

Dogma 95 som (anti)genre: avsteg eller konvetioner?

Vidaček, Martin

Undergraduate thesis / Završni rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:039142>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-16**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filosofiska fakulteten
Institutionen för skandinavistik

Martin Vidaček

Dogma 95 som (anti)genre: avsteg eller konventioner?

Examensarbete

Handledare:

Miro Frakić

1. Inledning

Dogma 95 är en filmrörelse som symboliskt inleddes vid firandet av filmkonstens hundraårsjubileum på biografen Odéon i Paris den 20 mars 1995. Vid det tillfället Lars von Trier, som redan var en respekterad regissör, offentligt läste upp Dogma 95-manifestet¹ och en rad regler i *The Vow of Chastity*² och därefter kastade han på ett dramatiskt sätt kopior av manifestet och reglerna bland publiken. Manifestet undertecknades av von Trier och Thomas Vinterberg i "brödraskapets" namn, som också inkluderade Søren Kragh-Jacobsen och Kristian Levring. (Hjort 2003: 1)

I manifestet förkunnas att Dogma 95 är en aktion för att "rädda filmen", som enligt dem har förfallit till dekadens. Genom att använda frasen "certain tendencies" refererar manifestets underskivare intertextuellt till François Truffauts text "A Certain Tendency in French Cinema" (se Scheplern, u.å. <http://www.dogme95.dk/interviews/film-according-to-dogma/>), vilket placerar manifestet i det filmhistoriska perspektivet. Två huvudsakliga hot som Dogma 95 vill bekämpa är den borgerliga, elitistiska filmuppfattningen förpackad i "auteur"-teorin samt den teknologiska eller visuella spektakelkulturen som gradvis blir det dominerande kännetecknet för Hollywoods megafilmproduktioner. I stället för en fanatisk dyrkan av kosmetik och förutsebara dramaturgiska mönster, förespråkar Dogma en avantgardistisk kollektivism snarare än individualism och borgerlig, romantisk conceptualisering av författarskap.³ Medlemmarna i Dogma 95 föreskriver sitt eget lagverk *The Vow of Chastity* som ett slags vaccin mot hot mot filmens överlevnad.

Det är tydligt att reglerna för att skapa en Dogma-film väckte starka reaktioner i filmvärlden. Många såg denna idé som ett slags osmakligt skämt. När Polanski, under sitt besök på *Den Danske Filmskole*, blev tillfrågad om Dogma 95 och om han skulle prova sig fram med att göra en Dogma-film, svarade han: "Everybody makes them now. My 6-year-old daughter does it all the time when she is running around with her digital video camera." (Christensen 2000: 111)

Inledningsvis dominerade en liknande, ovänlig inställning, och uppdelningen i fientliga läger mellan anhängare och motståndare bland kritiker fortsatte även efter de första filmer som framgångsrikt presenterades för världen och vann priser vid de mest prestigefyllda festivalerna i Cannes och Berlin.

¹ Se Bilaga 2

² Se Bilaga 1

³ Se Bilaga 2

Men låt oss återgå till reglerna. Huvuddelen av reglerna syftar till tekniska, dvs. formella, aspekter av filmskapande. De flesta är väldigt betydliga, fastän det visade sig på ett exempel av den tredje regeln⁴ att det finns utrymme för diskussion. Frågan uppstod om det skulle bli enligt reglerna om kameran skulle ha hållits i handen, men personen som hanterar den skulle ha legat ner och skulle ha haft handen fixerad mot golvet. Krag-Jacobsen svarade att detta för honom innebär att man kringgår regeln, medan von Trier ansåg att det inte fanns något problem med en sådan praxis, vilket visar att det inte är lätt att otvetydigt bestämma när reglerna verkligen är följda och när inte. (Hjort 2003: 32-33)

Regel nummer nio omdefinierades senare, och det specificerades att formatet "Academy 35 mm" gäller för distributionen av filmen, inte för inspelningen, vilket möjliggjorde användningen av mer praktisk och billigare videoteknik vid inspelningen. (Hjort 2003: 39)

Men reglerna under nummer åtta, "Genre movies are not acceptable", och den extra eden i slutet av löftet, där regissören avsäger sig "personal taste" och estetiska intressen, går inte att omdiskutera på grund av potentiellt flexibla och opportunistiska tolkningar, utan själva begreppen använda i formuleringen av de reglerna är svåra att använda utan tvetydighet. Genre och estetik (eller "personal taste") är elastiska begrepp, olämpliga för definitiva tolkningar, vilket resulterade i att det blev svårt att avgöra när en film följer dessa regler, något som även Dogmas grundare, Vinterberg och Levring, erkände. (Hjort 2003: 36-37)

Även Trier erkände att några regler var nästan omöjliga att följa: "... lika omöjliga som budordet 'Du skall älska din nästa såsom Dig själv'. (Björkman 2002: 29)

Det som personligen etsade sig fast i mitt medvetande och senare upptog mig, var den åttonde regeln angående genre. Ju mer jag tänkte på den, desto mer verkade det rättfärdigt att ifrågasätta om inte Dogma 95 i sig självt är ett slags genre. Jag frågade mig hur många av definitionens genrelement som kan återfinnas i Dogma 95-konceptet och vilka implikationer dessa genrelement har på marknadens verkligheter. Därför kommer denna text att fortsätta med att utforska betydelsen av genrefenomenet, för att sedan återvända till Dogma 95 och identifiera vilka element som är karakteristiska för en genre, vilka också är närvarande i Dogma 95, och hur dessa påverkar rörelsens liv inom samhällsstrukturerna.

⁴ 3. The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted.

2. Den litterära genretorin

Användningen av genre inom filmstudier är nära kopplad till användningen och utvecklingen av genreuppfattningen genom historiska epoker från antiken framåt huvudsakligen i tjänst av litteraturen. (Altman 1999: 13) I detta sammanhang betraktas Aristoteles som fadern till den generiska teorin, vars ramar fastställdes i hans verk *Poetiken*. För Aristoteles är teorins huvuduppgift att hitta textuella mönster, dvs. att tränga in i textens struktur för att identifiera de byggdelar som utgör skillnader mellan typer av poesi (dvs. litterär genre). Altman anser Aristoteles synpunkt problematiskt eftersom den förutsätter att observationens föremål redan är definierat. Aristoteles utgår från tron på redan formade litterära genrer och försöker hitta bevis eller mekanismer för hur genrer fungerar genom att analysera formens morfologi. I denna metod, anser Altman, banade Aristoteles väg för textuell analys som nästan det enda verktyget för att definiera en genres existens. Altman kritiserar denna a priori-tro på existensen av ett redan definierat föremål, dvs. på existensen av genren som fenomen, och tycker att den är essentialistisk. Han menar att den komplexa naturen av genreidén kräver en mer omfattande teoretisk övervägning. Det problemet med essentialistiskt tänkande kring genrer har fortsatt genom historien fram till vår tid och det är inte helt löst. (Altman 1999: 1-4)

Efter Aristoteles nämns Horatius som nästa viktiga länk, som ännu mer är övertygad än Aristoteles om den obestridliga naturligheten eller nödvändigheten av genrens existens. Horatius anser att teoretikerns och kritikerns uppgift är att peka ut standarderna för olika generiska kategorier. Denna uppfattning uttrycker han tydligt i sina epistlar.

Suppose a painter meant to attach a horse's neck to the head of a man, and to put fancywork of many colored feathers on limbs of creatures picked at random; the kind of thing where the torso of a shapely maiden merges into dark rear half of a fish; would you smother your amusement, my friends, if you were let in to see the result? Believe me, Pisones, a book will be very much like that painting if the meaningless images are put together like the dreams of a man in a fever, to the end that the head and the foot do not match the one body. (Altman 1999: 3)

I Horatius verk *Ars Poetica* fastställs reglerna för de olika genrerna i detalj. Han föreskriver, bland annat, att genrer inte skulle blandas och en tragisk stil får inte användas för komedi. Slutligen, till skillnad från Aristoteles syn på imitation som *mimesis* (efterliknande naturen),

anser Horatius att litteraturen bör efterlikna litteraturen och följa de standarder som har fastställts av kanon. (Altman 1999: 3-4)

Båda dessa antika författare kom att anses som förebilder för senare århundraden och särskilt under renässansen när många traktater skrevs på grunden av Aristoteles. Den neoklassiska generiska teorin fokuserar särskilt på hybridgenren: tragikomedi. Även om den inledningsvis var helt oacceptabel, kommer tragikomedin ändå att tränga igenom teoretikernas och kritikernas motstånd och, med Pierre Corneilles och Jean Mariets hjälp, etablera sig som en ny erkänd genre. Strax därefter skulle uppstå ytterligare två nya genrer: drama och melodrama – vilket äntligen rubbades det fasta auktoritet som de gamla genrerna hade inom teorin. (Altman 1999: 4-5)

Under 1800-talet för den romantiska omvälvningen med sig ett nytt paradig av ”förnekelse” där genregränserna medvetet suddas ut och det skedde blandningen och övergivandet av genrekonceptet. Schlegel var ledaren för sådan vändning. Slutligen, vid slutet av århundradet, blir även den generiska teorin, ledd av Ferdinand Brunetière, påverkad av positivistisk tanke och ansträngningar görs för att underordna genrer till ett system med klara konturer och tydliga gränser som skulle bli vetenskapligt bevisbara och fungera på ett systematiskt och förutsägbart sätt. (Altman 1999: 5-7)

Genom en protestaktion distanserar sig 1900-talets teoretiker från den positivistiska doktrinen; Croce förespråkar ett fullständigt övergivande av den generiska klassificeringen och argumenterar sin kritik med att ett sådant försök är fåfängt med tanke på författares ständiga strävan att överträffa och undergräva normer. Efter ett århundrade av växlingar mellan den romantiska och klassiska uppfattningen av genrer, utvecklades en ny dialektik mellan genren å ena sidan och den innovativa författaren å andra sidan. Denna modell försvarades av förespråkare av New Criticism. (Altman 1999: 7)

Efter New Criticism presenterar René Wellek och Austin Warren sin teori i *Theory of Literature* (1956), där de använder termerna ”inre” och ”yttre” form. De anser att strukturen och metern är kännetecknen för den yttre formen, medan attityd, ton och avsikt tillhör den inre formen. Kärnan i genrens bildande i deras teori kan därför vara en egenskap antingen av den yttre eller den inre formen. I sin beskrivning av sin modell överger de idén om genren som ett biologiskt fenomen och ser genren som ett fenomen likt en institution. ”The literary kind is an 'institution' – as Church, University, or State is an institution. It exists, not as an animal exists or even as a building, chapel, library, or capitol, but as an institution exists.”. (Altman 1999: 8)

Altman påpekar att trots deras arbete och bidrag till den generiska teorin misslyckas de med att adekvat adressera teoretikerns och kritikerns roll i definieringen av generiska institutioner. (Altman 1999: 7-8)

Deras arbete följs upp av den kanadensiske teoretikern Northrop Frye. Det som utmärker hans synsätt är kopplingen mellan litterära former och de arketypiska kategorier han hämtar från Jung. Utan att förlita sig enbart på textkorporus omdefinierar Frye den etablerade modellen för genrekategorisering och ser sina ansträngningar som en del av den rena vetenskapliga tanken. (Altman 1999: 8)

Slutligen, kommer vi till den sista teoretikern som Altman inkluderar i sin korta översikt. Todorov polemiserar med Frye och påpekar hans misslyckande att skilja mellan begreppen ”historisk” och ”teoretisk” genre. Han kategoriserar traditionella genrer (epos, novell, lyrisk poesi...) som typer av ”historiska” genrer, medan moderna kritiker definierar ”teoretiska” genrer. Altman noterar att Todorov inte lyckades positionera det teoretiska arbetet i ett historiskt sammanhang och påpekar att det som kallas historisk genre egentligen uppstod genom teoretiskt arbete av dåtida kritiker som i sin tid var kända under andra namn: essäister, journalister eller personer med smak och inflytande.

Dessutom lokaliserar Todorov genrens uppkomst till läsarens domän, vilket kommer att bli en viktig aspekt av genrekategorisering inom filmteorin. (Altman 1999: 8-10)

3. Genre i filmen

Film-genre teorin fortsättes på den litterära genre teorin som en gren som växt fram ur en gemensam stam. Denna gren började utvecklas intensivt i egen riktning på 1960-talet med en explosion av publikationer om filmgenrer, vilket ledde till skapandet av en ny diskursiv gemenskap av filmintellektualister som gradvis bröt sig loss från den litterära gemenskapen och skapade sin egen kommunikationskanal. (Altman 1999: 13)

Studiet av genrer ur filmteoretikernas perspektiv skiljer sig primärt från det litterära genom omfånget av konceptet. Till skillnad från litterära genre är filmgenre tämligen bunden till hela processen av produktion-distribution-konsumtion. Därför är definitioner av filmgenre också konstruerade på ett sätt som kopplar samman alla dessa cirkulationselement. Detta koncept illustreras väl av Altmans parafra av Dudley Andrews definition ur *Concepts in Film Theory*: ”genres serve as a precise function in the overall economy of cinema, an economy involving an industry, a social need for production of messages, a vast number of human subjects, a technology, and a set of signifying practices.” (Altman 1999: 14)

Från detta härleder en detaljerad beskrivning av genrens funktioner inom klassisk filmteori.

- Genren som *en skiss* (eng. *blueprint*), som en formel som föregår, villkorar och systematiserar den industriella produktionen.
- Genren som *en struktur* (eng. *structure*), som en formell ram inom vilken enskilda filmer skapas.
- Genren som *en beteckning* (eng. *label*), som en nyckelkategori för distributörers och utställares funktion och kommunikation.
- Genren som *ett kontrakt* (eng. *contract*), som den åskådarposition som varje genre kräver av sin publik.

(Altman 1999:14)

Denna beskrivning av genrens funktioner kommer att vara ett mycket värdefullt verktyg för att analysera genrelementen inom Dogma 95.

Ett annat mycket viktigt område inom filmteori är frågan: Vem definierar en genre?

Filmkritiker och teoretiker är i allmänhet överens om teorin att genrer kommer uppifrån, dvs. att de definieras av filmindustrin och erkänns av masspubliken. Denna idé står i kontrast till den som förespråkades av Frye och Todorov inom litteraturteori. Deras ”vetenskapliga” angreppssätt hänvisar till kritikers/teoretikers frihet att upptäcka nya samband, skapa nya typer och nya beteckningar. (Altman 1999: 15) Men filmkritiker har mestadels valt att följa vägen från industrin till publiken, där kommunikationsmekanismen mellan industrin och publiken – som Altman påpekar – oftast förblir diffus och naivt beskriven. Följaktligen råder sentimentet att en genre är etablerad om den bekräftas av filmindustrin och accepteras av publiken. (Altman 1999: 15-16)

När det gäller genres gränser och varaktighet visar detaljerad analys att genrer har flytande natur som förändras och anpassar sig till situationen och ofta finns det behov att skapa nya genrer. Vissa genrer har uppstått av en slump, misstag, avvikelser från reglerna, vissa genrer har retroaktivt skrivits in, några är konsekvenser av pragmatiska beslut och det klistras ofta genre som beteckning på filmerna under påverkan av trender. (Altman 1999: 30-68)

Betraktat på detta sätt som ett fenomen i ständig tillblivelse; inbäddat i en dynamisk matris av funktioner, under påverkan av yttre (sociala) och inre (formellt-konstnärliga) krafter – kommer genren att användas som ett verktyg för att analysera betydelsen och naturen av Dogma 95-rörelsen.

4. Genre-element inom Dogma 95

Med hjälp av uppdelning av genren i fyra grundläggande funktioner eller fyra grundläggande betydelser kommer jag att visa hur Dogma 95 som filmrörelse korresponderar med definitionen av genre. Manifestet Dogma 95 kan också tolkas som en idéplan som formuleras i produktionsformer i (genom?) *The Vow of Chastity*. I detta avseendet är det legitimt att hävda att Dogma 95 har kännetecknen av en genre som en skiss. Faktum är att reglerna, särskilt de tekniska, har använts som ett starkt argument av kritiker som har påpekat att det är oklart hur reglerna adresserar problemen i filmsituationen och har bedömt dem som extremt opolitiska i sin kärna. (Schaefer 2015: 65) Jag återkommer till den opolitiska naturen av reglerna senare i texten.

En annan genrefunktion som inte är fullt realiserad och kanske är anledningen till att Dogma 95 inte ses i ett genre-sammanhang är struktur. Denna aspekt av begreppet genre är på något sätt den mest dominerande i människors medvetande, och jag tror att de flesta skulle välja att definiera en genre som en struktur om de var tvungna att välja mellan de erbjudna funktionerna. Naturligtvis är detta intryck bara en reflex av en ytlig uppfattning och förståelse av begreppet. Dogma å andra sidan korresponderar inte med konceptet av strukturell släktskap, vilket på något sätt är förväntat och förkunnat i själva manifestet. I manifestets del: ”Predictability (dramaturgy) has become the golden calf around which we dance. Having the characters’ inner lives justify the plot is too complicated, and not “high art”. As never before, the superficial action and the superficial movie are receiving all the praise.”⁵, lynchas dramaturgin som en samling färdiga mönster och slitna lösningar. Således kräver manifestet filmens frigörelse från typisk struktur men det är värt att notera att reglerna själva villkorar filmer på ett sätt som potentiellt skapar en typ av struktur, till exempel: berättelsen utspelar sig här och nu och presenteras linjärt (vilket oundvikligen påverkar strukturell likhet), teman och motiv överlappar delvis (motivet av mentalt handikappade personer, teman om uppgörelse med borgerligt hyckleri, västerländsk komforts bräcklighet). Ändå skulle en mer detaljerad analys behövas för mer konkreta slutsatser i detta avseende, trots det räcker för detta arbete att påpeka att det potentiellt finns strukturella element som korresponderar.

Kanske den mest betydelsefulla funktionen av genre för slutsatserna i arbetet är en beteckning. Även innan jag började behandla ämnet mer konkret, ledde tanken mig till att ifrågasätta hur mycket Dogma faktiskt har gynnats av Triers personlighet. Vid tiden för

⁵ Dogma 95 Manifesto

Dogmas tillkomst var Trier redan internationellt erkänd och prisbelönt regissör; den nya eliten inom europeisk filmkonst. Dessutom var hans arbetsmetod, som alltid är på gränsen till skandal, redan känd för publiken.⁶ Därför var det inte en slump att Dogma presenterades på ett militant sätt genom ett manifest, som hänvisade till avantgardet och filmens räddning, vid firandet av filmens 100-årsjubileum. Det är ett djärvt och modigt uttalande som har mycket bredare konnotationer, som jag också ska återkomma till. Men det är uppenbart att Dogma, med stöd av von Trier och manifestet, fick en viss vördnad och Thomas Vinterbergs *Festen* (1998) genast fick en plattform och publicitet, vilket naturligtvis var kopplat till det symboliska kapitalet av Dogma 95. Dogma 95 var inte bara starkt förankrad i publikens medvetande och filmerna distribuerades som Dogma-verk utan inom Dogma fanns det också en officiell certifieringsmekanism⁷ som vi definitivt kan tolka som en beteckning. Således fanns det inte bara en tendens att beteckna filmerna genremässigt utifrån, utan denna tendens fanns även inifrån. Därför är det mycket meningsfullt att tala om Dogma i kontexten av genre som en beteckning. Dessutom visar även biobiljettstatistik att de tidiga Dogma-filmerna⁸ var mer populära än andra danska filmer.

Slutligen är genren i betydelsen av ett kontrakt, dvs. filmtittarens position, ytterligare en funktion som Dogma uppfyller. De flesta som gick för att se en Dogma-film visste vilken position de skulle inta. Även om jag är säker på att vissa filmer trots allt överträffade publikens förväntningar och resulterade i chock.

Jag avslutar detta stycke med tesen att Dogma på många områden korresponderar med betydelsen av begreppet genre och att det är illustrativt att reflektera över konceptet av rörelsen som en genre. I nästa stycke kommer jag att ägna mer uppmärksamhet åt vilka implikationer sammanslutningen av danska filmskapare kring Dogma 95-konceptet har och var man bör leta efter motiv för uppkomsten av själva rörelsen.

⁶ När Trier var på tredje platsen för Jury pris i Cannes 1991 med filmen *Europa* höll han tal där han tackade juryn och „midget“ med vilket han menade Polanski. Länken till videon: (https://www.reddit.com/r/criterion/comments/sbxqtj/guess_who_did_not_sign_the_polanski_petition/?utm_source=embedv2&utm_medium=post_embed&utm_content=post_title&embed_host_url=https://faroutmagazine.co.uk/lars-von-trier-roman-polanski-midget/)

⁷ Formulär för certifiering finns på: (<http://www.dogme95.dk/dogme-certificate-formula/>)

⁸Lone Scherfigs *Italiensk for begyndere*, som fick Silver björnen i Berlin, sålde 700000 biljetter av total 2.1 miljoner sålt överallt i Danmark 2001 (Hjort 2003: 4)

5. Dogma 95: överväganden och slutsatser

Titeln på denna text pekar på problematiken kring förhållandet mellan filmer skapade i enlighet med Dogma 95:s regler och begreppet filmgenre. Med andra ord kopplar texten samman begreppen genre och Dogma 95 och detta tillvägagångssätt är särskilt intressant eftersom Dogma stipulerar att den inte får producera genrefilmer. Därför är hela denna ansträngning att åtminstone delvis demystifiera betydelsen av begreppet genre i filmteoretisk kontext och att undersöka hur många genrelement som finns i Dogma 95-filmer. I föregående kapitel visade jag att det finns mycket utrymme för diskussion om Dogma 95 som en typ av genre, och viktigast av allt, ser jag kärnan i denna undersökning i de konkreta konsekvenserna av en sådan betraktelse av Dogma i både socialt och konstnärligt sammanhang. Därför kommer jag att leda denna slutsats i två riktningar: varför Dogma 95 och vad Dogma-filmskaparna eventuellt fick/uppnådde genom att skapa Dogma.

Den koppling som Mette Hjort gör mellan systemet av begränsningar och kreativitet i texten *A Small Nation's Response to Globalisation*, med hänvisning till Jon Elsters arbete *Conventions, Creativity, Originality*, där teorin om kreativitet presenteras är väldigt intressant. Elsters tes är att begränsningar stimulerar kreativitet och att de aktiverar en problemlösningsmekanism hos människan. En sådan tolkning är inte meningslös eftersom den stämmer överens med Triers allmänna arbetsmetodik. Peter Schepelehn, professor vid Köpenhamns universitet, har intensivt studerat fenomenet Dogma 95 och stödjer denna tes att von Triers filmarbete börjar med självpåtagna begränsningar redan från hans första projekt. Trier själv har också i en intervju med Stig Björkman erkänt att varje film föregås av någon form av uppgift. Han ger där ett exempel på känslan av rädsla, till exempel ger han sig själv uppgiften att hitta ett sätt att framkalla rädsla genom filmmediet. (Björkman 2005: 32) Dessutom, till stöd för tesen om begränsningar som en stimulans för kreativitet, bör det noteras att Dogma 95 fastställde regler som fullständigt vänder upp och ner på det typiska sättet att arbeta med film i den professionella miljön. Alla regler skrevs för att omkullkasta det system som Dogma-filmskaparna kände till och var vana vid, så man kan hävda att *The Vow of Chastity* hade en befriande effekt på Dogma-filmskaparna, vilket framgår av ännu en kommentar från Trier:

I think the need to go back to the basics, which the rules are a response to, is more urgent now than ever before. I would find it amusing if Dogme could continue to exist like a little pill you could take when there was too much of the other kind of thing, too much refinement and

distanciation. You'd then take a little Dogme pill and feel much better afterwards, because you'd be grounded again (Hjort and Bondebjerg 2001:222)

Förutom att Dogma fungerade som en stimulans för kreativitet vill jag även hänvisa till en annan viktig implikation av Dogma i genrekontexten som Hjort (2003: 35-42) främst lyfter fram. Det handlar om den tidigare nämnda betydelsen av genre som en beteckning. I det avseendet uppnår Dogma verkligen enastående resultat när det gäller popularitet och publicitet och filmerna deltar på festivaler över hela världen och distribueras även på biografier. Detta gäller inte bara Dogma-filmer av första generationen (filmer av grundarna av Dogma 95) utan även filmer från nästa generation. Hjort skriver att den bakomliggande idén med de tekniskt inriktade reglerna, som syftade till att balansera de ekonomiska nackdelarna för små nationers filmindustrier, ofta förbises. Med andra ord möjliggjorde Dogma frigörelsen av filmen från illusionism och spektakel, som blir dyra normer i Hollywood, och gav företräde åt innehåll, berättelse och karaktärisering, för mindre filmindustrier att övervinna sin ekonomiska underordning. Därför tolkar Hjort Dogma 95 verksamhet även som en politiskt färgad handling. (2003: 35-42)

Det är intressant att Dogma, efter att ha gestaltat i Danmark och etablerat sig genom danska filmer, spred sig över hela världen och verkligen blev ett globalt fenomen. Filmer med låg budget, som knappast skulle ha fått chansen på festivaler, blev plötsligt accepterade och väckte uppmärksamhet. Dogma-filmer började spelas in överallt men det måste erkännas att många inte imponerades av sin kvalitet, vilket sannolikt kan tillskrivas den mindre erfarenheten hos de inblandade aktörerna. (Hjort 2003: 7-8) Detta leder oss tillbaka till tesen att Dogmas funktion som en "kur" för den professionella filmindustrins "spleen" endast fungerar för de som verkligen har konkret och utvecklad filmskapandets erfarenhet. För Trier var det ändå en spännande tanke att ha startat en ny våg av filmkonst och gett sina kollegor möjlighet att genom hans excentriska handlingar få publicitet och uppmärksamhet från både publik och kritiker. Därför kommer jag att dra slutsatsen att jag håller med Mette Hjorts tes att Dogma 95 var en aktion för att revitalisera små filmindustrier i globaliseringens tid men jag kommer också att hålla med om att det också tjänade som en konstnärlig lek, som en uppgift i Triers poetiska anda. Inte bara det, utan jag vågar till och med påstå att detta inte bara var ett försök att revitalisera små filmindustrier, utan också ett direkt flirtande med filmhistorien.

Följaktligen ska jag dra slutsats att Dogma 95-fenomenet faktiskt beter sig som genre. Det finns, som jag visade igenom texten, nog argument för att betrakta Dogma 95 på så sätt. Dogma 95 fungerar som en produktionsskiss, en distributionsbeteckning och ett kontrakt med

tittarna, vilka alla är funktioner av genre. Och kanske det viktigaste är att ytterligare forskning i denna riktning kan ge oss mycket information om hur filmproduktions och filmistributions cirkel egentligen fungerar.

Litteraturförteckning:

Altman, Rick, Film/Genre. British Film Institute. London, 1999

Björkman, Stig. Dogma 95: estetik och ekonomi. Dramatiska institutet. Stockholm, 2002

Björkman, Stig. Trier om von Trier. Alfabeta. Stockholm, 2005

Bordwell, David. Narration in the Fiction Film, Routledge. Oxon, 2008

Bordwell, David; Thompson, Kristin. Film Art: an introduction, McGraw-Hill. New York, 2001

Christensen, Øve. Authentic Illusions – The Aesthetics of Dogma 95 (A Danish Journal of Film Studies). University of Aarhus, Aarhus, 2000

Dogme95.dk

<http://www.dogme95.dk/dogma-95/>

Hjort, Mette; Scott Mckenzie. Purity and Purification. British Film Institute. London, 2003

Schaefer, Jerome. An Edgy Realism. Cambridge Scholars Publisher. Cambridge 2015

Schepelern, Peter (u.å.). Film According to Dogma. Dogme95.dk .

<http://www.dogme95.dk/interviews/film-according-to-dogma/> (15.07.2024).

Bilagor:

Bilaga 1

THE VOW OF CHASTITY

I swear to submit to the following set of rules drawn up and confirmed by DOGMA 95:

1. Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found).
2. The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot.)
3. The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted.
4. The film must be in colour. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera.)
5. Optical work and filters are forbidden.
6. The film must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc. must not occur.)
7. Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.)
8. Genre movies are not acceptable.
9. The film format must be Academy 35 mm.
10. The director must not be credited.

Furthermore I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a “work”, as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations.

Thus I make my VOW OF CHASTITY.

Copenhagen, Monday 13 March 1995

On behalf of DOGMA 95

Lars von Trier

Thomas Vinterberg

[\(http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/\)](http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/)

Bilaga 2

DOGMA 95 – MANIFEST

DOGMA 95 is a collection of film directors founded in Copenhagen in spring 1995.

DOGMA 95 has the expressed goal of countering “certain tendencies” in the cinema today.

DOGMA 95 is a rescue action!

In 1960 enough was enough! The movie was dead and called for resurrection. The goal was correct but the means were not! The new wave proved to be a ripple that washed ashore and turned to muck.

Slogans of individualism and freedom created works for a while, but no changes. The wave was up for grabs, like the directors themselves. The wave was never stronger than the men behind it. The anti-bourgeois cinema itself became bourgeois, because the foundations upon which its theories were based was the bourgeois perception of art. The auteur concept was bourgeois romanticism from the very start and thereby... false!

To DOGMA 95 cinema is not individual!

Today a technological storm is raging, the result of which will be the ultimate democratization of the cinema. For the first time, anyone can make movies. But the more accessible the medium becomes, the more important the avant-garde. It is no accident that the phrase “avant-garde” has military connotations. Discipline is the answer... we must put our films into uniform, because the individual film will be decadent by definition!

DOGMA 95 counters the individual film by the principle of presenting an indisputable set of rules known as THE VOW OF CHASTITY.

In 1960 enough was enough! The movie had been cosmeticized to death, they said; yet since then the use of cosmetics has exploded.

The “supreme” task of the decadent film-makers is to fool the audience. Is that what we are so proud of? Is that what the “100 years” have brought us? Illusions via which emotions can be communicated?... By the individual artist’s free choice of trickery?

Predictability (dramaturgy) has become the golden calf around which we dance. Having the characters’ inner lives justify the plot is too complicated, and not “high art”. As never before, the superficial action and the superficial movie are receiving all the praise.

The result is barren. An illusion of pathos and an illusion of love.

To DOGMA 95 the movie is not illusion!

Today a technological storm is raging of which the result is the elevation of cosmetics to God.

By using new technology anyone at any time can wash the last grains of truth away in the deadly embrace of sensation. The illusions are everything the movie can hide behind.

DOGMA 95 counters the film of illusion by the presentation of an indisputable set of rules known as THE VOW OF CHASTITY.

[\(http://www.dogme95.dk/dogma-95/\)](http://www.dogme95.dk/dogma-95/)