

Mette Hjort

Dogma 95**A Hollywoodra adott dán válasz globalizálódása***

A mikor Hollywood egy filmnek csupán az egyesült államokbeli marketingjére negyvenmillió dollárt költ, elérkezettnek tűnhet az idő a mozgóképes játékszabályok radikális megváltoztatására. A dán filmes projektként indult, s mára sok nemzetet érintő mozgalommá terebélyesedett Dogma 95 a kiáltványformát és a szabálykövetés gyakorlatát alkalmazva a filmkészítés lecsupaszított, ennél fogva sokak számára finanszírozható módját fogalmazza meg és terjeszti. Ha a Dogma 95 céljai sokrétűek is, kiemelkedő fontosságú közöttük annak a mindinkább uralkodóvá váló filmgyártási rendszernek a meggyengítése, melyet a csillagászati költségvetés s egyebek mellett a vertikális integrációra, a sztárrendszerre és a technikaigényes speciális effektusokra építő marketing és forgalmazás fémjelez. A Dogma 95 1995. március 20-án a párizsi Odéon moziban, a százéves mozgókép tiszteletére rendezett konferencia¹ helyszínén, igen látványos gesztussal intézményesítette magát. Az egyetlen meghívott dán filmes, Lars von Trier – tőle nem idegen feltűnést keltő és provokatív módon – jelezte azon szándékát, hogy el kíván térni a meghirdetett programtól, azután felolvasta a Dogma 95 kiáltványát s az úgynevezett Tisztasági fogadalmat, majd miután a jelenlévők közé szórta a piros rölapokat és kijelentette, hogy további részleteket nem tud közölni, elhagyta a filmszínházat. Mint kiderült, a kiáltványt

Lars von Trier és ifjú kollégája, Thomas Vinterberg írta alá a Dogma filmkollektíva nevében, amelynek tagja volt még Søren Kragh-Jacobsen és Kristian Levring.²

Az első Dogma-filmet, a *Születésnapot (Festen)* 1998-ban mutatták be, s rendezőjének Thomas Vinterberget tekintik. Azóta sorrendben von Triert, Kragh-Jacobsent és Levringet azonosították a Dogma 2: *Idióták (Idioterne)*, 1998), Dogma 3: *Mifune utolsó dala (Mifunes sidste sang)*, 1999), illetve a Dogma 4: *The King Is Alive ([A király él]* 2000)³ rendezőjeként, bár nevüket hivatalosan nem tüntették fel semmilyen paratextuális apparátusban.⁴ Jelenleg a *Dogma* kifejezés alatt nem csupán a dán kollektíva és az említett művek értendők, hanem további jelentős számú olyan film, amelyeknek dán és egyéb nemzetiségű alkotói meg tudták győzni a Dogma-testvéreket arról, hogy munkájuk során betartották a Tisztasági fogadalomban felsorolt tíz szabályt.

Filmes mozgalomként a Dogma 95 ma is bőven termi az új műveket, s azokban megvan a potenciál, hogy keletkezésük helyi kontextusának határait messze túllépve is ismertté váljanak. 2002-ben Susanne Bier *Hogy szeretsz? (Elsker dig for evigt)* című munkája új életet lehel a mozgalomba, s jelen szöveg írásakor egy másik dán Dogma-film, a fiatal Annette K. Olesen rendezőnő alkotása is hasonló ígéretet hordoz.⁵ Olesen a 2004-es *Bűnöket (Forbrydelser)* a nyborgi börtönben

* A fordítás alapja: Hjort, Mette: Dogma 95: The Globalization of Denmark's Response to Hollywood. In: Hjort, Mette: *Small Nation, Global Cinema. The New Danish Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. pp. 34–65.

1 A konferencia, mely a *Le cinéma vers son deuxième siècle* címet viselte, a francia kultuszminisztérium és a *Ier siècle du cinéma* társaság közös rendezvénye volt.

2 Az eredeti szándék szerint Anne Wivel, az elismert dokumentumfilmese szintén tagja lett volna a kollektívának.

3 Az évszámok a dániai bemutatóra utalnak. Levring filmjét jóval az első fesztiválszereplései után mutatták be Dániában.

4 A tizedik Dogma-szabály kimondja, hogy „tilos a rendező nevét feltüntetni”.

5 Skotte, Kim: Mirakelfangen. *Politiken* (January 23, 2004), Green Jensen, Bo: Mulige mirakler. *Weekendavisen* (January 19–25, 2004), Foss, Kim: Forbrydelser. Instr. Anette K. Olesen. *Internetavisen Jyllands-Posten* (January 22, 2004), Ravn, Dorthe: Virkelighedens præst lagde lejlighed til optagelse. *Berlingske Tidende* (January 22, 2004), Iversen, Ebbe: Storslået drama om tvivl og tro. *Berlingske Tidende* (January 22, 2004), Piil, Morten: Kvinden der vidste for meget. *Information* (January 23, 2004).

forgatta, a főszereplő az új dán film egyik sztárja, Trine Dyrholm. Dyrholm Kate-et, a fiatal anyát alakítja, aki életfogytiglani szabadságvesztését tölti csecsemőgyilkosságért. A Berlieni Filmfesztiválon az Arany Medve Díjért versengő alkotások közé beválasztott mű elősegíti a Dogma-konceptió további terjedését a filmkultúrán és a filmes diskurzuson belül.

Ezzel egy időben a Dogma-kategóriába mindinkább olyan filmeket is bevonnak, amelyek a szabályokat csak informális és szelektív módon tartják be, valamint a Dogma-konceptió alkalmazása kiterjedt számos más területre, például a táncrea, a komputerjáték-tervezésre, a színházra, az építészetre, a várostervezésre és a politikára. Ugyanakkor korántsem mondható el, hogy a jelenséget oszthatlan elismerés vagy lelkesedés övezné – egyesek például két kis nemzethez tartozó rendező, Lars von Trier és Thomas Vinterberg pusztán önreklámozásának bélyegzik. Ezen a téren sokatmondó Anders Lange recenzója, amelyet egy kortárs dán filmmel foglalkozó esszékötetről (*Nationale spejlninger: Tendenser i ny dansk film*, 2003) írt. A *Dansk film: Dogme – et salgstrick* (A Dogma – egy marketingtrükk) című írásban Lange kimutatja azt a Dogmával szembeni szkepticizmust, amiben a kötet szerkesztői, Anders Toftgaard és Ian Halvdan Hawkesworth osztoznak jó néhány szerzővel, például Torben Grodal és Mark LeFanu filmprofesszorokkal. Mindazonáltal még akik hajlanak is rá, hogy cinizmust keressenek a Dogma-testvérek erőfeszítései mögött, azoknak is el kell ismerniük, hogy a kezdeményezés (Dániában és máshol is) bizonyos fokú filmes megújulást generált, és mindenképpen kulcsszerepet játszik az új dán film globalizációjában.

Az én Dogma-megközelítem bizonyos szempontból eklektikusabb, ugyanis abból indulok ki, hogy a Dogma 95-öt épp az egységes – akár marketing, akár tisztán művészi – szándék hiánya teszi különösen érdekessé. A Dogma 95-ben leleményesen ötvöződik az ironia és a véres komolyság, a cinizmus és a

problémacentrikusság, az önreklámozás és a háttérbe vonulás, a politikai éleslátás és a pusztán játék. A Dogma hatása, mely vitathatatlan, véleményem szerint a pezsgő energiák e vegyülő kavargása nélkül nem volna elképzelhető. Céloom ennél fogva kettős: igazolni igyekszem, hogy a Dogma-projektet definiáló szabálycsokor egy kis nemzet reakciója a hollywoodi stílusú globalizációra; és rá kívánok világítani, hogy a Dogma 95 példát szolgáltat egy egészen másfajta globalizációra, ami lényeges jegyeiben hasonlít arra, amit Arjun Appandurai⁶ „bázis globalizáció”-nak (grass roots globalisation) nevez. Első lépésben a Dogma-szabályok jelentőségét taglalom a kis nemzetek kontextusában. Írások további fejezetei, melyek a metakultúrával, a Dogma-konceptió hatástörténetével és a Dogma-filmeknek a nyilvános kritika hordozóiként játszott szerepével foglalkoznak, segítenek majd megvilágítani a Dogmának mint az alternatív globalizáció példájának dinamikáját és természetét.

A szabályok jelentősége kis nemzetek és kisebb filmgyártók számára

Hogy egy adott film helyet kap-e a Dogma kategórián belül, az alapvetően az alkotói szándéktól és a film készítésével kapcsolatos meghatározott feltételek teljesülésétől függ. Végül soron egy film attól válik Dogma-filmmé, hogy szándékosan a kiáltvány Tisztasági fogadalmában megfogalmazott tíz szabály betartásával készül.⁷ A szabályokkal korlátozott tevékenységhez való „dogmatikus” ragaszkodás mélyebb, nem cinikus okainak feltárása számos különböző úton lehetséges. Ezen a ponton ígéretesnek tekinthető a termékeny filozófus és politikateoretikus, Jon Elster hosszú évek alatt kifejlesztett megközelítése. Azt a gondolatot, hogy a kötöttségek fokozhatják a kreativi-

6 Appandurai, Arjun: Grassroots globalization and the research imagination. In: Appandurai, Arjun (ed.): *Globalization*. Durham, NC: Duke University Press, 2001. pp. 1–21.

7 1999 őszéig a Dogma-tanúsítvány megszerzéséhez a testvéreknek a szabályok betartását igazoló kritikai értékelésre volt szükség. Jelenleg azonban már egy szándéknyilatkozat is elegendő a tanúsítvány megszerzéséhez, mivel a megtekintés útján történő hitelesítés körülményes és kevésbé célravezető eljárásnak bizonyult.



Születésnap (Ulrich Thomsen)

tást, Elster először a *Conventions, Creativity, Originality*⁸ című művében fejtette ki, ahol is egy sor különböző fajtába sorolja a művészet kontextusában potenciálisan fellelhető korlátozásokat. A művész tevékenységét korlátozhatja például a technika, amit egy adott korban használni kíván – ilyen a kamera mozdíthatatlansága a korai némafilmkorszakban. Emellett a legtöbb alkotó számára kötöttséget jelentenek a rendelkezésre álló anyagi források, vagyis művészi tevékenységét gazdasági korlátok szabályozzák. Ahogy Elster írja, ez például azt jelenti, hogy a filmrendezőnek esetleg le kell mondania „a nagy csatajelenetek”-ről.⁹ Egy harmadik típusú kötöttség időbeli jellegű: a filmeket egy adott időpontban be kell mutatni, a kiadók nagyjából a szerződésben rögzített határidőre várják a kéziratokat és így tovább. Az efféle korlátozások Elster szerint korántsem mindig negatív hatásúak. Épp ellenkezőleg: a kihívás, amit a művészek számára jelentenek, elősegítheti az értékes új művek megalkotásához szükséges kreatív problémamegoldást, továbbá ihletet és intuíciót adhat. A korlátozások és a

kreativitás összefüggését kell szem előtt tartanunk, állítja Elster, ha meg akarjuk érteni a műalkotások készítésének kontextusában fellelhető negyedik típusú kötöttséget: azt, amelyet a művész önként vállal. Az *Ulysses Unbound: Studies in Rationality, Precommitment, and Constraints*¹⁰ című művében Elster módosítja az elemzésében használt fogalmakat, s immár „kényszerű”, „kitalált” és „kiválasztott” kötöttségekről beszél. Érdekes módon az 1992-es fejtegetésben leírt első három típusú korlátozás itt már a „kényszerű” kötöttségek új kategóriájába sorolódik.

Elster pontosított elemzésében az eredeti negyedik kategória, az „önként vállalt” korlátozásoké, két csoportra oszlik: azokéra, amelyeket a művész *kitalál*, és azokéra, amelyeket a művész a létező kötöttségek közül *kiválaszt*. A művészet történetében bőségesen találunk példákat arra, hogy alkotók korlátok közé szorítják saját tevékenységüket. Az önként vállalt kötöttségek 1992-es taglalásakor Elster – cseppet sem meglepő módon – utal Georges Perecnek arra a közismert elhatározására, hogy a *La Disparition* című regényét az

8 Elster, Jon: *Conventions, Creativity, Originality*. In: Hjort, Mette (ed.): *Rules and conventions: Literature, philosophy, social theory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992. pp. 32–44.

9 Elster, Jon: *Conventions, Creativity, Originality*. p. 32.

10 Elster, Jon: *Ulysses Unbound: Studies in Rationality, Precommitment, and Constraints*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

e betű használatát mellőzve írja meg, valamint említ bizonyos műfaji konvenciókat is – például a szonettformát jellemző 4–4–3–3-as rímképletet.¹¹ A pontosított elemzésben az előbbi eset a kitalált kötöttség példája, míg az utóbbi a kiválasztotté. Elster felfogása szerint e két szabályozott tevékenységben önkényes korlátozásokat találunk, ugyanis szerinte egy egészen más kötöttség mindkét esetben ugyanolyan jól szolgálta volna a célt, ami nem más, mint a kreativitás stimulálása¹² avagy az „esztétikai érték” maximalizálása, ahol a kreativitás „a vállalkozás sikerre vitelének képességét” jelenti.¹³ A gondolatmenetből az következik, hogy a művésznek nem egy meghatározott kötöttségre van szüksége, csupán arra, hogy valamilyen módon korlátozva legyen.

A Dogma 95 remek példának tűnik a kitalált, önként vállalt szabályok vagy kötöttségek alkalmazására. De vajon tényleg olyan önkényesek-e ezek a szabályok, ahogy azt Elster érvelése alapján hihetnénk? És a kreativitás fokozásának igénye (s az esztétikai vagy művészi érték maximalizálása, amit ez a felfokozás lehetővé tesz) vajon az *egyedüli* oka-e a kötöttségek vállalásának? Ezen a ponton segítségünkre lehet az összehasonlítás Perec kísérletével. Az, hogy Perec az e betű használatáról mondott le, első pillantásra önkényes döntésnek tűnhet, pedig valójában indokolt választásról van szó.¹⁴ Az e betű az írott francia nyelvben kiemelkedően gyakori és nyilvánvalóan nélkülözhetetlen, s Perec épp emiatt döntött úgy, hogy ezt a betűt választja, nem pedig a többi huszonöt valamelyikét. Ez esetben éppen az volt hivatott a kreativitás stimulálását célozni, hogy a művész megfosztotta magát a nyelvi önkifejezés egyik legalapvetőbb eszközétől. A z betű elhagyása nem jelentett volna ilyen fokú kötöttséget, ilyen nagy kihívást, vagyis nem hatott volna ennyire stimulálóan a kreativitásra.

A Dogma-testvérek szerint az önként vállalt szabályok a legkevésbé sem önkényesek. Von Trier és Vinterberg azt állítják, hogy a szabályok egyetlen egyszerű irányelvből kiindulva születtek: „Azonosítsd azt a filmes kifejezőeszközt, amihez megrogzotten ragaszkodsz, majd sújtsd tilalommal a kérdéses módszert vagy technikát”¹⁵. Vinterberg esetében ennek az irányelvnek az alkalmazása egy olyan szabályhoz vezetett, ami eredetileg a nem diegetikus zene használatának tilalmát célozta. Von Trier ugyanakkor úgy döntött, kizárja a rafinált világozást és kameramozgást, amire korábbi filmjeiben olyan nagy súlyt helyezett. Levonhatjuk hát a következtetést, hogy a kötöttségek önként vállaltak és kitaláltak, de nem önkényesek, hiszen a szabályok arra reflektálnak, ami az alkotók megítélése szerint korábbi filmkészítési gyakorlatuk alapja vagy gerince volt. Ami pedig még ennél is fontosabb, a betiltott eszközök kettős aspektusúak, mivel nem csupán az alkotók személyesen kedvelt filmkészítési eljárásai, hanem egyúttal éppen azok a technikák, amelyeket egy bizonyos, mind inkább domináns, költségigényes filmes narratív és esztétikai koncepció igényel. A Dogma esetében a kitalált, önként vállalt kötöttségek valóban szolgálják a kreativitás stimulálását, egyúttal azonban a filmesztétika újradefiniálását is célozzák annak érdekében, hogy valamiképpen kiegyenlítsék az esélyeket a pályán, konkrétan: feltételeket teremtsenek ahhoz, hogy kis országok polgárai (továbbra is) részt vehessenek a filmes kultúratermelés nagy játékában. A Dogma 95 szabályai ebből következően *többszörösen motivált*, nem pedig önkényes döntések eredményei.

Egy Stig Björkman svéd filmkészítővel és kritikussal folytatott beszélgetésben Lars von Trier egyértelműen kijelenti, hogy a Dogma 95 polemikus válasznak tekintendő a hollywoodi globalizáció jelenségére:

11 Elster, Jon: *Conventions, Creativity, Originality*. p. 32. és p. 38.

12 *ibid.*

13 Elster, Jon: *Ulysses Unbound*. p. 200. – kiemelés az eredetiben.

14 Elster on Artistic Creativity című írásában Jerrold Levinson viszonylag behatóan foglalkozik a Perec-példával, és érvelése összhangban áll az általam leírt következtetéssel. Levinson, Jerrold: *Elster on Artistic Creativity*. In: Livingston, Paisley–Gaut, Berys (eds.): *The creation of art: New essays in philosophical aesthetics*. New York: Cambridge University Press, 2001. pp. 235–256.

15 Az idézett kijelentés Jesper Jargil 2002-es *The Purified/De lutrede* című dokumentumfilmjében hangzik el.

„Björkman: A Dogma 95 tehát nem a dán film és filmgyártás elleni tiltakozásként született?

Trier: Nem, én már rég nem tiltakozom a dán film ellen. Tiltakozni olyasmira ellen kell, ami valamiféle tekintéllyel bír. Amiről úgy érezzük, hogy nincs tekintélye, az ellen semmi értelme tiltakozni. Ha van valami a filmes világban, ami tekintéllyel bír, az az amerikai film, mert rengeteg pénz áll a rendelkezésére, és mert látványosan uralja a világpiacon.”¹⁶

A Dogma 95 hirdette „mentőakció”, aminek része az igazsággal szembeállított illuzionizmus némileg ködös és hiperbolikus kritikája, az egyre inkább globalizálódó amerikai filmipar kontextusában tárja fel igazi értelmét. A lényeg ugyanis nem az amerikai stílusú fősodorbeli filmkészítés pusztá elutasítása, hanem valós alternatíva felállításának egyre szűkülő értelmezésével szemben, hogy mi minősül életképes vagy legitim filmkészítésnek olyan kontextusokban, ahol Hollywood bizonyos fajta piaci dominanciát élvez.

A Dogma illuzionizmuskritikájának lényeges eleme, hogy teret enged a filmkészítés gazdasági oldalát érintő új felfogásnak, s ezáltal a nem konvergens művészeti és kulturális tevékenységnek. „A kozmetikázás azonban” – olvassuk a kiáltványban – 1960 óta „csak fokozódott”. A „dekadens” filmesek uralmának korát éljük, s ezen egyének elsődleges célja, hogy „átverjék a közönséget”. Az ártalom, amivel ezek a dekadens filmkészítők állítólag a nézőket sújtják, abban áll, hogy „érzelmeket” gerjesztenek „illúziók”, „felszínes cselekmény” s a „pátosz” és a „szeretet” illúziója segítségével. A testvérek állítása szerint a Dogma 95 azt a nézetet vallja, hogy a film nem illúzió, ezért a Tisztasági fogadalom tiltja a fősodorbeli műfaji filmeket – melyek, ezek szerint, az aljas illuzionista praktikák elsőrendű megnyilvánulásai. A nyolcadik szabály („műfaji filmek készítése nem megengedett”) és a kapcsolódó szabályok („tilos a mesterséges megvilágítás” és „tilos szűrőket és optikai trükköket használni”) célja az, hogy megszabadítsa a jövőbeli filmkészítőt attól a mindinkább természetessé váló kötelezettségtől, hogy a filmet szükségszerűen csak a

fősodorbeli filmkészítés, a hollywoodi stílus ormótlan és mindenekelőtt drága apparátusának igájába fogva tudja elképzelni. Ennek folyományaképpen megszületik egy ellenirányú gyakorlat, ami jelentősen módosítja a filmkészítés világában való tevékenykedés anyagi feltételeit. Ezt az ellenirányú gyakorlatot tovább erősítette, mikor a Dogma-testvérek 3:1 arányban megszavazták, hogy a kilencedik szabály (ami kimondja, hogy „Akadémiai [1:1,33 képarányú] 35 mm-es filmformátumot kell használni”) forgalmazási, nem pedig gyártási elvárásként értelmezendő. A digitális videó ebből fakadó előtérbe kerülése nyilvánvaló anyagi következményekkel jár, mint arra von Trier is rámutat: „Ez (a kilencedik szabály értelmezése) elsősorban sokkal olcsóbbá tette a munkát, aminek persze örülök. És elindította azt a trendet, hogy az emberek világszerte elkezdtek ezeket a nagyon olcsó Dogma-filmeket csinálni... Olyan emberek, akiket korábban gúzsba kötött egy elképzelés arról, hogy milyennek kell lennie egy rendes filmnek (...) most úgy érzik, ők is tudnak filmet készíteni.”¹⁷ Bár az emberek szó itt a nagy nemzetek egyes független filmeseire (például Harmony Korine-re) utal, merem állítani, hogy épp ilyen fontosak a kis nemzetekhez tartozó leendő és gyakorló filmkészítők.

A kritikusok szisztematikusan elsiklanak afölött, hogy az eredeti Dogma egyenlősítési szándéka kapcsán kulcsfontosságú tényező a kis nemzethez tartozás, és beérik annyival, hogy a Dogma 95-öt teljességgel apolitikusnak állítsák be, csak mert a kiáltványból szembeötlően hiányzik az az explicit szlogenhangoztatás, ami a releváns programirodalomban jellemzően központi szerephez jut. A Dogma ilyen értelmezésének egy korai példája lelhető fel John Roberts *Dogme 95* című írásában: „Ennek a listának (ti. a szabálygyűjteménynek) a jelentőségét nagyrészt technikai és formai jellege adja; nyoma sincs benne politikai agitációnak se más filmkészítők kárhozzátásának; inkább afféle visszafogott »csináld magad« útmutató filmezni vágyó amatőrök számára; a hatvanas évek avantgárdjának tüzet itt megfontolt gyakorlatiasság szelídíti

¹⁶ Björkman, Stig: Den nøgne kyskhed. *Politiken* (May 10, 1998)

¹⁷ idézi: Rundle, Peter: We are all sinners: Interview with Lars von Trier (1999). http://www.dogme95.dk/news/interview/trier_interview2.htm



Mifune utolsó dala (Anders W. Berthelsen, Iben Hjejle

meg.”¹⁸ Ezzel szemben a bizonyos költségigényes stílusok, effektusok, képek, hangok, képkihágások felé való esztétikai konvergálás megtagadása pontosan arra szolgál, hogy megvédje a filmet mint a kis nemzetek polgárai számára is elérhető kifejezési eszközt. A testvérek projektjének politikai tartalma abban áll, hogy a propagált szabályozott tevékenység effektíve legitimálja a kis nemzetek kontextusában adott gyártási feltételek mellett születő produkciókat.

A filmkészítőikkel, producerekkel és a Dán Filmin-tézettől érkezett konzultánsokkal készített interjúk egyértelműen igazolják, hogy a Dogma 95-öt eredetileg az a meggyőződés motiválta, hogy ha a kis nemzetek a globalizáció korában sikerrel fel akarják venni a versenyt Hollywooddal, akkor valamiképp meg kell változtatniuk magukat a játékszabályokat. Lars von Trier így beszél erről: „Ugyanakkor nagyon örülök, hogy egyes emberek, azt hiszem, Argentínában hirtelen csináltak egy csomó Dogma-filmet – azt hiszem, tizet. Az egyiket két

nap alatt. Csak így, hogy »hadd menjen«, érti? És ha csak ennyit értünk el a szabályokkal, szerintem már az is fantasztikus – hogy az emberek Észtországban vagy akárhol hirtelen filmeket tudnak csinálni, érti? Megnézik a Dogmát, és azt gondolják: »Ha ez film, akkor mi is tudunk filmeket csinálni.« Ahelyett, hogy úgy gondolkodnának: »Jaj, ha nem olyan, mint a Csillagok háborúja, akkor mi nem tudunk filmet csinálni.«”¹⁹ Érdekes, hogy a fent említett országok, Argentína és Észtország egyaránt kis nemzetnek számítanak Miroslav Hroch²⁰ nagy hatású elmélete szerint, ami hangsúlyos definiáló tényezőként kezeli idegen nemzetiségűek hosszú ideig tartó uralmát. Emellett Észtország kis nemzetnek minősül számos más, olyan kritérium (például az ország földrajzi mérete) szerint is, amelyeket Ernest Gellner²¹ kulcsfontosságúként jelöl meg Hrochhal folytatott vitájában.

Richard Kelly dokumentumfilmjében, a *The Name of This Film Is Dogme 95*-ben, amit a Channel 4

18 Idézi: MacKenzie, Scott: *Direct Dogma: Film manifestos and the fin du siècle. p.o.v.: A Danish Journal of Film Studies* (2000) no. 10. p. 164.

19 Kelly, Richard: *The name of this book is Dogme 95*. London: Faber and Faber, 2000, pp. 145–146.

20 Hroch, Miroslav: *The social preconditions of national revival in Europe: A comparative analysis of the social composition of patriotic groups among the smaller European nations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

21 Gellner, Ernest: *The coming of nationalism and its interpretation: The myths of nation and class*. In: Balakhrisan, Gopal (ed.): *Mapping the nation*. London, 1996.



Igazi ember (Nikolaj Lie Kaas)

finanszírozott és sugárzott, hasonlóan erőteljes megnyilvánulás hangzik el a Dogma 95 mozgalom másik alapítójától, Thomas Vinterbergtől: „Természetesen azért csapunk ilyen keményen az asztra, mert egy kis országnak ordítania kell, ha hallatni akarja a hangját. Ez ugyanolyan, mint mikor egy kis péniszű ember nagy motorbiciklit akar magának (vágás a motorján ülő Peter Aalbaek Jensenre, a Zentropa producerére). Azt hiszem, a Dogma 95 arroganciája részben arról szól, hogy mi kis ország vagyunk sok kis pénisszel.” Egy testrész mérete (amely testrész egy bizonyos produceré, aki ráadásul úgy intézte, hogy megmutathassa azt a médiának a cannes-i úszómedencékben) ez esetben a dán nemzet meghatározó jegyeinek, a kicsinyiség különböző formáinak szimbólumává válik.

Amennyiben a Dogma 95-öt a kis nemzetek koncepcióját is tekintetbe véve vizsgáljuk, a jelenség nemzeti megmozdulásnak tűnik a globalizmus által megalapozott globalizmus/lokalizmus logika szerint.²² Ugyanakkor a Dogma 95 korántsem beszűkülten nemzeti vagy nacionalista vállalkozás. A kiáltvány egyértelműen egy nemzetközi művészfilmes tradícióban helyezi el a Dogma 95-öt, egy olyan hagyomány-

ban, ahol központi helyet kap a metasztintű reflektálás a művészetre, az eredetiség és az újítás. Ez esetben tehát a bizonyos nemzeti sajátosságok és problémák szem előtt tartása nem különféle lokalista kifejezőmódok vagy etnicista tematizációk, hanem egy erőteljesen megújított filmes internacionalizmus alapjául szolgál. Mi több, a kezdeményezés mögötti törekvés, amint arra Lars von Trier előszeretettel rámutat, hasonló ahhoz, ami a Kommunista kiáltványt motiválta – mely szöveg állandó referenciapontként szolgált von Trier marxista családjában. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy a Dogma 95 jelentős hatást gyakorol a lokális dán kontextusban is, amennyiben inspirációt ad a kisnemzeti filmgyártás problémáira összpontosító alternatív produkciós modellek kidolgozásához. Jó példa erre a Rendezői Változat (Director's Cut) kezdeményezés, amit a tekintélyes Nordisk Film társaság indított el 2003-ban. A 2001-es *Igazi ember* (*Et rigtigt menneske*) című Dogma-film rendezője, Åke Sandgren és Lard Kjelsgaard producer fogalmazta meg a produkciós koncepciót megalapozó kiáltványszerű elképzelést. Ez a koncepció lényegében az alábbi elemekből áll:

²² A globális és a lokális dinamikájáról: Wilson, Rob–Dissanayake, Wimal: *Global/local: Cultural production and the transnational imaginary*. Durham, NC: Duke University Press, 1996.

- * A költségvetés filmenként durván kilencmillió korona.
- * A filmet külső helyszínen forgatják.
- * A stáb kicsi és jól megválogatott.
- * A forgatásra kevés, a vágásra sok idő van.
- * A produkcióval kapcsolatos döntések alapja a színopszis.²³

Morten Arnfred veterán filmes ezen általános paramétereken belül készítette legutóbbi munkáját, a 2003-as *Lykkevejt* (*Move Me*), de a *Rendezői Változat* híveként tartják számon Birger Larsent és a gyorsan felívelő karrierű Christoffer Boe-t is.

A Dogma 95 globalizálódása

A Dogma 95 egy kis nemzet válasza a globális nagytőke dinamikája katalizálta monokulturalizálódási folyamatok hordozójaként értelmezett globalizációra. Fontos ugyanakkor megjegyezni, hogy maga a Dogma 95 is globalizálódott a modellt 1995-ös közzététele óta – Vinterberg 1998-as cannes-i sikere nagy lendületet adott az eszme terjedésének. Talán azt sem túlzás állítani, hogy a Dogma 95 a neoliberais elvek favorizálta globalizációs formák ígéretes alternatíváját kínálja. Ebből a szempontból releváns a globalizáció káros fajtáinak Arjun Appandurai szerinti szembeállítása az általa „bázis globalizációnak” nevezett jelenséggel: „Társadalmi alakzatok egész sora jött létre, hogy harcoljon e tendenciák ellen, színvallásra bírja és megfordítsa őket, és hogy megteremtse a tudásközvetítés és a társadalmi mobilizáció olyan formáit, amelyek a vállalati nagytőke tevékenységétől és a nemzetállami rendszertől (valamint annak nemzetközi intézményeitől és jótállóitól) függetlenül zajlanak. Ezek a társadalmi formációk a szegényeket szolgáló globalizációval kapcsolatos stratégiák, elképzelések és kilátások alapján működnek. A globalizációnak ezt a fajtáját »bázisglobalizációnak« vagy másként »alulról induló globalizációnak« nevezhetjük.”²⁴ A Dogma 95 egy kis nemzet kontextusában jött

létre, hozzáférési problémák motiválják, és korlátozott anyagi forrásokkal rendelkező aktivisták tették magukévá. Érdemes megjegyezni például, hogy Shu Kei *Save Those Bad Movies* és Ou Ning *In the Name of the Indies* című esszéjében²⁵ egyaránt előtérben áll a Dogma 95 digitális videotechnikát legitimáló döntésének potenciálisan a befogadási nyitottságot implikáló jelentése a filmkészítésre vágyók számára a Kínai Népköztársaságban, ahol az anyagi források rendkívül korlátozottak. Minthogy a Dogma 95 globális hatása a féktelen nagytőkével való szembefordulásának, valamint az egyenlőség és a befogadás elve melletti elkötelezettségének köszönhető, korántsem tűnik erőszakoltnak az Appadurai-féle bázis globalizáció fogalmát alkalmazni rá. Éppen „a képzeletnek a társadalmi életben” játszott szerepét kell szem előtt tartanunk, állítja Appandurai, ha „egy emancipáló globalizációs politiká”-ra keresünk bizonyítékot.²⁶ Tekintve, hogy a Dogma 95 egyszerre igyekszik a kreativitást stimulálni kötöttségek által és a film világában mutatkozó domináns intézményi berendezkedés egyes társadalmi és politikai következményeire reflektálni, a mozgalomról elmondható, hogy egyfelől önmagában központi célként tűzi ki a filmes képzelőerő fokozását, másfelől eszközül szolgál a médiumhoz való általános hozzáférés megteremtéséhez, valamint ahhoz, hogy a közömbösséget az elismerés, a tompított hangú önkifejezést pedig a valódi hanghoz hasonló valami váltsa fel. Számos olyan elemet figyelhetünk meg tehát, amelyek alapján a Dogma 95 a pozitív globalizáció potenciálisan emancipáló hatású megjelenési formájának minősíthető.

Amennyiben kijelentjük, hogy a Dogma 95 mozgalom részben sikeres globalizációjának köszönheti jelentőségét, felvetődik a kérdés, hogy ez esetben mit értünk „sikeres” alatt. Ezen a ponton megfontolandó Ulrich Beck általános ajánlása: „A globalizáció sikerének, csakúgy mint korlátozottságának mértékét érdemes lehet újraértékelni az alábbi három paraméter szerint: (a) térbeli kiterjedés; (b) időtállóság; (c) a nem-

²³ Gundelach Brandstrup, Pil: Less is more: Director's cut, the available means of theory. *Film* (2003) no. 27. p. 26.

²⁴ Appandurai, Arjun: Grassroots globalization and the research imagination. p. 3.

²⁵ Shu Kei: *Save Those Bad Movies* (1999) és Ou Ning: *In the Name of the Indies* (1999)

²⁶ Appandurai, Arjun: Grassroots globalization and the research imagination. p. 6.

zetek közötti hálózatok, kapcsolatok és képaramlások szociális sűrűsége”.²⁷ A Dogma 95 jelentős mértékben fesztiváljelenség, de alkalmanként átlép más területekre is, mint például Vinterberg *Születésnapja* esetében. A mozgalom tehát egy már kész, globális kiterjedésű, nagyfokú időállósággal bíró hálózatot használ.

Csupán a dán Dogma-filmek fesztiválszereplését összefoglaló adatokból is világosan kitűnik a térbeli kiterjedésnek, az időállóságnak és az effektív jelenlétnek az a foka, ami megkülönbözteti egy eszme és program valódi globalizációját attól, amikor elszigetelt esetei válnak világszerte ismertté. Íme a Dán Filmintézet kimutatása a dán produkciók fesztiválszerepléseinek számáról 2002 szeptemberéig: *Születésnap – Festen* (1998, r.: Thomas Vinterberg): 70; *Idióták – Idioterne* (1998, r.: Lars von Trier): 42; *Mifune utolsó dala – Mifunes sidste sang* (1999, r.: Søren Kragh-Jacobsen): 38; *The King Is Alive* (2000, r.: Kristian Levring): 20; *Olasz nyelv kezdőknek – Italiensk for begyndere* (2000, r.: Lone Scherfig): 39; *Igazi ember – Et rigtigt menneske* (2001, r.: Åke Sandgren): 35; *En koerlighedshistorie* (2001, r.: Ole Christian Madsen): 26; *Hogy szeretsz? – Elsker dig for evigt* (2002, r.: Susanne Bier): 7.

A részletesebb adatok vizsgálata rávilágít a Dogma közismert jelenlétére egyes, a legrangosabbak közé tartozó fesztiválokon (Cannes-ban és Berlinben), de emellett valódi globális jelenlétére is, amit a kevésbé ismert fórumokon, a Dán Filmintézet vagy az EU által szponzorált promóciós rendezvényeken, illetve emlék- vagy ünnepi események különprogramjában való bemutatkozások biztosítanak. Bár a *Születésnap* cirkulációja intenzitásában messze meghaladja a többi Dogma-filmét, terjesztésének hatósugara és módja azonos a többi produkcióéval. Ennélfogva a *Születésnap* cirkulációjának alábbi, válogatott adatai messzemenően reprezentatívnek minősíthetők. A *Születésnapot* a következő állandó fesztiválok programjába válogatták be: Melbourne-i Nemzetközi Filmfesztivál (1998), Montreali Világfilmfesztivál (1998), Rio de Janeirói Filmfesztivál (1998), Hamburgi Filmfesztivál (1998), Pusani Nemzetközi Filmfesztivál, Korea (1998), New York-i Filmfesztivál (1998), Indiai Nemzetközi Film-

fesztivál (1999), Isztambuli Nemzetközi Filmfesztivál (1999), Cape Town-i Filmfesztivál (2001) és az Ankarai Nemzetközi Filmfesztivál (2001). Vinterberg Dogma-filmjét az alábbi fontosabb promóciós rendezvényeken mutatták be: Varsói Északi Filmhét (1998), New York-i Dán Hullám (1999), Szentpétervári EU-filmfesztivál (2000), Szingapuri Dán filmfesztivál (2001), Párizsi Dán filmhét (2002), Algiers-i EU-filmfesztivál (2000), Bukaresti EU-filmfesztivál (2000), Bangkoki EU-filmfesztivál (2000), Hararei EU-filmfesztivál (2000), Manilai EU-filmfesztivál (2000) és Bejrúti EU-filmfesztivál (2000). Végezetül a Dogma #1-et bemutatták a 2000-es Benini Alkotmány napi Ünnepszeg programjának keretében is, ami egy filmvetítést nem feltétlenül tartalmazó emlékünnepségen való megjelenés példája.

A fesztiválok köre, mint tudjuk, az inspiráció és az információk kiemelt forrása, úgy a filmkészítésre vágyók, mint a gyakorló filmkészítők számára. A filmnézés mellett mindenfajta eszmecsere is lehetővé tevő helyszínek hálózataként a kör elősegíti a kreatív asszimilációt, csakúgy mint az imitálás többé-kevésbé bújtatott formáit. A jelek arra utalnak, hogy a Dogma fesztiváljelenlétét a jövőben az 1995-ben meghirdetett eredeti programhoz teljes mértékben ragaszkodó, igazolt művek mellett a Dogma-elveket kötetlenül alkalmazó filmek erősítik majd. Vincent Chui hongkongi független filmes (a hongkongi független filmeket népszerűsítő Ying E Chi szervezet alapító tagja) első nagyjátékfilmje, a *Leaving in Sorrow* [*Csak a bánat marad*] keletkezéstörténetének rövid vizsgálata rávilágít a filmfesztiváloknak a filmes koncepciók közvetítésében játszott szerepére, valamint a Dogma azon jellegére, hogy teret enged az informális átvételnek, s nyilván a helyi körülmények megkívánta adaptálásnak is. 2002. június 6-án egy vitafórumon, amit a Hongkongi Egyetem a hongkongi filmmel és a Dogma-mozgalommal foglalkozó nyári rendezvényének keretében tartottak, Vincent Chui úgy nyilatkozott a Dogmához fűződő viszonyáról, hogy a szkepticizmus, a megtérés és a zaklatottság fázisain át végül eljutott a szilárd meggyőződésig. Szkepticizmusának elsődleges okaként Chui azt jelölte meg,

²⁷ Beck, Ulrich: *What is globalization?* Cambridge: Polity Press, 2000. p. 12.



Hogy szeretsz?

(Mads Mikkelsen, Sonja Richter)

hogy diplomás filmesként kezdetben méltatlannak tartotta a digitális video használatát – ez a hozzáállás Shu Kei független filmkészítő szerint igen elterjedt a hongkongi filmes miliőben: „Sokan még mindig előítéletet táplálnak a DV-vel és a filmre átvitt DV-vel szemben. Hongkongban még mindig ez a helyzet.”²⁸ Chui, mint kiderül, Shu Keitől hallott először a Dogmáról, aki látta a *Születésnapot* az 1998-as Londoni Filmfesztiválon, s azután beszélt a hongkongi filmeseknek a mozgalomról. Chui az 1999-es Hongkongi Filmfesztiválon megnézte az *Idiótákat*, s az élményt revelációszerűként írja le, mégis a *Születésnap* két hónappal későbbi megtekintését nevezi a meggyőzés pillanatának. A *Leaving in Sorrow* elkészítése a Dogma-szabályok némelyikének (korántsem az összesnek) a betartásával saját bevallása szerint zavarba hozó élmény volt Chui számára az analízis beállításokra bontás helyett alkalmazott folyamatos szekvenciákra építő filmkészítés (continuous shooting) miatt. A folyamat fordulópontja, jegyzi meg, a pekingi Starbuck's kávézóbeli jelenet leforgatása volt. Mivel mindössze két óra állt rendelkezésre a jelenet felvételére, Chuinak egyáltalán nem vagy csak alig volt ideje az előkészítésre, s ez, úgymond, azt az

örömteli érzést eredményezte, hogy azt rögzíti, ami a valóságban történik, nem pedig filmet forgat. A gondolat azt a témát visszhangozza, amit „Dogma-doktor” Mogens Rukov, a Dán Filmiskola tanára Jesper Jargil dokumentumfilmjében, a *The Purified/De lutrede*-ben [Megtisztítva] kifejti.

Mint kiderül, Chui sosem szándékozott Dogma-igazolást szerezni a *Leaving in Sorrow* számára, beerte annyival, hogy filmjét bizonyos fokig a mozgalomhoz kapcsolódóként jelölje meg. Ez a Dogma-keretek informális, sőt szelektív alkalmazásának példája, az a fajta gyakorlat, amit az elismert hongkongi filmkészítő, Ann Hui (*The Secret* [A titok], 1979; *Boat People* [Tutajosok], 1982; *Song of the Exile* [A száműzetés dala], 1990; *Summer Snow* [Nyári hó], 1995) a fent említett vitafórumon rokonszenvesnek minősített. Hui kijelentette, hogy mélyen megindítja a Dogma 95 „demokratikus” és „egalitárius” víziója, ugyanakkor jelezte, hogy a maga részéről sokkal vonzóbbnak tartja az elvek informális átvételét a fogadalomtétel, a gyónás és az elismertetés rituáléjánál. A Dogma szellemét, úgy tűnik, mindinkább elválaszthatónak tekintik a mozgalom identitását – legalább is a kezdetekkor – definiáló fogadalomtól.

Dogma és metakultúra

A Dogma 95, úgy tűnik, egyszerre reakció és példa a globalizációra. Lehet, hogy a jövőben nemcsak egy maroknyi kitűnő film okán, hanem az áramlásnak és cirkulációnak az alapkonceptió szorgalmazta különösen effektív dinamikája kapcsán is emlékezünk majd a mozgalomra. A Dogma 95 géniuszának fontos eleme abban rejlik, hogy a kiáltvány, jellegzetesen performatív módon, maga is generálja azokat a publikumokat, amelyek felé gesztusát teszi – arra számítva, hogy a kumulatív hatás folytán jogot nyer rá, hogy „mozgalomnak” nevezze magát.²⁹ Minden egyes Dogma-film egyúttal a program szemléltető megvalósulása, eszmiségének és egyes kijelentéseinek értelmezése, esetenként olyan értelmezés, amelyben a szabályoktól való eltérés és szabályszegés elemei is helyet kapnak. Mint ilyenek, ezek a művek szükségszerűen egy sor *metakulturális* impulzust tartalmaznak, s azok élénkítik a közérdeklődést a filmek iránt – külön-külön és korpuszként egyaránt –, valamint demonstrálják egy vonzóan adaptálható Dogma-konceptió jelentőségét.

A nagy publicitást kapott kiáltvány és szabályzat szükségszerűen minden Dogma-filmben benne foglaltatik alapkonceptióként, valamint a mű elkészítésnek alapelve és alapvető értelme gyanánt, következőképpen az alkotások maguk biztosítják a kiinduló keretet értelmezésükhöz és értékelésükhöz. A művekben felhívás rejlik tehát a nézők felé, hogy tegyenek magukévá egy olyan metakinematikus hozzáállást, ami a szabálykövetés látszólag egyszerű jelenségét a film történetére (beleértve egyes sikertelen kísérleteket és jelenlegi problémákat) vonatkozó, mélyebbre ásó, lényeglátóbb reflexiók alapjává teszi. A nézőknek természetesen el kell végezniük az elsődleges jelentés-

keresést, amely lehetővé teszi, hogy megértsék a kibontakozó cselekményt, megfelelő módon ráhangolódjanak a figurákra, és érzelmileg kövessék őket. De a Dogma-keret jóvoltából azzal az elvárással is szembesülnek, hogy másodlagosan fontolóra vegyék például bizonyos filmes normák hatóképességét, eredetét és legitimitását. A kiáltványforma hatásossága jórészt magyarázatot ad a Dogma-eszmének arra a figyelemre méltó képességére, hogy olyan pályát járjon be, amely eljuttatja egyik művészi kontextusból a másikba, művészeti kontextusokból a nem művészetiébe, és Dániából Hongkongba, mégpedig egy olyan útvonalon, amely egyebek között az Egyesült Államokon, Franciaországon és Belgiumon át vezet, s amelyet időnként a repatriálás vagy a nemzeti eredethez való látszólagos visszatérés pillanatai tarkítanak. Csakhogy ami visszatér, vagy amit ily módon hazahoznak, az már lényeges vonásaiban más, mint amit von Trier és Vinterberg útjára bocsátott, mivel magát a továbbadott és cirkuláló eszmét átalakítják a cirkuláció különféle és részben egymást átfedő folyamatai és útjai.³⁰

Metaculture: How Culture Moves through the World című alapos összehasonlító tanulmányában Greg Urban antropológus hangsúlyozza a metakultúra központi szerepét a modern nyugati társadalmi képzeletvilágokban, és meggyőzően érvel amellett, hogy annak szembeötlő jelentősége abból fakad, hogy „hajtóerőt ad a kultúrának”: „Segíti a kultúra tér- és időbeli mozgását. Lökést ad annak a kultúrának, amihez társul, előre lendíti azt útján.”³¹ Ha a Dogma 95 performatív és metakulturális dimenziói élénkítik a Dogma-eszme cirkulációit, akkor maguk a cirkulációk – többé-kevésbé lazán – összefonnak egy sor ellenpublikumot, amelyek mindegyike a *szembenállás*

29 Benjamin Lee: *Talking Heads: Language, Metalanguage, and the Semiotics of Subjectivity* című könyve mélyrehatóan taglalja a performativitás különböző koncepcióit és megközelítéseit. Én itt elsődlegesen a John Austin művéhez kapcsolódó értelemben használom a terminust; olyan nyelvi megnyilatkozás, amely valami módon létrehozza az eseményt, amire utal. Lee, Benjamin: *Talking Heads: Language, Metalanguage, and the Semiotics of Subjectivity*. Durham, NC: Duke University Press, 1997.

30 Ezt a gondolatot a Ben Lee-vel folytatott beszélgetéseknek köszönhetem. Lee a *The Problem of Circulation*ben, az Edward LiPumával közösen írt, ideiglenesen a *Cultures of Circulation* címet viselő könyv bevezetőjében fejti ki nézetét a cirkulációról és a transzformációról. [Lee, Ben–LiPuma, Edward: *Cultures of circulation: The imaginations of modernity*. *Public Culture* 14 (2002) no. 1. pp. 191–213.]

31 Urban, Greg: *Metaculture: How culture moves through the world*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. p. 4.

valamely értelmezésére fókuszál. Az eszme minden átvétele új közönséget hoz magával, ahogy minden kibővülés is a Dogma-program és különböző adaptációi iránti előzetes elkötelezettségek halmozódó publicitási effektusának folyománya. Röviden a Dogma 95 jórészt publikumalkotásról szól, olyan szociális tér megteremtéséről, amelyben egy adott kulturális kifejezés kezdetben könnyen láthatóvá válhat, a későbbiekben pedig esetleg valódi jelentőségre tehet szert. Míg a filmes közönségszerzés egyik bevett módszere olyan filmes narratívák kidolgozásának szükségességére összpontosít, amelyek (a történettartalom, az ikonográfia vagy a helyszín szintjén) a nézők meglévő kulturális tőkájére és kötődéseire reflektálnak, addig a Dogma 95 a metakultúrát helyezi előtérbe a filmkészítésről való eszmecsere, az arra való reflektálás formájában. Von Trier és Vinterberg elgondolása szerint a metakultúra hatékonyabb, érdekesebb és ideológiailag kevésbé gyanús módját kínálja a közérdeklődés felkeltésének és megtartásának, mint a közös kultúra vagy az, amit Urban „tehetetlen kultúra”-nak nevez. A Dogma 95 például félreállítja a nemzeti kultúrának azokat a sztereotip képeit, amelyeket a filmesörökség-modell a nemzeti, sőt a nemzetközi közönség számára is tetszetősnek vél; helyette a szabályozott filmkészítés egy formáját favorizálja, ami csak annyiban nemzeti kötődésű, amennyiben belépési lehetőséget biztosít az adott kis nemzet tagjai számára a filmkészítés világába. Való igaz, hogy a Dogma-szabályok helyet kívánnak biztosítani az abszolút kortársiságnak, olyan történeteknek, amelyek ízig-vérig jelenkoriak, s ennél fogva feltehetőleg relevánsak a nézőközönség számára. A lényeg azonban az, hogy itt próbálkozás sem történik arra, hogy valamely mélyen közös kultúra halmozódó állományából előzetesen gyűjtött tőkét használjanak egy adott film érdekességének fokozására. Ehelyett egy leleményes metakulturális projekt kelti fel a kezdeti érdeklődést, amit azután magának a megtekintés élményének a minősége tart fenn vagy lohaszt le. Az örökségmodell „sűrű leírásaival” összehasonlítva kitűnik, hogy a Dogma 95 a tartalom helyett az eljárást, a kollektíven jóváhagyott kulturális artikulációk helyett a formális szabályokat hangsúlyozza. Ez

azonban nem jelenti azt, hogy a Dogma 95 teljességgel semleges kulturális kezdeményezés, hiszen eljárásai bizonyos normák, így az egyenlőség és a befogadás melletti mély elkötelezettségből fakadnak, amely normák korántsem tekinthetők általánosan elfogadottaknak. Ugyanakkor a közös kultúra helyett a metakultúra, a specifikus eredmények helyett a szabályok hangsúlyozása hathatósan lazítja a Dogma-koncepciónak és létrejötté specifikus kulturális kontextusának a kapcsolatát, lehetővé téve, hogy az eszme bejárja a világot.

Míg a fesztiválok köre stabil, globális hálózatot biztosít a Dogma-filmeknek mint egy felfogásmód vagy elképzelés formális demonstrációinak és informális alkalmazásainak tartós cirkulálása számára, addig az internet, s ez cseppet sem meglepő, a terjedés sokkal anarchikusabb formájának ad teret. A világháló kezdettől fogva azon fórumok közé tartozott, ahol megnyilvánultak a Dogma metakulturális kibővülései, például alternatív kiáltványok formájában. Azt, hogy ezek a deviáló szövegek nem csorbítják az eredeti tekintélyt, inkább erősítik, bizonyítja az is, hogy a hivatalos Dogma website linket tartalmaz a kérdéses dokumentumok némelyikéhez. Az internet mint a fesztiválok körével komplementer, de attól radikálisan különböző cirkulációs módozat, kétségkívül alapot ad ahhoz, hogy a Dogma 95 globalizációját már nem pusztán filmes jelenségként magyarázzuk.

A Dogma-konceptió hatástörténete

A Dogma 95-öt kezdettől fogva olyan provokatív gesztusnak szánták, ami kérdéseket vet fel, szenvedélyes eszmecseréket és általános polémiát gerjeszt, röviden: beszéltet magáról. Ebből a szempontból a kezdeményezés szellemi atyja egyértelműen a rendező Lars von Trier, aki régóta gyakorolja a provokatív fellépés technikáit. A középosztálybeli Lars Trier még a Dán Nemzeti Filmiskola hallgatójaként felvette például nevébe az arisztokratikus „von” szócskát, megvalósítva már 1975-ben kigondolt szándékát.³² A többek között a radikális egalitarizmus melletti elkö-

32 Björkman, Stig: Trier on von Trier. *Film* (2000) no. 9. p. 11.

telezettség jellemezte dán mentalitás kontextusában ez a politikailag inkorrekt gesztus szükségszerűen feltűnést keltett, csakúgy, mint von Trier diplomafilmje, a *Befrielsbilleder* (1982), amiben rokonszenvesként ábrázol egy náci katonát. A közelebbi múltban von Trier maga tett megjegyzéseket a dinamikus Zentropaduó imázsának gondosan megkoreografált jellegére. A duó a filmkészítőt érzékeny, erősen fóbias művész-intellektüelként, partnerét, Peter Aalbaek Jensent pedig mint faragatlan, szivarozó producert állította be. Emellett természetesen híresek von Trier lakonikus megjegyzései és különcködő viselkedése a nagy médiafigyelemre számot tartó eseményeken. Az olvasó bizonyára emlékszik rá, hogyan dobta el mindenki szeme láttára az ünnepélyes szertartás keretében neki átadott tekercset, mikor Cannes-ban az *Európa* elnyerte a legjobb technikai kivitelezés díját. Ha valaki, hát Lars von Trier ért hozzá, hogyan hívja fel magára a figyelmet.³³

A Dogma-testvérek feltehetőleg nagyon is tudatában voltak annak, hogy mozgalmuk sikere a kiáltvány diskurzusbeli cirkulációjától függ. A Dogma diskurzív feldolgozásában fontos szerepet játszottak a karikatúrák, az ironikus képregények és a parodisztikus ellenkiáltványok, nemkülönben az alapelgondolás más területekre való kiterjesztését célzó komoly próbálkozások. Hasonló, ha nem még nagyobb jelentőséggel bír azonban, hogy bizonyos Dogma-filmek, így von Trier *Idiótákja* és Vladimir Gyorski *Resinje*, komoly társadalmi vitát generáltak általános érvényű problémákról. Röviden a Dogma 95 kitűnő eszköze és hordozója annak a fajta „nyilvános kritikának”, amit a demokráciateoretikusok központi jelentőségűnek vélnek az energikusan és hatékonyan működő civil társadalmakban. A Dogma 95 jótékony hatása jelentős mértékben ebben a civil dimenzióban nyilvánul meg – abban, hogy értelmes eszmecserét generál megosztó hatású, de alapvető fontosságú témákról, egyebek között a film világhoz való hozzáférés, az abban való megszólalás kérdéseiről.

A paródiák

1995-ben, a Dogma 95 kihirdetésének évében, számos parodisztikus ellenkiáltvány látott napvilágot. Új lendületet a műfaj 1999-ben, az első két Dogma-film 1998-as bemutatását és sikerét követően kapott. A kezdeti erőteljes parodizálás világosan tükrözi az általános szkepticizmust, ami a Dogma-projektet 1995-ben körülvette. A fórum résztvevőinek reakciói von Trierre Párizsban (lásd Jargil *The Purified/De lutrede-jét*) félreérthetetlenül unottságról, bosszúságról és enyhe ellenségességről tanúskodnak – semmiképp sem lelkesedésről vagy elfogadásról. Jóllehet Jytte Hilden akkori kultuszminiszter és minisztériuma talán pozitívnak tartotta a Dogma-kezdeményezést, az általános tendencia nemzeti és nemzetközi viszonylatban is az volt, hogy a Dogmát olyan önreklámozó beugratásnak tartásák, ami valószínűleg visszafelé sült el és nevetségessé válik. A Dogma recepciójának korai fázisában kialakult parodisztikus diskurzus példája a három díszlettervező, Henning Bahs, Jette Lehman és Sven Wichmann 1995 márciusában kelt kiáltványa. Az ő tíz szabályuk jellegének skálája a más kontextusban akár komolyként értelmezhetőtől a harsogóan gúnyosig terjed: pl. „1. Valós helyszíneken forgatni tilos; mindent megépítünk a Damernes Magasintól (egy üzlet a jütlandi Lemvigben) *Carlsbergig*”, illetve „3. A színészek nem lehetnek se túl magasak, se túl kövérek, nehogy eltakarják az általunk alkotott díszleteket.”³⁴

A Dogma 1998-as cannes-i sikere után némileg más jellegű paródiák születtek. A hangsúly ekkor a szakmai hierarchiára és a szerénykedés általi önreklámozásban rejlő performatív önellentmondásra helyeződött át – más szóval a sikerre: a Dogma mint program és a filmesek mint Dogma-filmesek sikerére. 1998 májusában egy forgatókönyvíró-csoport (melynek tagjaiként Mikael Colville-Andersent, Anton Carey Bidstrupot, Rasmus Heisterberget és Jonas Meyer Petersent azonosították) közzétette úgynevezett Lusta 98 kiáltványát (a „lusta” jelentésű dán *dozne* szó hasonlóan hangzik, mint a *dogme*). Ebben a paródiában

33 Hjort, Mette: Lars von Trier. In: Tasker, Yvonne (ed.): *Fifty contemporary film-makers*. London: Routledge, 2002. pp. 103–117.

34 Woj: Kommentar fra kulisserne. *Politiken* (March 24, 1995)

a humor alapja a forgatókönyvírók és a filmrendezők implicit szembenállása, s a Dogma 95 a filmiparban működő hatalmi és presztízshierarchia megtámadásának apropójává válik. A paródia a Dogmát indirekt módon rendezői kiáltványként állítja be, egyfajta szerzőellenes retorika olyan agyafúrt alkalmazásaként, ami bizonyos rendezők anyagi és kulturális tőkájének szaporítását szolgálja.

1. Nem vagyunk hajlandók írni, csak diktafont használunk.
2. Több pénzt és tiszteletet akarunk.
3. Taxiszámlákat akarunk.
4. Azt akarjuk, hogy szexis producerek és megértő rendezők hívjanak fel minket telefonon.
5. Kutatási támogatást akarunk, hogy békében és nyugalomban dolgozhassunk Latin-Amerikában.
6. Csak egyetlen forgatókönyv-változatot adunk le.
7. Korlátlan mennyiségű cigarettát és whiskyt akarunk.
8. Könyörögjenek nekünk, hogy írjuk meg a történeteinket.
9. Happy endért felárat számítunk fel.
10. Durva szexet akarunk – mindig és mindenütt. (Dovne 98 – 1998)

Művészetközi terjedés

Miután a Dogma 95 megkapta az első pozitív visszajelzéseket – díjak és kitüntetések, anyagi támogatás és dicsérő megnyilvánulások formájában –, a koncepciót megpróbálták más területekre is kiterjeszteni – nem maguk a testvérek, hanem olyan művészek és szakemberek, akik vonzóznak érezték az lázadó diskurzust és a valós hatáskeltés ígérését. Ezekből az átvételekből kitűnik, hogy a Dogma 95-öt körülvevő nyilvánosság nem redukálható a pusztán marketingre, jóllehet néha ez a vád éri a testvérek kezdeményezését. Aki ismeri a XVIII. század történelmét és annak örökségét, jól tudja, hogy a nyilvánosság (publicitás) fogalmát egykor a hivatalos állami doktrínával szembehelyezkedő nézetek artikulálására mutató demokratikus igény megerősítésének kapcsán használták.

Amennyiben az eredeti Dogma-kiáltvány hegemon ipart hív életre és olyan alternatív megközelítést definiál, ami a domináns rendszerből lényegében kizárt filmkészítők speciális igényeihez és körülményeihez kapcsolódik, akkor újraéleszti a publicitás és az ellenpublicitás fogalmát. Az eredeti cél röviden a hivatalos doktrína különböző formáinak megtámadása volt, mégpedig olyan módon, ami tükrözi a publikumként vagy mozgalomként összegyűjtendő egyének elkötelezettségének irányát, elképzeléseit és tapasztalatait. Ez az ellenpublicitási elem szignifikáns motivációs faktornak tűnhet a Dogma kiterjedésében az irodalomra, a táncra, a színházra, a játéktervezésre és a közelebbi múltban az üzleti életre, a várostervezésre és a politikára. Másként fogalmazva: oppozicionalitása révén az eredeti Dogma-koncepció értelmezhető a tiltakozás potenciálisan hatékony eszközeként más kontextusokban, s ez serkenti az eszme globális cirkulációját.

A Dogma 95 korai művészetközi kiterjesztése volt egy sor színházi rendező arra irányuló kísérlete, hogy megvizsgálják a korlátozás és egyszerűsítés alkalmazásának következményeit kis vidéki színházak esetében. Érdekes módon javaslatuk lényegében bizonyos kritikus távolságtartást igényelt a Dán Királyi Színházhoz asszociált gyakorlattól és elvárásoktól, s előtérbe helyezte a vándorprodukciókkal szembeni azon elvárást, hogy kreatívan használják a vidéki színházak nyújtotta feltételeket.³⁵ Akárcsak az eredeti koncepcióban, az egyszerűség és a korlátozás itt is egy olyan oppozicionális diskurzus része, ami meg kívánja bontani a központ és a periféria, a tekintélyesként és erős-ként, illetve jelentéktelenként és erőtlenként elkönyvelt kulturális rezsimek közötti hierarchikus viszonyt. Emellett a megkövesedett hierarchia destabilizálása éppen hogy felerősíti a kozmopolita kitekintést és subjektivitást ezek provinciális ellenpárjaival szemben.

Míg a Dogma 95 parodisztikus feldolgozása jórészt Dániára korlátozódott, addig a koncepció művészetközi kiterjesztései közül sok határon túlmutató dimenzióval bír, ami diszkurzív cirkulációra utal a nemzetközi avantgárd művészet világában. Példaként említhető a Dogma Dance mozgalom, amit 2000 októberében

35 Grove, G.: Teatre vil indføre dogme-begrebet. *Morgenavisen Jyllands-Posten* (August 6, 1998).

indított el Litza Bixler, Deveril és Katrina McPherson. A három brit táncfilmkészítő a szabályokat a táncfilmgyártás mindinkább kommercializálódó világában mutatkozó bizonyos nem kívánatos tendenciák elleni fellépés eszközeként tekinti. Egy Noël Carroll amerikai filozófussal folytatott beszélgetésben a mozgalom alapítói a kiáltványukban foglalt szabályokat a következő problémára adott válaszként értelmezték: „A táncfilmek kezdik elveszteni a kapcsolatukat a táncsal, ami talán annak a következménye, hogy próbálják komolyan vétetni magukat a televízió és a film világában. Sok olyan táncfilmet látunk, aminek a középpontjában a látvány, a világitás vagy a narratív film konvenciói szerint elmondott történet áll, és a tánc csak másodlagos hangsúlyt kap.”³⁶ A cél tehát feltételeket teremteni ahhoz, hogy a táncfilm ne a speciális forma és tartalom által definiált filmes műfaj legyen, hanem valódi hibrid művészetként mutakozzon meg. Az érintettek egy olyan új műfajt képzelnek el, ami ténylegesen kombinálja a művészeti ágakat például azáltal, hogy a kamerát a koreográfia részévé teszi.³⁷ A Dogma Dance kiáltványa a testvérek eredeti tíz szabályával szemben tizenkét szabályt tartalmaz. Bár ezek némelyike a Tisztasági fogadalom elemeinek szinte szó szerinti átvétele – „6. A kamerát kézben kell tartani. Megengedett mindenfajta kézzel kivitelezhető mozgás és mozdulatlanság” –, végig nyilvánvaló a tánc specifikumainak szem előtt tartása. Így például a mozgó kamerát szemléletes módon „táncoló kamera”-ként aposztrofálják. Érdekes, hogy a Dogma Dance kiáltványa azt is áttemeli, amit a kritikusok az eredeti Dogma 95-javaslat fő erősségének tartottak: a kamera kézben tartásának előírásával a színészek felszabadítását a technika jelentette korlátozások alól. A Dogma Dance nyolcadik szabálya kimondja, hogy „a

kamera, a díszlet és más külső eszközök nem akadályozhatják a táncosokat a mozgásban”. Mi több, ez a megkötés egy egészen újszerű hitelesítési kritérium alapjául szolgál, mely kritérium a médiaaszimmetriának arra a problémájára reflektál, ami ellen a kiáltvány felszólal: „Egy film Dogma táncfilmként való elismertetéséhez az előadó táncosoknak írásban nyilatkozniuk kell arról, hogy úgy érezték, ez a szabály betartásra került.”³⁸

A Dogma Dance-kollektíva a Nancy Fraser értelmezése³⁹ szerinti ellenpublicitási stratégiát idéző gesztussal magáévá tesz egy általuk relatíve jogfosztottnak tartott nézőpontot – a táncosét –, hogy ily módon elvitassa bizonyos, a kommerciális filmgyártásban bevett hierarchiák legitimitását, különös tekintettel azoknak a táncfilm hibrid műfajával való ütközési pontjaira. A Dogma Dance ennél fogva lehetőséget ad például olyan tendenciák kritikai tematizálására, hogy a drága filmes felszereléseket többre becsülik a táncosoknál (oly mértékig, hogy veszélyeztetik utóbbiak testi épségét), vagy hogy prioritást biztosítanak a túlnyomórészt férfi filmkészítők nézeteinek a túlnyomórészt női táncosok véleményével szemben.⁴⁰

Hasonlóan érdekes, ha nem még érdekesebb a Dogma-elvek 2001-es átdolgozott alkalmazása a komputeres játéktervezés kontextusában. A *Dogma 2001: A Challenge to Game Designers* izgalmas kísérlet egy bizonyos kreatív irány kijelölésére az új digitális média számára. A fiatal digitális művészetek, az olyan bevett művészeti ágakkal összehasonlítva, mint a mozi és a tánc, sokkal beláthatatlanabb jövővel néznek szembe, hiszen a releváns és folyamatosan születő új technikák specifikus használata még meghatározásra vár.⁴¹ Ezzel kapcsolatban például

36 Banes, Sally–Carroll, Noël: Dogma Dance. In: Hjort, Mette–MacKenzie, Scott (eds.): *Purity and provocation: Dogma 95*. London: BFI, 2003, p. 176.

37 Banes, Sally–Carroll, Noël: Dogma Dance. p. 180.

38 www.dogma-dance.org, a 2000-es állapot szerint.

39 Fraser, Nancy: Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy. In: Calhoun, Carl (ed.): *Habermas and the public sphere*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992. pp. 109–142.

40 Banes, Sally–Carroll, Noël: Dogma Dance.

41 Manovich leírja, hogyan érinti a digitalizáció az olyan bevett művészeti formákat, mint például a film. Manovich, Lev: What is digital cinema? In: Lunenberg, Peter (ed.): *The digital dialectic: New essays on new media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999. pp. 172–196.

Carol Gigliotti⁴² rámutat annak szükségességére, hogy gondosan mérlegeljük döntésünk erkölcsi következményeit, amikor a hangúlyozásra vagy kifejlesztésre kerülő sok és sokféle digitális esztétika közül választunk. Sherry Turkle pedig nagy hatású, *Life on Screen: Identity in the Age of the Internet*⁴³ című írásában rávilágít a korai IBM-, illetve Macintosh-alapú interfészek által támogatott merőben eltérő esztétikák mélyebb kulturális és politikai jelentőségére. A *Dogma 2001: A Challenge to Game Designers* azt az érzést közvetíti, hogy válaszúthoz értünk, be kell avatkoznunk, mielőtt bizonyos nem kívánatos gyakorlatok oly mértékben általánossá és magától értetődővé válnak, hogy kizárják az alternatív digitális jövőket. Ebben az esetben a kritika nem Hollywoodot vagy a fősodorbeli filmipart célozza meg, hanem a globális nagytőke játszómájának egy sor hasonszórú nagyvállalati résztvevőjét: az EA-t, a Sonyt és a Blizzardot. A *Dogma 2001*-ben a Dogma-képlet részét képező fogadalmat egy mellékes kommentár követi, ami magyarázatot ad a kiáltvány egészére, s egyértelműen a nagyvállalati digitális kultúra vízióját azonosítja központi problémaként: „Végezetül egyetértek azzal, hogy az innovatív játék nem csupán kívánatos, hanem morális imperatívusz. Minden más megfontolás másodlagos. Erre tesztek most szent fogadalmat. Namármost tisztában vagyok azzal, hogy ahogy Hollywood nem figyel a Dogma 95-re, úgy az EA-nél, a Sonynál és a Blizzardnál se fog senki se törődni a Dogma 2001-gyel. Ez nem az üzleti siker receptje, hanem

felhívás arra, hogy másszunk ki a dobozból, és hasonlóan gondolkodjunk – a mi esetünkben az üzletek polcain sorakozó szabványdobozokból kell kimászni. Ezek a szabályok egyébként sokkal kevésbé drákóiak, mint a filmesekre vonatkozó Dogma 95-ös szabályok, és nem lenne túl nehéz betartani őket. Azt hiszem, ha megtennénk, azzal a magunk és a vevőink érdekeit is szolgál-nánk.”⁴⁴ Bár hogy pontosan miben állnak ezek az érdekek, azt jószerével csak a szabályokból lehet kikövetkeztetni, azért a kiáltvány első mondata ad némi fogódzót: „Játéktervezőként megfogadom, hogy a játék, a szakma és saját kreatív lelkem érdekében az alábbi Dogma 2001-szabályok szerint fogok dolgozni”.⁴⁵ A cél, úgy tűnik, egy sor gazdasági és művészi kívánalom kombinálása – a piaci érvényesülés és azzal párhuzamosan a valódi kreativitás ösztönzése a konvergencia és a szabványosítás bizonyos formáival szembeni ellenállás útján. A szembenállás logikája itt is működik, de hiányoznak belőle azok az identitáspolitikai elemek, amelyekkel fentebb, például a Dogma Dance kapcsán találkoztunk.

Nyilvános kritika

A Dogma-koncepció kiterjedése más művészi keretekre és más nemzeti kontextusokra garantálja a fogalom dániai átalakulását valódi publicitás (nyilvánosság, Öffentlichkeit)-szerző eszközzé, a frankfurti iskola kritikamodellje⁴⁶ vagy annak módosításai⁴⁷ szerinti

E helyt azonban nem az új médiának a létező művészetekre gyakorolt hatásán van a hangsúly, hanem maguknak a kifejlődő digitális művészeteknek a „rugalmasságán”, hogy Manuel Castells terminusával éljünk. Castells, Manuel: *The Internet galaxy: Reflections on the Internet, business and society*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

42 Gigliotti, Carol: The ethical life of the digital aesthetic. In: Lunenberg, Peter (ed.): *The digital dialectic: New essays on new media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999. pp. 46–66.

43 Turkle, Sherry: *Life on Screen: Identity in the Age of the Internet*. London: Phoenix, 1997.

44 A kiáltvány újraközölve: Hjort, Mette–MacKenzie, Scott (eds.): *Purity and provocation: Dogma 95*. London: BFI, 2003. pp. 207–209. Id. h. pp. 208–209.

45 ibid. p. 207.

46 Habermas, Jürgen: *The structural transformation of the public sphere: An inquiry into a category of bourgeois society* (trans. Thomas Burger). Cambridge, MA: MIT Press, 1989.

47 Negt, Oscar–Kluge, Alexander: *Public sphere and experience: Toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere* (trans. Peter Labanyi, Jamie Own Daniel, Assenka Oksiloff). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993; Hansen, Miriam: *Babel and Babylon: Spectatorship in American silent film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991; Fraser,



Idióták Anne
(Louise Hassing, Jens Albinus)

értelemben. Tény, hogy az az odaadó buzgalom, amivel a dán sajtó szenzációvá emel mindenfajta *nemzetközi elismerést*, amiben bármiféle dán dolog részesül, már önmagában biztosítja a Dogma-konceptió szembeszökő jelenlétét a dán médiában. Az átvételi folyamat jelenlegi fázisában a Dogma 95 nem annyira egy másik idiómába *lefordítandó* konkrét *programként* funkcionál, mint inkább a politikailag motivált szembenállás *étoszaként*. Ugyanakkor az alapeszme programból étosszá történő átváltozása magyarázatot ad arra az alábbi példákban megjelenő jellegzetes álláspontra, miszerint a Dogma 95 magától értetődően a nem filmes, sőt még csak nem is művészeti kontextusokban is releváns. A Dogma alkalmazhatóság, úgy tűnhet, az emberi létezés számos területére adottnak vehető, s immár nem igényli azt a fajta bizonyítást, amit a konkrétan megfogalmazott szabályokat is tartalmazó, párhuzamos kiáltványként történő kreatív lefordítás biztosít. Jesper Jargil *The Purified/De lutrede* című filmjében láthatjuk-hallhatjuk, amint a testvérek a terminus jelentésének mutációiról beszélgetnek. Arra, hogy a *Dogma* nacionalista

dimenziót kapott, igencsak ironikusan reflektálnak. Ha valaki „Dogma-retket” említene, jegyzi meg Lars von Trier, az azt implikálná, hogy a zöltség *dán* példányáról beszél, amely ennél fogva dicséretre méltó és jó. A testvérek gúny tárgyává teszik azt a felfogást, mely szerint a *Dogma* fogalma felhasználható a bűtornak vagy a keksznek erkölcsi és politikai jellemzőkkel való felruházására, és szemlátomást vegyes érzelmeket kelt bennük, hogy eredeti projektjüket nacionalista módon olyan termékek propagálására használják fel, amelyeknek a filmkészítéshez nem sok, a Dogma 95-nek az ő meggyőződésük szerinti szelleméhez pedig még kevesebb közük van. Fontos azonban megjegyezni, hogy mikor a testvérek a *Dogma* szélesebb körű mobilizálását egy durva nacionalista marketingtaktika megannyi példajaként fogják fel, szem elől tévesztik a kifejezés felkapottságának lényegibb és érdekesebb okát: azt, hogy a *Dogma* fogalma kezdetektől fogva az oppozicionalitáshoz, a mindenkit érintő, fontos problémák tematizálásához, vagyis a nyilvános kritika fő elemeihez kötődik.

Szeretném egy példával illusztrálni a Dogmának az szembenállás étoszához kapcsolódó új, diszkurzív funkcióját. Nikolaj Feldbech Rasmussen Politiske Dogmeregler (Politikai Dogma-szabályok, 2001) című olvasói levelében, mely a *Morgenavisen Jyllands-Posten* című dán napilapban jelent meg, kijelenti, hogy szükség volna a dogmatikus gondolkodásra a dán politikában, mert az – Rasmussen szerint – jelenleg választásközpontú, ahelyett hogy problémaközpontú lenne. Érdekes, hogy az olvasói levél tágabb kontextusa egy egy héttel korábban megjelent cikk, ami azokat a problémákat tematizálta, amelyekkel a „bázis” (grassroot)-szervezetek szembesülnek, mikor hangoztatni kívánják nézeteiket a – az ülésezés helyszínéül szolgáló kastély korábbi neve alapján Christiansborgként említett – dán országgyűlés előtt. Ez az utalás a Dogmára kulturális nyelvtanilag implicite helyesnek érződik a mozgalom általános oppozicionalitása és a szerzői hozzáállást kritizáló volta miatt. A politikusoknak le kellene mondaniuk arról az elsődleges céljukról, hogy az újraválasztást, a közhivatal meghosszabbított idejű betöltését elősegítő imázst terjesszenek, mint ahogy a Dogma-filmek is lemondtak a szerzőnek járó elismerésről, hogy helyette arra fókuszáljanak, ami lényeges és valós. Ebben az esetben a mozgalom indulását kísérő ironia és álkomolyság, csakúgy mint a parodisztikus átdolgozások és a művészetek közötti kiterjesztések figyelmen kívül maradnak, a mozgalom az alapvető emberi értékek teljességgel komolyan gondolt védelmezéseként értelmeződik. Feldbech Rasmussen utalást tesz néhány lehetséges szabályra: (1) a politikusok figyeljenek az emberekre, még ha azok nem is potenciális választók; (2) a politikusok azt tegyék, ami szükséges, ne azt, ami politikailag célravezető; (3) a politikusok legyenek őszinték. A hangsúly azonban végső soron nem a konkrét szabályokon, hanem a hitelességet és az igazságot középpontba állító, általánosabb humanista célkitűzésen van. A nyilvános diskurzus kifürkészhetetlen útjai így oda vezetnek, hogy Lars von Trier, az a filmes, aki korábbi kiáltványokban kígyót-békát kiáltott a humanista filmkészítőkre, kvázi a jóhiszemű és jámbor humanizmus szószólójává válik.

Az eddigiekben is hangsúlyoztam, hogy a Dogmának kritikusa, nyilvános vitát igénylő problémákkal való

összekapcsolása nem új fejlemény, hanem a kezdetektől fogva a mozgalom jellemzője volt. Természetesen már maga a kiáltvány is a nyilvános kritika megvalósulásának példája, amennyiben hevesen támadja a globális Hollywoodot, de számos film is releváns ebben az összefüggésben. Vladimir Gyorski *Resinje* (2001) ráirányította a figyelmet a hírhedt kaliforniai „három csapás” drogellenes törvényekre, és a filmet nem egy nyilvános fórumon felhasználták, egyrészt a bíróságoknak azon jogosítványa ellen való tiltakozásra, hogy életfogytiglani börtönbüntetéssel sújtsák az ismételt visszaeső bűnelkövetőket, másrészt a marihuana legalizálása melletti mozgósításra. Megemlítendő még itt Jean-Marc Barr *Szerelmesek (Lovers)* című filmje: ez, amellettt hogy Dogma-film, egyúttal egy saját kiáltvánnyal rendelkező „szabad trilógia” része is. Manifesztumának középpontjában egy bizonyos fajta szabadságért való küzdelem áll: „Európában minden embernek, bármilyen nemzetiségű is, legyen szabad azt és ott szeretnie, akit és ahol akar.”⁴⁸ A Szerelmeseket metakulturális stratégiák abba a diszkurzív térbe helyezik, ahol heves vita tárgyát képezi az állampolgárság mibenléte a mind nagyobb belső különbségeket mutató Európában. Jóllehet megfelelő témaválasztással bármely film kapcsolódhat általános érvényű problémákhoz, úgy tűnik, a Dogma-filmeket a Dogma-címke és -kiáltvány a nyilvános kritika különösen hatékony eszközévé tette. E gondolat további körüljárása végett vizsgáljunk meg két merőben különböző filmet, egy formálisan elismert alkotást (Lars von Trier *Idióták* című filmjét) és egy, a Dogma-címkét stratégiaileg alkalmazó, a Tisztasági fogadalomban foglalt szabályokat részlegesen betartó művet (Vincent Chui *Leaving in Sorrow*-ját).

111

A fogyasztósság és a demokrácia diskurzusai – a Dogma hozzájárulása a nyilvános vitához

Lars von Trier *Idióták* című filmje a társadalmi lázadás szokatlan formáját jeleníti meg: mások és vélhetőleg önnön konvencionális énünk provokálását azáltal,

hogyan eljuttunk az értelmi fogyatékosokhoz.⁴⁹ Ezt a „bénázást” fiatalok egy Stoffer nevű (Janes Albinus) vezérfigura köré szerveződő csoportja gyakorolja, akik beköltöztek egy villába Koppenhága előkelő Søllerød negyedében (von Trier ott nőtt fel, és ma is ott lakik). A film eredeti motivációját firtató kérdésre a rendező elmondta, hogy édesanyja polgári alkalmazottként fogyatékosokat gondozó intézmények alapításával foglalkozott, és Søllerød akkoriban kategorikusan elzárkózott a projektben való közreműködéstől. Ez arra utal, hogy az *Idióták* kiindulópontjaként a fogyatékosokkal szembeni egészen konkrét előítélet szolgál.⁵⁰ A pszichológiai dráma intenzitását azonban nemcsak az a kellemetlen érzés generálja, amit a figurák bénázása a velük kapcsolatba kerülő, fogyatékos nélkül élő és javarészt jómódú polgároknál kelt, hanem a csoporton belüli hatalmi dinamika is. Az uralkodási vágy hajtotta Stoffer fokozatosan beindított egy olyan, kontrollálhatatlanná váló versengést, amelynek része például az az elvárás, hogy a figurák minél nagyobb személyes kockázatot vállalva bénázzanak. Bár Stoffer koncepciója egyre visszatetszőbbé válik azok számára, akik kezdetben támogatták az ötletet, hogy a bénázás útján találjanak belső hitellességre, a film utolsó perceiben a projekt értéke megerősítést nyer egy fiatal nőnek, a szkeptikus Karennek az idiótaprojekthez való csatlakozása révén. Karen, aki úgy került a csoportba, hogy Stoffer megfogta a kezét egy étteremben, és nem engedte el, hazatér, és családjának borzadó tagjai előtt bénázni kezd. Vele van a kommuna egy másik tagja, Susanne is, aki – a nézőhöz hasonlóan – ekkor tudja meg, hogy Karen gyermeke halála után, traumatizált állapotban hagyta el családját. Karen férjének a bénázás (ami egy illem szerint étkezni képtelen fogyatékos viselkedésének imitálásában jut kifejezésre) által gerjesztett haragját az a hűtlenség is szítja, amit a férfi felfogása szerint Karen azzal követett el, hogy gyermeke temetéséről indoklás nélkül távol maradt.

Az, hogy fogyatékos nélküli emberek szándékosan utánozzák a fogyatékosok akaratlan viselkedését, önmagában is tudatosan ízléstelen és provokatív, de még inkább azzá válik a meztelenség, ami még fontosabb, a szexualitás Lars von Trier-i hangsúlyozása által. Láthatjuk például, amint Jeppe (Nikolai Lie Kaas) és Josephine (Louise Mieritz) gyöngéd módon eljátszik egy elképzelt, bénultság gátolta szeretkezést. A film egy megelőző jelenetében az esküvőt rendszerint gerjesztő Stoffer a csoportban működő diffúz érzékiséget fókuszált gruppszexszé változtatja át. Von Trier e jelenetben a közösülés kendőzetlen bemutatása mellett döntött, s e célból a szexipar hivatásosait vonta be a forgatásba. A szándék nyilvánvalóan a cenzúra határainak feszegetése volt, s az *Idióták* valóban hatással is volt a brit és a norvég cenzúratörvényekre.

Jelen céljaink szempontjából az az érdekes, hogy az *Idióták* miként provokált heves, szenvedélyes és társadalmilag szignifikáns vitát egyebek között a fogyatékosok valóságát és percepcióját érintő kulcskérdésekről. Nagy-Britanniában az *Idióták*at a mozi forgalmazás mellett a Channel 4 is bemutatta, mégpedig két olyan dokumentumfilmmel együtt, amelyek többé-kevésbé közvetlenül kommentálják a műben felvetett problémákat. A Channel 4 Anne Parisio rendezte, *Forbidden Pleasures [Tiltott gyönyörök]* című dokumentumfilmje (narrátora Daniella Nardin) olyan emberek szexuális szükségleteivel foglalkozik, akik fogyatékoságuk mértékéből kifolyólag életük minden területén segítségre szorulnak. A film egyértelműsíti, hogy ezek az emberek szexuális lénynek tartják magukat, és rávilágít a problémákra, amelyekkel erotikus igényeik kielégítése kapcsán szembesülnek. A lényegi mondanivaló az, hogy bár maga a fogyatékos is akadály lehet a szexuális vágyak beteljesítésének, az igazi problémát az érintetteknek nyújtott, intézményesített segítség különböző formái jelentik, melyek mindegyike azon az előfeltevésen

49 A Dogma 95 és a szürrealizmus kapcsolata sehol sem nyilvánvalóbb, mint az *Idióták*ban, ami sok szempontból párhuzamos André Bretonnak a *L'immaculée conception [Szeplőtlen fogantatás]* című prózaverskötet] második részében tett kísérletével „az elméjének diskurzusának belülről való rekonstrukciójára”. Polizzotti, Mark: *Revolution of the mind: The life of André Breton*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1995. p. 353.

50 *Playing the Fool*, rendező: Claire Lasko, Channel 4.



Idióták

alapul, hogy a fogyatékosok aszexuális lények. A programkommentár von Trier fikciós alkotását tehát egy dokumentumfilmmel köti össze, amely éppenséggel olyan problémák nyilvánosság elé tárását célozza, amelyeket eddig a magánélet fátylai mögé rejtettek és ezzel virtuális nemlétezésre ítélték (hiszen egy dolog létezése a nyilvános tudomásulvételnek, a dologban való közös hitnek vagy a dolog köztudatbeli jelenlétének egy bizonyos fokát feltételezi). A filmet ilyenformán eszközként értelmezik – vagy legalábbis eszközként használják fel –, azért hogy egy önelégült társadalmat provokálással a fogyatékoságról vallott nézeteinek felülvizsgálatára, bizonyos intézmények s az azok alapjául szolgáló ideológia revíziójára késztesse.

A Channel 4 másik vonatkozó dokumentumfilmje, a *Playing the Fool* [Őrületet játszva] (Claire Lasko rendezése) a *Forbidden Pleasure*től eltérően teljes egészében az *Idióták* kommentárjaként értelmezhető. A film végső soron az alábbi típusú kérdéseket igyekszik megválaszolni: Az *Idióták*at milyen mértékig érezzük vagy kellene éreznünk offenzívnek? Betölthet-e az *Idióták* pozitív funkciót a fogyatékosággal kapcsolatos negatív sztereotípiák feloldásában? A film azzal nyit, hogy elhelyezi az *Idióták*at a Lars von Trier-i életmű tágabb kontextusában, melyben a fogyatékoságot tematikus vezérfonalként mutatja ki. Utalás történik a

Táncos a sötétben (*Dancer in the Dark*; 2000) főhősnőjének veleszületett és súlyosbodó gyengélletására (az alkotás Arany Pálmát nyert Cannes-ban, s ugyanott Björk izlandi énekesnőnek ítélték a legjobb színésznőnek járó díjat Selma, a cseh bevándorló lány szerepében nyújtott alakításáért). Megemlítik emellett a kissé együgyű Besst (Emily Watson), aki az 1996-os *Hullámtörésben* (*Breaking Waves*) mind inkább önpusztító szexuális viselkedéssel igyekszik kielégíteni ágyhoz kötött férje, Jan (Stellan Skarsgård) különböző fantáziáit. A dokumentumfilm felhívja a figyelmet a *Birodalom* (*Riget*; 1994 és 1997) című népszerű kórházi sorozat „görög kórusára”. Ez a kórus a Morten Rotne Leffers és Vita Jensen alakította két konyhai mosogatóból áll, akik mindketten Down-kórosak. A *Playing the Fool* elsődleges célja azonban annak bemutatása, hogy miként reagálnak fogyatékek nélküliek és fogyatékosok az *Idióták*ra, amiben von Trier a legkövetkezetesebben foglalkozik a fogyatékosággal. A riporter egy sor negatív és egy sor pozitív véleményt mutat be, s mindkét oldalon fogyatékos és fogyatékek nélküli interjúalanyok is megnyilatkoznak. Penny Bould újságíró az alapon utasítja el az *Idióták*at, hogy az táptalajt nyújt a fogyatékekkel élők téves megítéléséhez. Konkrétan: a film, úgy mond, azt sugallja, hogy közvetlen kapcsolat áll fenn a fogyatékos és a

visszataszító viselkedés között. Paul Darke filmkritikus, akit kerekas székben ülve látunk, merőben más véleményt képvisel. A néző meghallgatja Darke néhány bevezető megjegyzését a filmről, amit levettettek a Leamington Spa Filmfesztiválon, hogy általa nyilvános vitát gerjesszenek nemcsak a fogyatékoságról, hanem a kulturális sokféleségről és a kívülállókat, valamint az újonnan érkezőket a domináns normákhoz való igazodásra készítő nyomásyakorlásról. Judith Stevenson, a Fogyatékkal Élők Tanácsának oszlopos tagját a *Playing the Fool* von Trier provokatív alkotásának híveként mutatja be. A film, állítja Stevenson, annak ellenére nagyon jó, hogy számos tekintetben ízléstelen; s a fogyatékoságot „a társadalmi ellenőrzés elleni lázadás ágensének metaforájaként” használja. Jamie Beddard súlyosan fogyatékos színész hevesen tiltakozik Stevenson értelmezése ellen. Ha a filmben a fogyatékoság metafora, akkor bizony cseppet sem „adekvát”, véli Beddard, mert rendkívül sértő dolog valóságos emberek életét metaforának használni. A színész emellett felháborodásának ad hangot amiatt is, hogy von Trier filmje szerinte „csalamádé”-jellegű, vagyis fogyatékoságok véletlenszerűen összehordott, inkohereus halmazát mutatja be.

Joggal állíthatnánk, hogy von Trier filmje a fogyatékoságnak ugyanazt a felfogását teszi céltáblájává, amivel szemben a manapság kibontakozó fogyatékoságkutatás kritikailag fellép – vagyis azt a nézetet, hogy a fogyatékoság „személyes és véletlenszerű, társadalompolitikailag inszignifikáns”.⁵¹ Védhető álláspont volna az is, ha a filmet a fogyatékosággal élés körülményeinek reflektorfénybe állítására tett kísérletként értelmeznénk: „a legtöbb fogyatékos ember a »többségi világban« éli le az életét”,⁵² de nagyon kevés fogyatékos nélküli embernek van akár csak a leghalványabb fogalma arról, mit jelent fogyatékkal élni abban a világban. Egy általánosabb szinten a film sokoldalúan tükrözi azokat a transzformatív stratégiákat, amelyek központi helyen állnak a fogyatékkal

élők identitáspolitikájában. Wilson és Lewiecki-Wilson rámutatnak, hogy a „diskurzus (...) segíti a kollektív cselekvést”, például amikor „a »nyomorék« kifejezést önmagával szembefordítva az előre mutató »nyomikultúra« fogalom részévé teszi.”⁵³ Von Trier filmjében a hagyományosan negatív konnotációkkal terhelt *bénaság* szó a jótételt célzó projektnek, a kollektív megtisztulás eszközének, a belső hitelességhez vezető útnak a megnevezésévé válik. Nekünk azonban itt nem az a célunk, hogy eldöntsük, végső soron kifogásolható alkotás-e az *Idióták*, csupán az, hogy megállapítsuk: a film, a *Dogma 95* biztosította publicitást élvezve vitákat provokál a fogyatékoságról. Hogy ez nem elhanyagolható teljesítmény, az kivüláglik egyes, a közelmúltban született munkákból, például a Paul K. Longmore és Laura Umansky szerkesztésében megjelent *The New Disability History: American Perspectives* című gyűjteményből és a Mark Priestley szerkesztette *Disability and the Life Course: Global Perspectives* című kötetből. Míg Longmore és Umansky azt hangsúlyozzák, hogy „a fogyatékosággal élő amerikaiakról szóló törvény (ADA) 1990-es megalkotásával” a fogyatékoság végre „helyet kapott a »nemzeti (azaz amerikai) párbeszédben«”, addig Priestley arra hívja fel a figyelmet, hogy a fogyatékoság globális jelensége első világbeli tapasztalatok alapján megítélve „egy kisebbségi világnézet keretei közé szorul”.⁵⁴ Nagyobb mértékben tudatosítanunk kell, mutat rá Priestley, hogy az egyenlőtlen gazdasági és politikai fejlettség milyen összefüggésben van a fogyatékoság megjelenésével a világ különböző részein.⁵⁵ Jóllehet az *Idióták* egyértelműen a dán jóléti állam kereteihez kötődik, aligha értelmezhetjük a filmet a fogyatékosokhoz való első világbeli dán hozzáállás propagálásaként. A mű radikálisan szakít az illemmel, a jó ízléssel és a politikai korrektséggel, ezáltal szükségszerűen vitát indít el a fogyatékoságról, nemcsak a dániai kontextusban, amire reflektál, hanem világszerte minden társadalmi

51 Wilson, James C.–Lewiecki-Wilson, Cynthia: Disability, rhetoric, and the body. In: Wilson, James C.–Lewiecki-Wilson, Cynthia (eds.): *Embodied rhetorics: Disability in language and culture*. Carbondale: Southern University Press, 2001. p. 2.

52 Priestley, Mark: *Disability and the life course: Global perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 3.

53 Wilson, James C.–Lewiecki-Wilson, Cynthia: Disability, rhetoric, and the body. p. 3.

54 Priestley, Mark: *Disability and the life course*. p. 3.

55 ibid. p. 9.

térben, ahol levetítik. Ebben az értelemben a film a nyilvánosság elé tárja azt a valóságot, amelynek a fogyatékoság köré szerveződő ellenpublikum nagyobb közfigyelmet igyekszik kivívni.

Ezen a ponton elméleti szemszögből érdekes kérdés az, hogy vajon az *Idióták* hasonló diszkurzív cirkulációt generált volna-e akkor is, ha egyszerű Lars von Trier-film lenne, nem pedig egy Lars von Trier-féle Dogma-film. Az *Idióták* igen erőteljes mű, kitűnő alakítások láthatók benne, vitathatóan ábrázolja a meztelenséget és a sexualitást, és történetében izgalmas, mert nem éri be jól ismert képletek pusztá alkalmazásával, hanem új területekre merészkedik. Jellemzőiből adódóan az *Idióták* kétségkívül bizonyos mértékben vitát gerjesztett volna (ha mással nem, a cenzúrával kapcsolatban) a Dogma-címke nélkül is. Mi több, ha a film középszerű alakításokat felvonultató, fogyatékos figurákról szóló banális történet lenne, akkor a Dogma-címke sem lett volna elég hozzá, hogy a közbeszéd megannyi fórumán témává váljon. A helyzet pontosan az, hogy egyfelől a vitathatóság, a normaszegés, a hatásos színészi játék és a nyugtalanító társadalmi dinamika kombinációja, másfelől a Dogma-címke az, ami a kritikai beavatkozás különösen *hatékony* eszközévé teszi filmet. Mivel a film Dogma-műként egy bizonyos készen kapott publicitást élvez, az érdeklődést jelentősen könnyebb felkelteni egy adott csoport által megvitadni kívánt probléma iránt, legyen az a fogyatékoság mint olyan vagy a fogyatékoság mint a kívülálló státus metaforája.

Nem elég azonban csak annyit kijelenteni, hogy az emberek nagy valószínűséggel hallottak általában véve a Dogma-koncepcióról és a mozgalomról. A Dogma ismerete sokféle lehet, és a kreatív alkalmazás igen különböző példáihoz kapcsolódhat. Egyesek talán a Dogma Dance közvetítésével szereztek tudomást a Dogmáról, mások esetleg a számítógépesjáték-tervezésről szóló alternatív kiáltvány kapcsán találkoztak a koncepcióval. A Dogma elterjedése a kritikai aktivitás legkülönbözőbb szféráiban ily módon ellenpublikumok egész hálózatát hozta létre, egy olyan hálózatot, ami viszont még erősebbé

teszi a Dogma potenciális nyilvánosságszerző hatását. Az ellenpublikumok és az ellenpublicitás fogalmának első elemzésekor Oskar Negt és Alexander Kluge⁵⁶ igyekeztek kimutatni, hogy Jürgen Habermas tévesen tételezte fel, hogy a ponteciálisan mindenkit érintő általános érdekek alapjai lehetnek a kritikai nyilvánosságnak és a liberális közéletnek. Az osztálykérdések középpontba állítása Negtnél és Klugénál arra szolgált, hogy felhívják a figyelmet az identitásra mint az ellenpublikumok lehetséges kialakulásának feltételére. Sok szempontból Negt és Kluge Habermas-kritikájából vezethető le Nancy Fraser⁵⁷ felfogása, mely szerint az ellenpublikum az a helyszín, ahol egy bizonyos identitásban osztozó ágensek újra csoportosulhatnak és tisztázhatják szempontjaikat, mielőtt egy tágabb nyilvános szférában artikulálnák őket. A közelebbi múltban Fraser identitásalapú ellenpublikum-megközelítését kritika érte Michael Warner⁵⁸ részéről, aki az ellenpublicitás sokkal tágabb értelmezése mellett teszi le voksát, utalva arra, hogy publikumok keletkeznek és felbomlanak, gyakran a közös identitás különösebben erős megélése nélkül is. Egy adott probléma tematizálása kapcsán egyének is megnyilvánulhatnak jól látható publikumként anélkül, hogy tartós csoportosulást éreznének nemi, osztály vagy rassz alapon, azaz a fraseri ellenpublicitás-modell szerinti legtipikusabb identitásjelzők alapján. Ami az *Idióták* kapcsán feltűnik, az egy sor publikum átfedésbe kerülése a nyilvános diskurzus során. Egyes esetekben a film generálta ellenpublicitás identitásalapú és a fogyatékosággal kapcsolatos személyes tapasztalatokat tartalmaz. Ugyanakkor arra is akadnak példák, hogy publikumok nem a közös identitásból, hanem a Dogma-projektre irányuló kíváncsiság és az alábbi témák bármelyike vagy mindegyike iránti érdeklődés kombinációjából kifolyólag keletkeznek és konvergálnak: a filmes kultúra politikája, a fogyatékosághoz és a sexualitáshoz való hozzáállás, a poszt nacionális állampolgárság hatásai, a befogadás és kizárás dinamikája a multikulturális társadalmakban.

56 Negt, Oscar–Kluge, Alexander: *Public sphere and experience*.

57 Fraser, Nancy: *Rethinking the public sphere*.

58 Warner, Michael: *Publics and counterpublics*.

Jóllehet a Dogma kapcsolatai a nyilvános kritikával részben magyarázhatók egy bizonyos kialakult kritikai nyilvánosság rokonszenvével, azonban jellegük folytán *maguk a szabályok* is szorgalmazzák aktuális és bizonyos fokig politikai jellegű kérdések feszegetését. A szabályok, mint az megállapításra került⁵⁹, Hollywood kapcsán nemcsak a globalizálódást serkentő gyakorlatot támadják, hanem a fantasztikumhoz való ragaszkodást is. Aligha meglepő hát, hogy a Dogma-filmek tipikusan azt tartják magukról, hogy ők újból megerősítik a filmkészítői elkötelezettséget amellet, amit Vincent Chui egyszerűen „valóságnak” és „valódi életnek” nevez. Nem célozom itt a Dogma 95 dokumentarista stílusát vagy a Dogma-eszmének egyes korábbi filmes mozgalmak, így a *cinéma vérité* felé mutató vonásait taglalni. Ehelyett csupán egyetlen szabályra összpontosítanék – arra, amelyek kimondja, hogy a hangot és a képet egy időben kell felvenni –, s igyekszem kimutatni, hogyan teszi lehetővé ez a konkrét rendelkezés Chui számára, hogy „a valós életből vett történeteket” a nyilvános kritika egy formájává alakítsa át.⁶⁰

A Leaving in Sorrow (2001) a hongkongi identitások eleven problémáját vizsgálja 1997. június 4-e táján, a Tienanmen téri mézárás évfordulóján (egy hónappal a város Kínának való átadása előtt) és körülbelül egy évvel később, amikor a hongkongiak szembesültek „az 1997-et követő ázsiai gazdasági válság hatásaival”.⁶¹ A film címét egy Szent Mátét idéző prédikációból kölcsönzi, amit Alex Lai tiszteletes (Tony Ho) mond el, s amelynek magva, hogy a hongkongiaknak meg kell érteniük: az anyagi jólét elvesztésének nem kell, sőt nem szabad elszomorítania őket. *A Leaving in Sorrow* három narratív szálát sző egybe, melyek központjában a következő figurák állnak: Lai tiszteletes és anyagi felesége, Ivy (Ivy Ho), aki New Yorkban képzelet el a jövőjét; Chris (Chrystal Liu) hongkongi magazinszerkesztő, aki fokozatosan elfogadja fiatalabb kollégája iránta táplált gyengéd érzelmeit; és Ray, a sikeres és csábos fiatal hongkongi, aki San Franciscóban él, és új

belátásokra ébred saját identitásáról, gyökereiről abban a kínai faluban tett látogatása során, ahonnan a családja származik. A múlt mint az önmegismerés forrása kulcstéma, különösen Chris esetében, aki néhány Pekingben forgatott, lenyűgöző jelenetben szembenéz Tienanmen téri emlékeivel, melyek egyszer s mindenkorra összefonódtak kedvesének emlékével, akit akkor veszített el, mikor – még fiatal, újságírást tanuló diákként – a mézárás utáni napon visszamenekült Hongkongba.

A történelem, az emlékezés és az identitás központi szerepét még inkább aláhúzza a hang-kép-szabály Chui-féle érdekes értelmezése. A szabály céltáblája eredetileg a hollywoodi stílusú mindent elárastó zene, illetve a néző érzelmeinek finomabb manipulálása olyan háttérzenével, ami nem rendelkezik motivált forrással a filmbeli történet világában. Mindazonáltal a filmben a zene az értelmezés hatékony eszköze; lehetővé teszi a filmkészítő számára, hogy definiálja egy adott szituáció érzelmi tónusát, vagy egyszerűen még egy dimenziót kölcsönözzön a narratívának. A nem diegetikus zene tilalma ebben az esetben tényleg sikeresen ösztönözött találékonyságra, Chui ugyanis megalkot egy egészen újszerű, a rádióban és a tévében háttérzajként elhangzó hírekből komponált aláfestést. A „tiltakozó nagygyűlések hangjai, kormányzati tisztviselők kárhóztatása, (és) demokratikus szónoklatok” alkotta zaj lényegében egyfajta „mediatizált beszámoló a hongkongi demokratikus ellenállás történetéről 1997-ig”, azaz a város átadásáig.⁶² Chui ily módon erőteljes dokumentarista stílusban emlékeztet azokra a traumatikus eseményekre, amelyek a hongkongi identitás problémájának tematizálásához vezettek, mely tematizálás célja viszont további reflexiók kiváltása Hongkong jövőjéről egy olyan időszakban, amikor a Kínai Népköztársaság Különleges Adminisztratív Régiójának kormánya, s mindenekelőtt annak feje, Tung Csi-Hua látszólag nem tudnak válaszokkal szolgálni. Ily módon a *Leaving in Sorrow* beépül azokba a ma is működő hongkongi civil

59 Livingston, Paisley: Artistic self-reflexivity in *The King is Alive*. In: Hjort, Mette–MacKenzie, Scott (eds.): *Purity and provocation: Dogma 95*. London: BFI, 2003, p. 102–110.

60 Az alkotó személyes közlése.

61 Kraicer, Shelly: *Leaving in sorrow*. A review (2001) <http://www.chinesecinemas.org/reeliasian.html>

62 ibid.

társadalomban folyamatosan zajló eszmecserebbe, amelyek a Margaret Thatcher idején aláírt kínai–brit közös nyilatkozattal a hongkongiak sorsává avatott „egy ország, két rendszer” berendezkedés számos gazdasági és politikai implikációját elemzik.

A Dogma 95 bonyolult és sokrétű jelenség, mely ma is fejlődik, dacára azoknak a szabályos időközönként hangoztatott kijelentéseknek, melyek szerint a mozgalom halott. A Dogma-effektus egyik lényegi aspektusát nyilvánvalóan az jelenti, hogy a mozgalom elősegíti korlátozások – nemcsak önként vállalt, hanem nagyobb társadalomtörténeti konfigurációk járulékaiból adódó korlátozások – transzformálását pontosan azokká a feltételekké, amelyek lehetővé teszik a kultúrához és a nyilvános diskurzushoz való ténylegesen szignifikáns hozzájárulások létrehozását. Ugyanakkor a releváns kulturális megnyilvánulásnak, ahhoz hogy szignifikáns hozzájárulásnak minősülhessen, valamiképp közönségre kell találnia, és épp ezen a ponton, a publicitás és ellenpublicitás Dogma szerinti értelmezésében található a mozgalom ígéretes voltának egyik záloga. A metakultúra és a nyilvános kritika leleményes összekapcsolása útján a Dogma 95 hatékonyan mozgósít és hoz kapcsolatba egy sor olyan ellenpublikumot, amelyek különböző módokon a domináns berendezkedés elkötelezett ellenfelei. A Dogma esetében bizonyíthatónak tűnik az ellenpublicitás legalább kétféle típusa: az, amelyik egy meghatározott (például a kismemzeti státushoz kapcsolódó) csoport-identitást vetít ki és konszolidál, és az, amelyik egy sor laza kapcsolódásból születik, melyeket részben a Dogma-koncepció publicitásgerjesztő hatása iránti pragmatikus érdeklődés, nem pedig a mélyen gyökerező, közös identitás motivál. Lényegében arról van szó, hogy a Dogma 95 a kreativitás stimulálásán és a megszólalás megkönnyítésén kívül közönségeket is épít – közönségek globális kiterjedésű hálózatát szervezi. A Dogma 95 mint globalizálódott mozgalom a piaci hatóerők által működtetett neoliberális globalizáció vonzó alternatíváját testesíti meg. Ennek az alternatív globalizációnak az ellenpublicitás számos fajtájának dinamikája ad lendületet, s hatására egy sor, lazán összefüggő globális hálózat jön létre, melyeket a tartós cirkuláció, a kultúra transzformációja és számos,

részben egymást átfedő és folyamatosan fejlődő érdeklődési terület jellemez.

A metakultúra, amint azt a Dogma sikere világosan mutatja, hatékony stratégia a kis filmiparok kontextusában, ahol a helyi termékek iránti globális érdektelenség minősül normális állapotnak. A metakulturális stratégiák, amellet hogy hatékonyak a globális terjesztés motorjaiként, potenciálisan ígéretesek az „otthoni” kontextusban való szociális integráció mechanizmusaiként is. A következő fejezetben megvizsgálom két elméleti téren szignifikáns próbálkozást a keretalkotás, a szabályok és metasztintű reflexiók felhasználására, melyek arra irányulnak, hogy a filmet olyan szignifikáns szociális eseménnyé változtassák, amely képes intenzív pezsgést vagy a befogadás érzetét generálni. A cél itt, mint ki fog derülni, a nézők felvillanyozása és a lehető legszélesebb nemzeti közönségbe való integrálása, tekintettel arra, hogy a helyi filmekkel szembeni otthoni érdektelenség a kis nemzetekhez tartozó filmesek és produkcióik jellemző problémája.

Tóth Tamás fordítása