

TOTALITET I BESKONAČNOST – FILMSKA ONTOLOGIJA STANLEYA KUBRICKA

Tonči Valentić

Može li film *misлити*? Da, ali to ne čini uvijek; manje zbog toga jer ga u tome sprečava njegova tobože navlastito slikovna narav, nego uglavnom jer mu to ne uspijeva zbog zadane tehnološke epistemologije uvjetovane parametrima "imanentnog" svijeta. Stanley Kubrick jedan je od rijetkih "metafizičkih pripovjedača" čiji filmovi misle: naracijom, svjetlom, glazbom, zvukovima, riječima, pokretima i slikama. Kao jedan od najvažnijih redatelja u filmskoj povijesti, Kubrick je uspio stvoriti nenadmašan opus koji se odlikuje intelektualnom i simboličkom koherentnošću, pri čemu se svaki od njegovih trinaest filmova može shvatiti kao cjeloviti kinematografski koncept. Kubrickov "konceptualni univerzum" karakterizira kinetička ekspresija utjelovljenog mišljenja kroz širok spektar inovacija u formi i naraciji, postavljajući inherentno filozofijska pitanja na eksplicitno filmski način.

Nakana ovog teksta je analizirati načine na koji je Kubrick stvorio svoju "filmsku ontologiju" i u nju utkao dva filozofska pojma – totaliteta i beskonačnosti – koji su uvelike odredili ne samo nove teorijske struje nastale u zadnjih dvadesetak godina, nego i u presudnoj mjeri definirale putanju "novog filma", u cijelosti otvorenog mogućnostima reprezentacije onog transcendentnog putem kognitivnih predodžbi i senzitivnosti filmske slike.

Vjerojatno idealan primjer za to je ostvarenje kojem će biti posvećen ovaj tekst, prema mnogima najbolji SF film, a za mnoge i najbolji film svih vremena – *2001: Odiseja u svemiru*. Teško je naći kinematografsko djelo koje je potaklo toliko filozofskih interpretacija kao što je to slučaj s ovom svemirskom odisejom, koja se nimalo slučajno već u naslovu referira na Homerovu Odiseju. Obilježavajući pola stoljeća od njegove distribucije u kino-dvorane, i filmaši i filozofi i publika podjednako ostaju oduševljeni filmom koji se odvažio postaviti glavna pitanja o ljudskoj vrsti, učinivši to na dotad, a i danas, nezamislivo odvažan, temeljito promišljen i perfekcionistački izveden način. To je uostalom bila karakteristika i samog Kubricka: malo je redatelja koji su imali talent da svaki svoj film uobliče u kinematografski koncept, a taj univerzum (totalitet beskonačno) prožima svijest o kontingenciji koja se javlja kad god dolazi do gubitka vjere u teleološka objašnjenja, u valjanost značenja racionalnih struktura prirode ili u propitivanje snage uma i jezika. Jednom kada je značenje izgubilo teleološki autoritet, tada shvaćamo koliko postoji različitih načina proizvodnje značenja kroz ekspresivne ekstenzije jezika i forme. Kubrickovi filmovi pozivaju nas na razmišljanje koje proizlazi iz njegove implicitne fenomenologije upečatljivo originalnih varijanti vlastitih pojavnih formi. Stoga se brojne interpretacije Kubrickovog djela oslanjaju na međuigru filozofskih kategorija (tjelesnost, tehnologija, rat, eros i transcendencija) i formalnih kvaliteta (vrijeme, svjetlost, glazba, govor i tzv. *poiesis*).

Kubrickovi filmovi nastali su u procesima beskrajnih traženja i pronalaženja, iscrpnog dugogodišnjeg istraživanja i isto tako dugog snimanja i post-produkcije; rada na castingu, scenografiji, scenariju, kostimima, lokacijama. Ni *2001: Odiseja* nije iznimka, pred-produkcijski proces trajao je dvije godine. Za Kubricka, film počinje s pitanjima na koja se ne može dati odgovor. Počinje, dakle, sa svojevršnom enigmom, proces stvaranja filma je proces utjelovljenog mišljenja i promišljanja o toj enigmi, misteriju koji treba uobličiti u niz kadrova i sekvenci. Važno je napomenuti da to promišljanje ne teži razrješenju enigme, nego njenom kinematografskom utjelovljenju. Ta estetska potraga komplementarna je njegovom shvaćanju filma kao duhovnog medija: zbivanja u filmu moraju biti u objektivnoj korelaciji s tzv. psihološkim sadržajem. Da bi film nešto kazao o životu ili stvarnosti, mora to učiniti, pomalo paradoksalno s obzirom na njegov vizualni prosede, na neziravan način, odnosno iskosa, sa strane. Za razliku od čestih zahtjeva visoke

književnosti, a napose poezije, da bude složena i teško razumljiva zato da bi se dogodio "transfer" iz jezika prema značenju/smislu, Kubrick u jednom intervjuu eksplicitno kaže ono što već i sami opažamo u njegovim djelima: "Film se mora suzdržati od iznošenja eksplicitnih zaključaka. Očekivanja i želje publike treba iskoristiti da bi se osnažile vaše ideje, a ne obratno: filmski prikazati vaše ideje imajući na umu klišeiziranu scensku dinamiku." Proturječna tumačenja su stoga iz ove perspektive nužna, a *Odiseja* je jedan od dobrih primjera višeznačnosti i pluralnosti interpretacija, što je izravno potvrdio i Arthur Clarke, kazavši: "Ako je netko shvatio zadnju sekvencu filma, onda Stanley i ja nismo napravili dobar posao."

Ta nerazrješiva proturječnost i neporeciva tajnovitost dva su temelja na kojima je sazdana *Odiseja*, filmski pokušaj dohvaćanja totaliteta u smislu (zasad) jedinog filma koji je pokušao prikazati povijest čovječanstva, čineći to na vizualno i narativno nenadmašan, ali istovremeno i ironičan način, s obzirom da u najpoznatijoj elipsi u povijesti filma, u dva kadra svjedočimo prijelazu od nekoliko milijuna godina, s ironičnim obratom preobrazbe majmuna u čovjeka bacanjem kosti koja postaje svemirski brod u fascinantnom svemirskom valceru. Ovdje svjedočimo filmskom prikazu svetog trojstva suvremene filozofije: u jednom sekvenci imamo Životinju (majmuna), Čovjeka (astronaut) i Stroj (monolit, kasnije HAL). Već smo napomenuli da tajanstveni ili zagonetni aspekt Kubrickovih filmova proizlazi iz određene netransparentne prezentacije i odgovarajućeg povjerenja u sposobnost masovne publike da iskusi i prihvati takvu dvosmislenost i narativno ambivalentan kraj.

U tom smislu Kubrick je kralj elipse, kao što je Orson Welles kralj mi-zanscene i dubinskog kadra: izostavljanje nečeg u filmu ima protu-epistemološki učinak. Ovaj "sintaktički diskontinuitet" zbunjuje gledatelja, predstavlja mu enigm, ali mu istovremeno omogućava da se kognitivno poigrava s radnjom, da u nju upisuje značenja, poput već spomenute elipse kao modernističkog montažnog skoka kojim se prelazi nekoliko milijuna godina. Sve navedeno u kontekstu Kubrickova cjelokupnog opusa tim je zanimljivije jer u osnovi riječ je o vrlo klasičnom redatelju koji je vješto balansirao između brojnih žanrova – povijesna drama, SF film, horror, ljubavna drama, film noir, ratni film, itd. – a nikad nije pripadao mainstream struji redatelja koji su snimali filmove za široku publiku (npr. Steven Spielberg, John Ford) niti mo-

dernistima autorskog filma (npr. Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard): on je u običnom i svakidašnjem pronalazio ono neobično i strano, pa su stoga i sve njegove scenarističke adaptacije književnih predložaka remek-djela inovativnosti i produbljivanje kanona žanrovskog filma. Pri ovoj dijalektici montaže i realnosti, vrijeme je istodobno i stvarno i nestvarno, vječno i prolazno.

Njegovi filmovi stoga koriste sam medij kinematografije kako bi stvorili efekt stvarnosti koja je stvarnija od realiteta samog; ne zato da bi se "opravdala" fikcija, nego da bi se time relativiziralo vrijeme i ponudili alternativni oblici promišljanja i percipiranja. Uočavamo da to filmsko vrijeme nije apsolutni jamac narativnosti, jer ono biva iskrivljeno, a u njegovim filmovima manje zapažamo realizam negoli kritički čin oponašanja kao mimezisa. Kubrick nas uvijek uvlači u svoj svijet, prividno krajnje mimetičan, svagda nas upozoravajući da je to njegov svijet. Vrijeme kao puka kronologija ili loša beskonačnost besmisleno je kretanje; filmski je vrijedno (i prikazivo) kao (pro)svijetljenje koje se događa u trenucima ili prešućenom vremenu kad film dosiže sintetički trenutak uvida. Stoga je pripovijedanje u Kubrickovom svijetu često shema konceptualnih varijacija koje vode do epifanijskog zaključka.

Kubrickova najznačajnija strukturalna jukstapozicija temporalnih i narativnih segmenata, svojevrsna je trajna elipsa: *2001 Odiseja* je raspoređena prema vremenskim pomacima/odjeljcima koje imaju za učinak izdvajanje i izbacivanje likova, jer u njegovim filmovima, a napose u ovom, likovi su manje važni od koncepta, ideje ili metafizičkog sklopa, primat preuzimaju vrijeme kao takvo, arhetipovi, tehnologija i ono transcendentno, što je razlog zbog čega se gledatelji često teško identificiraju s Kubrickovim protagonistima i smatraju njegove filmove emocionalno hladnima i "cerebralnima", što je u osnovi točno. Poništavanje klasične linearne naracije nije postmodernistički radikalno, ali je diskretno i perzistentno. Kubrick je žrtvovao pripovijedanje da bi stvorio metaforički i metafizički prosede. *2001: Odiseja* ima jedinstvenu poziciju u Kubrickovom filmskom kanonu. Ne samo da predstavlja sveobuhvatnu viziju ljudske civilizacije u najširem mogućem kontekstu, već uspostavlja i "temelj" vremena u bezvremenosti. Vremenske razlike u njegovim drugim filmovima razvijaju posebne vizije vremena kao prikaz različitih stavova prema izazovima postojanja. Mehaničko vrijeme poput onog koje predstavljaju satovi samo je jedna vrsta vremena, korisna za svijet koji reguliraju

računala. Svojevrsno ludilo, a zapravo promišljenost naizgled nepogrešivog računala HAL i njegovo nastojanje da pobije članove posade svemirskog broda nam jasno kazuju o Kubrickovom stavu prema ljudskim pokušajima shvaćanja pojma apsolutnog i savršenog. Stoga "vrijeme" nije iskrivljeno subjektivnim iskustvom ili potrebama kinematografske naracije: mi zapravo vidimo kako se "vrijeme" usporava ili ubrzava, skače naprijed, skače natrag i na kraju se rastvara u bezvremenosti.

U tom kontekstu, jedan od važnijih elemenata Kubrickove "filmske ontologije" je definitivno njegov odnos spram tehnike. Dok je Kubrick vidio prosperitet, pa čak i ljepotu u tehnologiji i tehničkim artefaktima, također je shvatio da su oni, u određenom smislu, ničeanski kazano, isuviše ljudski. Osobno je volio tehnologiju; tehnologiju filmske produkcije pretvorio je u svoj vlastiti, potpuno ljudski, estetski instrument. Drugim riječima, tehnologija je ljudska i sklona griješiti, te nas stoga može iznenaditi, a samim time i uznemiriti. Kubrickovi filmovi često se dakle usredotočuju upravo na taj sukob racionalizirane tehnologije i nepoznatih i nesvjesnih čovjekovih nagona. Sjetimo se samo koliko pažnje Kubrick poklanja tehničkim napravama: računala, telefoni, avioni bombarderi, upravljačke ploče, radari, nuklearne bombe, međuplanetarne svemirske letjelice, svemirske stanice i baze na mjesecu. Svi ovi tehnički artefakti uglavnom su prikazani kao estetski lijepi predmeti.

Pri ovakvom razumijevanju prvo nam na pamet pada Heideggerov spis "Pitanje o tehnici" gdje on navodi da bit same tehnike nije ništa tehničko, pri čemu se priziva grčka etimologija te riječi i njeno izvorno značenje. U Kubrickovim filmovima tehnologija preuzima estetsku i apokaliptičku funkciju koja je načeta uništenjem iluzija o tzv. "paradigmi uređaja". Ako je HAL 9000 krajnji izraz neuspjelog pokušaja tehnologije da nadiđe ljudsku kontingenciju i tjelesnost, onda je CRM-114 iz filma *Dr. Strangelove* njegov krajnji izraz tehnološkog pokušaja uspostavljanja komunikacije na udaljenosti koja ne ometa i ne izobličava. Utoliko se *2001: Odiseja* pokazuje dalekosežnim filmom jer tu je na djelu svojevrsna *tehnološka spiritualnost*. Pitanje koje on postavlja u svojoj naravi je fundamentalno: postoji li značajna razlika između stroja i čovjeka čije je djelovanje prebačeno/delegirano na neku ideologiju, birokraciju, tj. na bilo koju instancu koja nadilazi vlastite potencijale samo-ostvarenja slobode. Kubrickovi filmovi prikazuju načine na koje strojevi ostvaruju čo-

vjekovu slobodu, a ljudska bića podvrgavaju se mehaničkoj pravilnostima i zakonima. Imajući ovo na umu, fizičke manifestacije HAL-a u jednakoj mjeri ukazuju na duhovnost i mehanizam. HAL-ova neobičnost proizlazi upravo iz tih istodobnih manifestacija unutrašnjosti i decentriranosti, subjektivnosti i puke računalne kompleksnosti. Kao takav, HAL predstavlja izraz naših želja za tehničkom transcendencijom i strahom zbog naše vlastite materijalnosti i tjelesnosti.

Jedno od najpopularnijih tumačenja ovog filma jest njegova interpretacija preko Nietzschea, odnosno *Zaratustre*; to je tumačenje posve opravdano i u teorijskom smislu ne može mu se ništa prigovoriti. Reference na Nietzschea kod Kubricka su sasvim jasne: maestralni uvod eponimne simfonijske poeme Richarda Straussa tek je jedno upućivanje na Nietzscheovo djelo, tu je još koncept nadčovjeka, zore nove budućnosti koja više nije ljudska, i naposljetku završna sekvenca u kojoj svjedočimo rađanju novog čovjeka kao djeteta; naime, za Nietzschea i za Kubricka prevladani čovjek vratit će se kao nedužno dijete. Već spomenuti Kubrickov rez, odnosno filmsko sredstvo elipse kao *epistemološka cezura* stoga nam daje krajnje sažetu genealogiju čovječanstva. Instinktivne strasti majmuna pretvorile su se u hladnu znanstvenu racionalnost, došlo je do prekida u ljudskoj instinktivnoj volji za moć koja se sada okreće protiv njega u ljudskom nihilizmu. Protiv takve strasti Kubrick nudi isto rješenje kao i Nietzsche: čovjeka treba prevladati.

Pojasnimo to malo detaljnije. Naime, nihilizam, kako kaže Nietzsche u *Genealogiji morala*, definira čovjeka u njegovom najslabijem smislu, jer metafizičkoj moralnosti pridaje veću vrijednost od instinktivne snage naše životinjske tjelesnosti. Do 2001. godine, tako je smatrao Kubrick snimajući film 60-ih godina, strojevi će postati mehanički pokretači te nihilističke volje. Pojava *novog* i slavljenje volje za moć rođene u prvom kontaktu monolita i majmuna pretvorila se u tehno-znanstvenu volju-za-istinu koja je kost transformirala u svemirski brod. Svi instinktivni postupci čovjeka bivaju podređeni logici tehno-ekonomskog i političkog poretka. Prva pojava monolita u konjunkciji sa Zemljom, Mjesecom i Suncem u uvodnom kadru filma, a zatim u "osvitu čovječanstva" oslobodila je nešto novo; ne nadčovjeka nego Übermaschinu čiji je naziv HAL. Istinsko značenje monolita do kraja filma nam ostaje tajnom, a njegovo otkriće samo je poticaj da se tehno-znanost

reproducira u višem obliku. Vratimo se sada stroju, najzanimljivijem protagonistu (a zapravo antagonistu) filma: zapažamo da je HAL novi hibrid stroja-čovjeka (dotad neviđen u SF filmovima), i doznajemo da HAL "reproducira" ili "oponaša" većinu funkcija ljudskog mozga. To dovodi do pitanja je li HAL čovjek, a ako jest, u kojoj mjeri. To će pitanje biti od ključne važnosti za daljnji narativni tijek radnje: ima li HAL emocije i *osjeća* li taj stroj, što nas još jednom uvodi na područje tjelesnosti i njenog odnosa s racionalnim mišljenjem.

Čovjek je proizveo ono što će ga nadvladati, a to je HAL: nad-čovjek kao stroj, savršena strojna inteligencija, a ipak "ljudska, suviše ljudska". Prema Nietzscheu, znanost nije alternativa asketskom idealu (koji je za njega konačno iskrivljavanje volje za moć, odbacivanje tijela u nihilističkoj volji za ništavilo), "već je njegova najnovija i najplemenitija forma", oblik znanstvene volje za istinom. Ili, kako to precizno formulira Nietzsche u *Genealogiji morala*, znanost je jednostavno produžetak vjersko-filozofskih odbacivanja tijela u ime istine. "Znanstvenici još dugo neće biti slobodni duhovi", kaže Nietzsche, "jer i dalje vjeruju u istinu". U tom smislu, HAL-ova tehnološka savršenost, njegova inteligencija stroja, stoga je posljednja faza ljudskog nihilizma, njegove negacije volje za moć. Ne ljudi, nego zapravo HAL kreće na misiju da jednom zauvijek otkrije značenje onog izvanjskog, odnosno značenje čovjekovog onostranog, istinu o stranom monolitu.

Sjetimo se poznate rečenice iz filma koju stroj izgovara čovjeku: "Ova je misija suviše važna da bih ti dopustio da je ugroziš!" To je dakle logičan kraj znanstvene volje-za-istinom i njezinog nihilizma, njena "suviše važna" žudnja za znanjem na kraju mora biti nauštrb života. Nadilaženje stroja i tijela nalazimo u fascinantnoj i psihodeličnoj sekvenci Zvezdanih vrata, dotad neviđenoj u filmskoj povijesti. U njoj astronaut Dave putuje onkraj prostora i vremena u jednu nemoguću i neopipljivu, ali zato nimalo manje stvarnu beskonačnost totaliteta. Iza fenomenološkog tijela i s onu stranu prolaza Zvezdanih vrata pojavljuje se drugo tijelo koje ostavlja iza sebe tzv. "senzorno-motorni aparat" i svoju još uvijek ljudsku i tjelesnu svijest kako bi potvrdilo svoje kozmičke dimenzije, svoj genetički puls, svoj vječni povratak uništavanja-stvaranja. Vratimo li se ponovno Nietzscheu, kod Kubricka nalazimo ista tri stadija iz Zaratustre: svladavanje ljudskog nihilizma utjelovljenog u

HAL-u (stadij deve), Dave je ostvario drugu od tri Zaratustrine preobrazbe, pa je devu naslijedio astronaut (lav) koji sada mora proći kroz završnu preobrazbu, te se iznova roditi kao Zvezdano dijete.

Sekvenca Zvezdanih vrata označava oštri prekid u filmskoj teksturi 2001., s obzirom da se "realizam" povlači pred apstraktnom navalom neobičnih svjetlosnih oblika, praćenih nelagodnom muzičkom pozadinom Gyorgya Ligetija. Beskrajno putovanje kroz Zvezdana vrata (režirano u maniri eksperimentalnog, a ne igranog filma) otkriva nam nepoznati svemir iza svijesti ljudskog. Uništenje samog sebe (kao fizičkog tijela, ali i kao klasične filmske naracije i vizualne teksture) pretvaraju to u nužan uvjet za pojavu nečeg *novog*, za pojavu budućnosti kao takve. Tek nakon što smo dobili bitku sa strojem i tehno-znanstvenim društvom kontrole, možemo početi istraživati tko mi *nismo*, i otići tamo gdje ljudi nikad ranije nisu otišli (kako glasi i slogan SF-serije *Star Trek*). Astronaut David ulazi kroz Zvezdana vrata i započinje ubrzavati u tunelu svjetla. Percepcija gubi svoju prostornu i vremensku smislenost, jer psihodelična Zvezdana vrata sada su čista halucinacija. Lišeni položaja s kojeg možemo razmisliti o onomu što vidimo, nismo u mogućnosti djelovati, a iza svih ljudskih koordinata, čak i iza našeg vlastitog tijela, sve postaje kozmička vizija.

Zvezdana vrata su vrhunac metafizičko-filmskog izraza istraživanja naše svijesti: to je *subjektivna dezintegracija*, jer više ne znamo odakle gledamo, niti što doživljavamo; ne možemo locirati što subjektivno ili objektivno vidimo. Ovakvo ekstenzivno ničeanско čitanje Kubricka, već smo napomenuli, vrlo je poticajno. Međutim, ostaje za diskusiju u kojoj mjeri 2001. kao aktualiziranje Nietzschea u 60-tim godinama prošlog stoljeća, zadržavajući njegovo zagovaranje društvene revolucije radikalnom subjektivnom transformacijom, istovremeno istražujući suvremene postupke osobne dezintegracije, ujedno i napušta Nietzschea i postaje nesvodivo na njegove osnovne filozofske postulate, odnosno u kojoj mjeri ih nadilazi. Naime, jasno je da nas, prema Kubricku, uzvišeno iskustvo Zvezdanih vrata ne odvodi iza tijela, već tijelo *oslobađa* od nihilizma istine, od njezinih posljednjih preostalih iluzija: prirodne percepcije fenomenološkog "tijela" organiziranog oko transcendentalnog idealizma u skladu s Nietzscheovim preobrazbama čovjeka, jer svladavajući HAL-a Bowman je čovječanstvo pretvorio iz deve u lava, a prema tom tumačenju HAL

je bio ultimativna deva koja je čovjeka nosila prema nihilističkoj budućnosti u pustinji svemira. Sjetimo se kraja filma: muškarac je pretvoren u fetus čiji subjektivni kadar opet ugledamo dok se kreće kroz monolit i odlazi u svemir. Film dakle završava trenutkom vraćanja, dok dijete lebdi kroz monolit i na-trag do Zemlje, zatvarajući golemi ljudski krug preobrazbe.

Razmatrano iz ovakve perspektive, pojava novog uvijek uključuje i do-kinuće starog: majmun je razbivši životinjsku lubanju postao čovjek, Dave je uništio HAL-a, a tako se i čovjekovu (samo)svijest mora konačno uništiti da bi se on ponovno rodio kao Zvezdano dijete da bi Zemlji vratio nedužnost. Međutim, ovakvo čitanje neminovno vuče prema jednom drugom, suvremenom filozofu, Gillesu Deleuzeu. Ali ne prema tezama iz njegova dva sveska o filmu, nego prema njegovu glavnom djelu *Razlika i ponavljanje*, jer svakom svladavanju prethodi vječni povratak prekida, razlike u stvaranju nečeg novog. Drugim riječima, monolit u filmu je budućnost neuvjetovana prošlošću ili sadašnjošću jer ih istovremeno odbacuje dok je oni stvaraju.

Progresivno kretanje prema naprijed u *2001* u razmacima od nekoliko milijuna godina nudi istu figuru; svako pitanje koje postavlja proces transformacije svoj odgovor nalazi u apsolutnoj potvrdi nečeg *novog*. I stoga je Kubrick, iako je malo vjerojatno da ga je čitao (za razliku od Nietzschea) – a nije naodmet spomenuti da Deleuzeovo glavno djelo nastaje upravo iste godine kad je Kubrickov film snimljen – blizak Gillesu Deleuzeu i njegovom shvaćanju vječnog vraćanja. Deleuze u tom djelu kaže: "Vječno vraćanje se ispravno naziva vjera budućnosti, vjera u budućnost. Vječno vraćanje odnosi se samo na novo, na ono što se stvara pod pretpostavljenim uvjetima i uz posredništvo preobrazbe. Međutim, ne dovodi do povratka ni *uvjeta* ni *agenta*: upravo suprotno, ono ih odbacuje te izbacuje svojom centrifugalnom silom. Ono je novo, potpuna novost."

Je li, dakle, monolit vječno vraćanje volje za moć kao takve, moći koja teži vlastitom svladavanju? I kako protumačiti završnu sekvencu u kojoj se monolit i ono što je nastalo od čovjeka stapaju u jedno pri čemu se rađa Zvezdano dijete? Jednoznačnog odgovora, kao što je već naznačeno u uvodu ovog teksta s obzirom na ambivalentnost Kubrickovih filmova, naprosto nema. Je li to "nova ontologija budućnosti" koju Kubrick na filmski način realizira i pronalazi u Nietzscheu, kao neka vrsta revolucije u smislu prevladavanja naše

tjelesnosti nad tehno-znanstvenim nihilizmom, naših instinktivnih postupaka nad sviješću, i naposljetku, vječnog vraćanja prevladavanja kao halucinacije koja postoji s onu stranu prostora i vremena? Je li to budućnost koja više nije ljudska, a ako nije ljudska, je li onda nužno tehnološka? Je li Kubrick u svojem filmu još prije pola stoljeća nagovijestio ontologiju digitalnog doba, s preispitivanjem svih temeljnih kategorija zapadnjačke filozofije koja poništava sve dotad neprevladive postojeće razlike između bitka i vremena, prirode i kulture, životinje i čovjeka, svijeta i stroja?

Je li navijestio imanentnu transcendenciju života koji više nije ni prirodan ni umjetan, nego se tehnogenetski stvara kao autopoietički sustav? Jedno je posve sigurno: danas, na granici svjetova metafizike i kibernetike, u doba posvemašnje tehnologizacije jezika i mišljenja, Kubrick nam je ostavio u nasljeđe svoje filozofsko-filmsko remek-djelo puno pitanja i odgovora, s kojim ćemo zasigurno još dugo voditi dijalog.