

O NESKONČNOSTI

ŽIGA BRDNIK

Čudovito čudenje čudnemu svetu

Vprašanje o neskončnosti je ultimativno vprašanje, ki je prispevalo k vzniku starogrškega »logosa« – možnosti človeka, da svobodno od mitov in bogov motri, razmišlja in se izreka o sebi in svetu. Jonski naravoslovci, ki veljajo za začetnike filozofije, so si ga zastavili tako: kaj je tisto nespremenljivo, neskončno počelo, ki uravnava večno spreminjajoči se svet? Kaj globljega v njem nas neprestano na-govarja? Iskanje od-govora na ta na-govor je od takrat naprej odgovornost človeškega mišljenja in po Aristotelu celo bistvo človeka. Prvi filozof bi naj bil Tales, ki je kot prapočelo vsega postavil vodo – misleč ne le naravni element, ki je fizikalno nujen za življenje česarkoli, ampak v prvi vrsti metaforo izvira in toka vsega bivajočega v božjem, torej neskončnem. Njegovemu učencu Anaksimandru metaforična dvoumnost odgovora ni bila dovolj, zato je prvi kot prapočelo definiral peti element »apeiron«: brezkraino, neomejeno, neskončno. Njegov sloviti fragment se glasi: »Izvor stvari je neskončnost. Iz česar pa so stvari prišle, v tistem bodo tudi prešle – po Nujnosti: zakaj drugi nalagajo pokoro in kazen za krivdo – po redu Časa.«

Že 600 let pred rojstvom krščanstva so torej govorili o krivdi in pokori, a ta ni mišljena v smislu grešnosti telesa, temveč nujnosti stvari: končnost vsega bivajočega v svetu je nujna prav zato, da neskončnost postajanja in minevanja ohrani svojo živo silo stvarjenja. Ali kot je misel naprej razvil »temni« Heraklit: prav neprestana sprememba, »vojna« biti in ne-biti, je tisto neskončno počelo vsega. »Tem, ki stopijo v enako reko, vedno priteče druga voda,« se je vrnil k Talesovi metafori in dodal, da ni druga le voda, ampak tudi kopalec, ki se kot vse ostalo neprestano spreminja. Kar ga dela enakega, je duša, ki ji je lasten tako globok logos – sposobnost, da motri in misli to neskončno spreminjanje –, da ga ni mogoče premeriti. Kar je pri Heraklitu nujno dodati, je to, da je rešil in v neskončnost vključil tudi materialni svet, ki ga je bil njegov sodobnik Parmenid – podobno kot kasneje Platon in rimskokatoliška cerkev – pripravljen žrtvovati za »večni« in

»edino resnični« svet čistih idej. »Vse je eno,« je sklenil z najbolj vseobsegajočo mislijo v zgodovini mišljenja.

Na filme Roya Anderssona bi lahko gledali kot na kontinuiteto te misli s filmskimi sredstvi, ki močno sovpadajo z idejo Platonove votline, v kateri priklenjenim ljudem s pomočjo ognja na steno projicirajo sence stvari. Scene v filmu **O neskončnosti** (Om det oändliga, 2019, Roy Andersson) so praviloma pospremljene z naratorčinimi besedami »Videla sem ...«, ki jim sledi preprosta enostavna razlaga kompleksnih gibljevih slik, odvijajočih se pred našimi očmi. Videnje torej kot začetek spraševanja, ki odpira logos – stari Grki so temu rekli »thau-mazein«: čudenje. Medtem ko Platon dojema te podobe kot videz, ki ga je treba preseči z vzpenjanjem iz votline na sončno svetlobo idejnega sveta, Andersson pri njih postane, se jim čudi in v njih išče neskončnost – podobno kot Heraklit v reki. Še več, svet idej rad ironizira, parodira, banalizira.

O tem priča mojstrski prizor, v katerem obupani župnik, ki izgublja vero v Boga, moleduje psihoterapevta, naj mu pomaga, ta pa ga potisne iz svoje pisarne, ker se mu mudi na avtobus. »Je mogoče, da bog ne obstaja?« vpraša psihoterapevt župnika, ki hkrati z vero izgublja poklic, saj pravi, da je njegova služba pridigati o Bogu. »Ne, to bi bilo grozno. V kaj pa lahko potem verjamemo?« odgovori župnik. »Preklet, kako pa naj jaz to vem. Mogoče bodite srečni, da ste živi. Tako jaz na to gledam,« sklene psihoterapevt in v naslednjem trenutku preklopi na posel: »Poskušali vam bomo pomagati, a gotovo veste, da ne delam zastonj. Tako kot vi, kajne?« Tako se nam vprašanje o neskončnosti odpre zgolj kot druga plat vprašanja »kako biti človek«, ki si ga je Andersson postavljaval v trilogiji filmov: **Pesmi iz drugega nadstropja** (Sänge r från andra våningen, 2000), **Ti, ki živiš** (Du levande, 2007) in **Golob je sedel na veji in razmišljal o življenju** (En duva satt på en gren och funderade på tillvaron, 2014). V njej je ena glavnih tem vojna (Heraklitovo počelo sveta), ki se ji





tudi tokrat ni izognil, saj v eni od scen gledamo v filmsko neskončnost, dejansko pa v kruto končnost sibirskih gulagov marširajočo poraženo vojsko.

Kot eno poglavitnih referenc pri svojem delu švedski filmar izpričuje renesančno slikarstvo, še posebej flamskega slikarja Pietra Bruegla. Ta je znan po tem, da je slikal in s tem umetniško afirmiral tudi nižje družbene razrede in banalnosti človeškega življenja. Med drugim je zaslovel s sliko *Pot na Kalvarijo* (1564), upodobitvijo Jezusovega križanja kot zgolj majhnega detajla sredi kaosa človeškega vsakdana, ignorantskega do monumentalnosti trenutka. Sceno s križanjem župnika na ulicah sodobnega mesta lahko beremo kot odmev te Brueglove poteze, saj je zgolj ena v nizu bizarnih, grotesknh zgodb. Čeprav imajo Brueglove slike in Anderssonovi filmi za renesanso tipičen centralni fokus, ozadje ob podrobnejšem gledanju razkriva številne detajle in skrite pomene; v filmu *O neskončnosti* bi lahko rekli, da prav neskončnost samo, ki je vedno prisotna, a nanjo nimamo vpliva. Na primer: v ospredju moški popravlja pokvarjen avtomobil, v ozadju pa jata ptic v obliki puščice potuje za horizont. Igra končnosti in neskončnosti je tukaj očitna: človek in avtomobil predstavljata končno, medtem ko trikotna oblika puščice v skladu z zakoni geometrije in nagon po preživetju predstavljata neskončno. Heraklitsko vse-enost tega dvojega švedski filmar podobno kot renesančni mojster izraža s pomočjo barvne palete, scenografije in kostumografije. Ospredje, kjer se med ljudmi in stvarmi odvija vsakdan, obarva v enako paleto kot ozadje, do te mere, da se oboje zliva v eno.

Andersson ne verjame v velike pripovedi naše zgodovine, ki skušajo osmisliti izkušnjo razklanega sveta. Teza neskončnosti in antiteza materije sobivata in sta skozi večno spodelitost sintetiziranja enakovreden sestavni del človeškega pogleda na svet, prepredenega s kontradikcijami, konflikti in odtujenostjo. V tem se Andersson opira na slikarsko gibanje,

imenovano nova nemška objektivnost, ki je kot odgovor na impresionizem in ekspresionizem začelo slikati apokaliptično surrealnost in groteskno vsakdanost povojne Nemčije. V filmu *O neskončnosti* je to evidentno v bledeh obrazih, značilnih tako za portrete predstavnika tega gibanja Otta Griebla kot za Anderssonov filmski svet. Pa tudi v sceni od vojne porušenega sveta, v apokaliptičnost katere prodira skorajda božanska ljubezen nad mestom lebdečih ljubimcev. Scena sprva namiguje na zmago neskončnosti (ljubezni in glasbe) nad končnostjo (zidov), hkrati pa bi jo lahko – kar je glede na Anderssonov opus dosti bolj verjetno – razumeli tudi kot globoko kritiko takšne navidezne zmage: idealizem vedno vodi v nasilje in za sabo pušča opustošenje, saj je za idejo pripravljen žrtvovati svet.

Svet je res čuden, grotesken, bizaren, a se mu je še naprej vredno čuditi. Tukaj se Andersson opira na tretji močan slikarski vpliv, slike Edwarda Hopperja. Čeprav so na prvi pogled statične, sterilne, prazne, odtujene, na subtilni ravni izražajo polno čustev, dinamike, dogajanja, ki se odvija v notranjosti in nevidnih odnosih med ljudmi ter stvarmi. Ljudje so navzven transparentni, brez možnosti izhoda, a v sebi skrivajo neko nedosegljivo skrivnost, kateri se lahko le čudimo in se o njej sprašujemo. Filmske vinjete, ki jih na platno postavlja Andersson, imajo enak učinek. Mojstrsko so orkestrirane tako, da vsak detajl, kompozicija, predvsem pa počasen kontemplativni ritem, ki jih žene, izrekajo Hopperjevi podobno skrivnostnost. Ko moški v baru ob opazovanju snežink skozi okno izreče »kako je čudovito«, ga drugi gost vpraša »kaj?«; in ko ta odgovori »vse«, ga vsi le debelo pogledajo, sogovornik pa nejeverno odvrne »ja, ja« in dalje pije svoje pivo.

Anderssonovi filmi so v tem pogledu čudovito muzikalični, pa ne zgolj skozi glasbo, ampak prav skozi ta ritem in kompozicijo podob, ki jih niza. V filmu *O neskončnosti* kljub skoraj popolni odsotnosti glasbe nikoli ne nastopi prava tišina. Če ne drugega, je v ozadju neki neopredeljiv, skrivnosten šum – kot v sceni o prvem zakonu termodinamike, kjer deluje kot šum kozmičnega spreminjanja energije iz ene oblike v drugo. Učeci se fant medtem na postelji nasproti njega sedečemu dekletu citira zakon: »Vse je energija, ki je nikoli ni mogoče uničiti – torej je neskončna; spreminja se lahko samo iz ene oblike v drugo.« Tukaj lahko jasno začutimo zapuščino Heraklita. »To pomeni, da si ti energija, da sem jaz energija in da moja in tvoja energija nikoli ne moreta nehati obstajati. Pretvorita se lahko samo v nekaj novega. Teoretično se lahko torej čez milijone let znova srečava, pri čemer boš krompir ali paradižnik.« Dekle, ki se zatopljeno igra z glavnikom in svojimi lasmi, pa samo odgovori: »Potem bi raje bila paradižnik.«