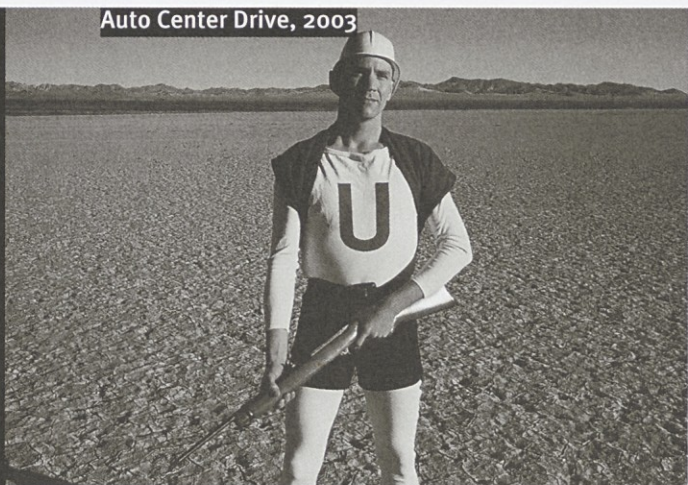


Auto Center Drive, 2003



Tina Poglajen

## Bjørn Melhus

Kulturni nemško-norveški vizualni umetnik in eksperimentalni filmar Bjørn Melhus je od začetka delovanja v poznih osemdesetih in zgodnjih devetdesetih letih prejšnjega stoletja svoja dela prikazal na številnih prestižnih filmskih festivalih, v umetnostnih galerijah in performansih po vsem svetu – denimo v Hamburgu, Honoluluju, Kyotu, Leeuwardenu, Liverpoolu, Londonu, New Yorku, Santiagu de Composteli in drugje. Gre za povsem samosvojega filmskega ustvarjalca, ki se ukvarja predvsem z globalno množično kulturo in idejami ter učinki, ki jih imajo na ljudi, pa tudi z razmerjem med svobodo in nasiljem ali zatiranjem. Njegovi filmi so nemudoma prepoznavni po nekakšni shizofreni impersonaciji elementov popularne kulture; v njih praviloma vse vloge odigra sam, preoblečen v različne kostume, svoje nastope pa združuje z zvočnimi, digitalno obdelanimi odlomki iz popularne glasbe, filmov (klasičnih in kulturnih, na primer **Čarovnika iz Oza** [The Wizard of Oz, 1939, Victor Fleming, Mervyn LeRoy, George Cukor, King Vidor, Norman Taurog], **Smrtonosnega orožja** [Lethal Weapon, 1987, Richard Donner] in **Jakobove lestve groze** [Jacob's Ladder, 1990, Adrian Lyne]), videov in televizijskih oddaj (na primer »pogovorne« oddaje Jerryja Springerja), ob katerih liki, ki jih igra, nemo odpirajo usta. Ko hiperbolično citira popkulturne elemente, Melhus dekonstruira njihove stereotipne teme, like in vzorce gledalske percepcije ter osvetli razmerje med mediji in občinstvom, pa tudi razmerje med gledalcem in množičnimi mediji. Denimo: v instalaciji **Still Men Out There** (2003) prikaže, kako film, še posebej filmska zvok in glasba, oblikujeta naše odzive na vojno in določata, kako občinstvo o vojni razmišlja.

»Spektakel vojne« predstavi brez slike, le z zvočnimi odlomki iz ameriških mainstreamovskih filmov, kot so **Vod smrti** (Platoon, 1986, Oliver Stone), **Tanka rdeča črta** (Thin Red Line, 1998, Terrence Malick) ali **Bili smo vojaki** (We Were Soldiers, 2002, Randall Wallace). Ti vključujejo govore in junaške monologe (»We are at war«, »Find the enemy and kill him«, »Bring `em back«, »I just wanna serve my country«, »I'm glad I'm going to die for my country«, »Let me finish it and go home in peace«), korakajoče čete in strele, pa tudi nostalgичne ljubezenske izpovedi (»If I'm old enough to fight, I'm old enough to love«), ki s premetitvijo učinkujejo kot kritični komentar součinkovanja estetskega in etičnega ter filmskega spektakla v odnosu do resničnosti vojne; Melhus pa hollywoodsko industrijo izpostavi kot neposredno vpleteno v ameriško vojaško agendo in njeno propagando.

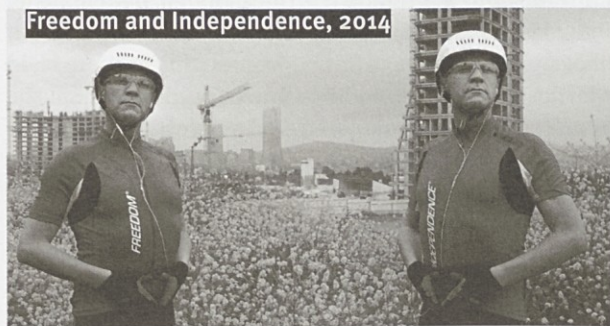
Eden izmed njegovih najbolj reprezentativnih filmov je **Auto Center Drive**<sup>1</sup> (2003), v katerem liki, ki jih odigra (na primer Dorothy, Mali Joe z oranžnimi lasmi in rdečo trenirko, Smrkec z modro kožo in belo kapo, dva molčeca in resnobna moža v črnem s sončnimi očali) govorijo z glasovi Jamesa Deana, Janis Joplin, Marilyn Monroe, Elvisa Presleyja in Jima Morrisona. Na prvi pogled je učinek predvsem humoren, četudi morda nekoliko srhljiv, in prvi odziv gledalcev na njegove filme je najpogosteje smeh. Ob poglobljenem uvidu pa postane jasno, da z neprestanim citiranjem množičnih medijev in popularne kulture, ki sicer vsakodnevno vdirajo v zasebno sfero, Melhus usvoji jezik, ki naj bi pripadal le njim. V *Auto Center Drive* dialog sestavlja pastiš posnetkov govora »večno živih« umrlih ikon in s tem raziskuje, zakaj je kultura, ki ji vlada Hollywood, tako privržena kultu smrti; zakaj časti večno mladost skozi umrle ikone, ki ostanejo za vedno mlade in lepe v popularnem imaginariju?

Melhus je do svojih ikon sovražen, vendar je hkrati vanje tudi zaljubljen; njihove podobe hkrati izkrivlja in jih reproducira. Njegovi nastopi udejanjajo fiksacijo na objekt želje, imitacijo in končno tudi identifikacijo, a njegovi liki se kljub vsemu zavedajo, da jim pri tem vselej spodleti; tisto, k čemur stremijo, ne morejo nikoli zares postati. V **Freedom and Independence** (2014) njegovi protagonisti trpijo zaradi osebnostne krize, saj so z združevanjem evangelične vsebine ameriških mainstreamovskih filmov, še posebej melodram, ter idej in citatov samooklicane objektivistične filozofije Ayn Rand (ki jo Melhus odigra kot domino v črnem plašču, z zadimljenimi očmi in bičem) razpeti med »teološkim« in »racionalno mislijo«; znajdejo se v viziji prihodnosti, novi globalni ideološki paradigmi »religioznega kapitalizma«; prizadevanje za individualno opolnomočenje se lahko konča le z eno resnico: smrtjo. Njegovi liki vselej ostanejo le avtistične, jecljajoče osebnosti, ki pričajo o nemoči postmoderne subjekta, o odtujenosti posameznika,

ki mu naj bi bila obljubljen enovitost z drugimi v skupnosti. Odtujenost je še posebej očitna prav skozi drobce dialogov: ker vsak od njegovih likov govori z glasom iz drugega filma ali televizijske oddaje kot ostali, to ustvarja občutek osamitve in obupanega govorjenja v prazno – četudi Melhus vse like razen dialogov odigra sam in so si torej kljub preoblikam v svojem bistvu zelo podobni, je to, da bi se med seboj kakorkoli sporazumeli, povsem nemogoče.

Pavšalna razlaga takšnih upodobitev bi se lahko nanašala na zaskrbljenost za sodobno človekovo stanje. Ker pa pri Melhusu ne gre za čiste reprodukcije popkulturnih podob, se zdi, da melanholija, ki je neizogibni končni učinek njegovih filmov, vselej že obstaja pred njegovimi upodobitvami: gre za bolečino, za nostalgijo, morda celo za žalovanje pod površino vznesenosti in sreče, ki ju prodajata televizija in Hollywood; namesto da bi se ju držal, upodobi njima nasprotno čustvo, žalost – in črpa jo ravno od tam, od koder naj bi izhajala vznesenost. Z združevanjem elementov množične kulture izpostavi prav njihovo naporost in nepotrebost; z ubijajočim ponavljanjem ustvari praznino in pokaže, kako je prav ta kultura pravzaprav prežeta z depresijo. Ko izvirnik reproducira, se, skratka, od njega na neki način odmika.

Njegovo delo bi na prvi pogled lahko primerjali z montažami arhivskih posnetkov v slogu dveh drugih nemških eksperimentalnih filmarjev, Cristopha Girardeta ali Matthiasa Müllerja, ki odlomke iz klasičnih hollywoodskih filmov,<sup>2</sup> pa naj bodo še tako kratki ali nepomembni, spneta skupaj, da bi tako izpostavila njihove ponavljajoče se, vseprisotne in celo patološke elemente. Vendar v Melhusovih delih ni sledu o »hommageu« izvirniku, kot pri njiju, niti o odnosu Evropejca, Nemca, skratka tujca, do ameriške kulture (in morda asimiliranju vanjo) – namesto tega so njegovi filmi zgolj ilustracija neustavljivih, homogenizirajočih silnic množične komunikacije, ki imajo globalen doseg. Melhus v vseh vlogah nastopa sam in s tem označuje preplet sebe in drugega, evropskega in ameriškega, domačega in tujega, maskulinega in femininega, otroškega in odraslega, visokega in popularnega; globalno oboževanje in posne-manje ameriških idolov udejanji na svoji osebi.



Vrnimo se za trenutek k *Still men out there*, Melhusovemu delu, ki je verjetno najbolj eksplicitno kritično do Amerike.<sup>3</sup> Kljub politični osti ga namreč prežema nekakšna nemoč; družbeni komentar je morda že mogoč, vendar je pogajanje z množično kulturo nemogoče. Dejstvo, da v instalaciji prvič sam ne nastopa, in da – kljub naslovu – v njej ni niti nikogar drugega, razen glasov in zaslonov, ki utripajo rdeče, belo ali modro, nakazuje na nezmožnost osebne intervencije, ki sicer prežema njegovo delo.

Ker tako kot denimo Andy Warhol tudi Melhus vztraja pri neločljivosti lastne umetnosti od množične potrošnje in pri(po)znava, da je v globalno skupnost, njeno homogeniziranost, vpet tudi sam, je edino vprašanje, ki mu preostane, to, ali sta ironija in subverzivnost, lastnosti tradicionalne avantgarde, v takšnem (neizogibnem) položaju sploh še mogoči – in odgovor je vselej negativen. Četudi s tradicionalno avantgardo deli izzivanje hegemonih ideoloških pozicij, je povsem jasno, da se od njih ne more ločiti; resnična subverzivnost je torej nemogoča. V delih Bjørna Melhusa ni več nikakršne utopične vere, da bi lahko spodbudila nove, drugačne ali politične načine gledanja – avantgardni »zdaj« pa ni več nič drugega kot večna sedanost podob Hollywooda in oglaševalske industrije. **E**

**Literatura:** Alice A. Kuzniar. »The Post-Pop Hauntings of Bjørn Melhus.« V: *After the Avant-garde: Contemporary German and Austrian Experimental Film*. Ur. Randall Dalle, Reinhild Steingröver. Rochester: Camden House, 2008, str. 181–202.

<sup>1</sup> *Auto Center Drive* je skupaj z drugimi filmi in videi Bjørna Melhusa v skladu z njegovo filozofijo dostopnosti umetnosti brezplačno na voljo na ogled tudi na njegovi spletni strani melhus.de in na spletnem portalu Youtube.

<sup>2</sup> Na primer: **Phoenix Tapes** (1999, Cristoph Girardet, Mathias Müller), ki je sestavljen iz odlomkov Hitchcockovih filmov, ali **Home Stories** (1990, Mathias Müller), ki je sestavljen iz »ženskih« melodram petdesetih in šestdesetih ter znane, celo klišejske prizore nemirnega spanca, vstajanja, poslušanja pri vratih, prižiganja luči, prestrašenosti, zapenjanja ogrlic spremeni v srhljive in izpostavi, kako so ženske z objektivacijo in vojerističnim pogledom filma razčlovečene in spremenjene v avtomatizirane lutke.

<sup>3</sup> Melhusov repertoar zvočnih in vizualnih podob je z ZDA sicer zaznamovan, a to še ne pomeni, da so tarča njegovih kritik ZDA, saj se z njihovo kulturo hkrati identificira in se od nje distancira. Melhusova dela nastopajo kot komentar različnih oblik množičnih medijev in popularne kulture; ne naslavljajo posameznih nacionalnih držav, temveč strukturne odnose, v okviru katerih delujemo vsi. Amerika je zgolj označevalec globalnega popkulturnega imaginarija, ki presega meje Združenih držav; gre za imaginarij, čigar hegemonija hkrati poraja kritično sovražnost in pri(po)znanje neizogibne vpletenosti.