'prelomnih' trenutkov v njeni filmski zgodovini, pomudimo pri konkretnih podobah. Pred očmi imamo zanimivega moža, ki je v letu stote obletnice filma – natanko takrat, ko so bile postavljene tudi dogmatične zahteve danskih filmarjev – križaril po ulicah Lizbone. Mož se je v mnogočem razlikoval od 'navadnega' turista: njegov pogled je bil uperjen zgolj v pot pred seboj, čas si je krajšal z dolgimi samogovori, kar je kazalo na njegovo ekscentričnost, miniaturni camcorder, ki bi mogel biti pri roki, pa je bil nemarno obešen čez ramo, kot da se je potohodec že kdaj naveličal snemati podobe portugalske prestolnice. Toda ne. Prav kamera na hrbtu je bila ključni rekvizit posebneža, kajti z njo je beležil podobe, ki jih ni mogel videti in tako s svojim pogledom omadeževati. Podobe, ki jih še ni oskrnil niti pogled režiserja niti gledalca in naj bi – po besedah njihovega zbiralca – zato počivale "v sladkem snu nedolžnosti". (Edini, ki so pri zbiranju podob lahko pomagali našemu 'junaku', so bili otroci, kajti njihov nedolžni pogled skozi objektiv pač ne more oskruniti podob, ki jih zapisuje snemalna naprava.) Opisano predstavlja enega vrhuncev v Zgodbi iz Lizbone (Lisbon Story, 1995) Wima Wendersa. Kar pa naj bi družilo njegov film z zahtevami dogmatikov ni niti leto nastanka niti dejstvo, da tudi Wenders sam izhaja iz enega 'avantgardnih'¹¹ gibanj sodobne filmske zgodovine, pač pa ravno težnja po nedolžnosti. Morda je to celo edina podobnost med Wendersom in, denimo, von Trierjem. Kajti manifestne zahteve Dogma 95 so naperjene predvsem proti 'avtorskemu principu', katerega eklatantni predstavnik je tudi Wenders. Prav to dejstvo je morebiti med najbolj presenetljivimi na 'manifestni ravni' dogmatičnih izvajanj, če vemo, da Wendersov nastop proti 'zlorabljanju' podob izvira iz upora proti hollywoodskim studijskim sistemom in dejstvu splošne komercializacije filmskega medija, ki je zaradi zanemarjanja svoje 'verjetnostne' stopnje na račun presežka spektakularnosti

bržkone eden od razlogov hiperinflacije podob in zmanjševanja možnosti 'čudenja'. ("Podobe razprodajajo svet," zatrjuje Wenders, "in to z velikim popustom.") Res pa je, da je, ko govori o svetu, Wendersov pogled v resnici usmerjen v svet kinematografije, v svet podob, ne pa v realnost resničnega sveta, kar je bržkone tudi razlog, da je njegova slavna sintagma *motion-emotion* pristala pod udarom Dogma 95: "Najvišji cilj dekadentnih režiserjev je prevarati občinstvo. Smo mar na to ponosni? Nam je to prineslo 'sto let filma'? Iluzije, prek katerih se pretakajo emocije?"

Z vrnitvijo k opredelitvi dveh izmed načinov, kako razgaliti film, da bi našli – in pokazali – njegovo izvorno, čisto, neomadeževano podobo, lahko zdaj izpostavimo temeljne razlike: protipostavitev sprva izpostavljenega principa filma v filmu, oziroma razgaljanja notranje biti kinematografske umetnosti in dogmatičnega načina iskanja nedolžnosti, pripelje do zaključka, da dogmatični film daje zazna(va)ti svojo bit, ne da bi se mu bilo potrebno ukvarjati s samim seboj. Preseganje, ki je ključno za 'poslanstvo' Dogma 95, tako vidimo v dejstvu, da 'iluzionistični' film govori o realnosti, da bi razkril resnico filma, medtem ko dogmatiki dajejo čutiti bit filma, da bi se približali resnici realnosti. In da je 'korak sestopa' po razvojni spirali filma pravzaprav jemanje zaleta za dva naprej.

Odrpto pa še vedno ostaja vprašanje vere v svet, takšen, kot je, oziroma resnice realnosti, po kateri hlastajo dogmatiki. Torej, kakšen svet razkriva dogmatični pogled? Gre za vprašanje, na katero samo seciranje manifesta na more dati zadovoljivega odgovora, in ki dobi svojo rešitev šele z udejanjenjem manifestnih zahtev v filmskem telesu. Odgovor, ki se ponuja, pa je dokaj presenetljiv: zdi se, da gre tudi v odnosu do sveta pri dogmatikih za svojevrstno težnjo po nedolžnosti. Za tendence, ki verjetje vračajo na samo izhodišče nedolžnega – v stanje pred izvirnim grehom –, v stanje možnosti, v takorekoč embrionalno stanje. Ali, če naj se še enkrat opremo na Deleuzovo analizo 'vračanja verovanja', za sestop na tisto izhodišče, ki predpostavlja verjetje, ki ne išče transcendence; za verovanje, ki ne potrebuje transcendence za preseganje telesnosti, ker že sama telesnost predstavlja presežek, ki v sebi nosi dejanskost možnosti verjetja. Kajti v svoji elementarni fazi zarodka kot zasnovе telesa, življenja in sveta, kot potence torej, je zajeta tudi resnica sveta, takšega, kot je. "Verjeti moramo v telo, toda v telo v stanju zarodka, kali, ki prebija kamniti tlak, semena, ki je bilo ohranjeno in živi naprej v svetem mrtvaškem prtu ali v povojih mumije in ki nosi dokaz življenja v tem svetu, takšnem, kot je. Kar potrebujemo, je etika ali vera, ki lahko tudi norce pripravi k smeju; ne gre za potrebo verjetja v karkoli drugega, kot za potrebo verjetja v ta svet, v katerem so norci njegov sestavni del."¹²

Na osnovi povedanega vsebinska usmerjenost realiziranih projektov Dogma 95 ne predstavlja posebnega presenečenja, pač pa je presenetljiva 'učinkovitost' metode v tako različnih projektih kot sta Dogma # 1 in #2. Dogma # 1 – Praznovanje je obtožujoč krik o izgubi nedolžnosti v njeni najbolj okrutni in 'nemoralni' razsežnosti, kar jih pozna civilizacijska etika. Dogma #2 – Idioti pa je razprava o ljudeh, ki – seveda v primeru 'resnične' duševne motenosti – nedolžnosti nikoli ne izgubijo, ker pa 'igranci' v filmu idiote samo hlinijo, gre za nemi krik za izgubljenost nedolžnostjo oziroma za hrepenenje po vračanju v njeno stanje. In seveda za preizpraševanje etičnosti takšnega dejanja. Oba – doslej – realizirana projekta Dogma 95 torej utelešata manifestne zapovedi Zaobljube nedolžnosti – tako v njeni neposredni kakor posredni razsežnosti – skoraj do popolnosti. Nedoslednosti in kršitve,¹³ ki pravzaprav skozi vso zgodovino viharnih obdobij avantgardističnih gibanj praviloma spremljajo manifestne 'neživljenjskosti', zaenkrat ne predstavljajo naglavnega greha celotnega projekta, ki se v končni konsekvenci izkazuje za globoko moralen, nikakor pa ne moralističen podvig. Kar mu gre seveda šteti samo v dobro. Kajti v zgodovinskem trenutku imperativa *anything goes* je še kako potrebna noga v čelo in pest v želodec, da se med sprenevedavostjo, ki se skriva za pozlato hiperbleščavih displejev in iluzionističnih projektov zavemo resnice realnosti – sveta, takšnega, kot je, ne pa



Thomas Bo Larsen, Paprika Steen,
Gbatokai Dakinah
Praznovanje

takšnega, kakršen se kaže. Lars von Trier in Thomas Vinterberg s svojima mojstrskima utelesitvama dveh, takorekoč nasprotnih vidikov izhodišč Dogme 95, seveda nista ničesar 'izumila', kot tudi nista edina, ki v filmu iščeta možnosti govora o kompleksnosti človekove izkušnje in resnici realnosti, ki jo pogojuje. Njuno poglavitno drugačnost vidimo predvsem v dejstvu, da sta v situaciji razpršenosti vrednot izoblikovala načelno moralno držo in se podala v norost¹⁴ gverilskega bojevanja, ki daleč presega revolucionarno dikcijo manifesta, ki se na papirju, v zgolj možnosti, bere kot utopična vizija. •

Opombe

- 1 T. T. Minh-ha, "The Totalizing Quest of Meaning"; v: M. Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, Routledge, London, 1993, str. 90-108; str. 98/99.
- 2 Ibid.
- 3 Pričujoča trditev se opira na razmišljanje o umetnosti v 'Rojstvu tragedije' F. Nietzscheja: "Tu manjka nasprotje resničnega in navideznega sveta: je en sam svet in ta je zlagan, grozovit, protisloven, zapeljiv, brez smisla... Tako urejen svet je resnični svet, potrebna nam je laž, da nad to realiteto, nad to 'resnico' zmagamo, se pravi živimo... Da je za življenje potrebna laž, že samo po sebi sodi k temu strahotnemu in vprašljivemu značaju bivanja." F. Nietzsche, *Volja do moči*, Slovenska matica, Ljubljana, 1991, str. 478.
- 4 V. Škafar, "Okus po češnjah", *Ekran*, 1-2 / 1998, str. 10-13; str. 11.
- 5 S. Žižek, "Smrt in deklica, ali ženskost med dobroto in dejanjem"; v: *Problemi*, 3-4 / 1998, str. 5-26; str. 15.
- 6 Na tem mestu se zdi smiselno izpostaviti še en vidik rabe dokumentarnega v fikcionalnem: "Seveda je možen očitek, da v teh primerih 'dokumentarnih vložkov' v igranem filmu ne gre za 'prave' dokumentarce, marveč le za reprezentacijo njihovih metod. Toda mar je 'pravi' dokumentarec sploh kaj drugega kot neka metoda, neka forma reprezentacije? In mar ni njegov največji dosežek ne kakšen 'dobitek realnosti' – ta je že predpostavljena – marveč 'morala zgodbe' (usaka reportaža se konča z njo), predvsem pa integracija njegovih tehnik in metod v fiktivski film. Bazinovska 'sinteza' je navsezadnje prav v tem, da tehnike dokumentarnega filma čisto dobro služijo tudi fikciji, kar seveda ne more ostati (in tudi ni) brez posledic tako za dokumentarni kot za fiktivski film." Z. Vrdlovec, *Lepota prevare*, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1987, str. 23.
- 7 Ibid., str. 33.
- 8 Ibid., str. 37.
- 9 R. Falcon, "Reality is too shocking", *Sight and Sound*, January 1999, str. 12.
- 10 G. Deleuze: *Cinema 2: The Time-Image*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, str. 171.
- 11 Pojem dajemo v narekovaje, da bi se izognili terminološkim nedoslednostim, kajti čeprav velik del pregledov zgodovine sodobne kinematografije (npr. *The Oxford History of World Cinema*) v primeru novega nemškega filma ali francoskega novega vala govori o avantgardnih gibanjih, so ta gibanja v drugačnem razmerju z fenomenom zgodovinske avantgarde, kot npr. strukturalistični film ali *underground*.
- 12 G. Deleuze: *ibid.*, str. 173.
- 13 Tukaj seveda nimam v mislih kršitev, ki jih je Vinterberg skesano priznal v Cannesu, marveč tiste, ki rušijo časovno-prostorsko koherentnost filma in pretijo z razrušenjem celega projekta. V mislih imam *flash-back* v *Praznovanju* (ki je sicer podan kot pijanska blodnja) in pa 'intervjuje' udeležencev komunne 'idiotov', ki sekajo linearnost von Trierjevega filma.
- 14 F. Nietzsche je eden tistih, ki do potankosti pozna "pomen norosti v zgodovini moralnosti": "Če so kljub tistemu strahovitemu pritisku 'običajne morale', pod katero so živele vse človeške skupnosti, /.../ nove in odstopajoče ideje, ocenjevanja in nagoni stalno prihajali na dan, potem se je to dogajalo samo s pomočjo strašnega zaveznika: skoraj povesod je norost tista, ki krči pot novi misli in trga spone spoštovanih običajev in praznovanj." F. Nietzsche, *Zora*, Moderna, Beograd, 1989, str. 18.