

„*Jupiter and Beyond the Infinite*”. 2001: Odyseja kosmiczna *Stanleya Kubricka*

ABSTRACT. Kozłowski Krzysztof, „*Jupiter and Beyond the Infinite*”. 2001: Odyseja kosmiczna *Stanleya Kubricka* [“*Jupiter and Beyond the Infinite*”. 2001: *A Space Odyssey by Stanley Kubrick*]. “Images” vol. XXVII, no. 36. Poznań 2020. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 117–128. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2020.36.07.

The article deals with the relationship between film and painting, as well as the sciences (physics, cosmology) of the 20th century. It introduces the historical context important for the time when Kubrick’s film was made, and addresses the issue of abstraction in cinema, contemporary painting and cosmology, confronting artistic and scientific ideas (the models of the Universe). The starting point for the detailed analysis was “autonomous abstract film” (Alicja Helman), which as a film inside a film combines various cinematic types and genres. The analysis of takes and sequences of this film inside a film made it possible to decipher the director’s idea, which is expressed in intra-film references. The particular results of the research were compared with the possible iconographic context (Gerhard Richter). The inclusion of a diagnosis obtained on the basis of materials examined in the Kubrick Archives in London (Kamil Kościelski), and references to cultural tradition (Plato), supplement the aforementioned considerations in an important way.

KEYWORDS: Stanley Kubrick, 2001, SF abstraction, art, painting, science, cosmos, Plato, Gerhard Richter

Po dezaktywacji superkomputera HAL 9000, której dramatyczny przebieg został ukazany w klaustrofobicznie skomponowanych kadrach, i odsłuchaniu przez Davida Bowmana transmisji telewizyjnej dr. Heywooda Floyda na temat prawdziwej przyczyny misji na Jowisza, rozpoczyna się czwarta i ostatnia część filmu *2001: Odyseja kosmiczna*[1]. Stanley Kubrick, posługując się nałożonymi na obraz kosmicznej ciemności napisami, zatytułował ją tyleż zwięźle, co zagadkowo: *Jupiter and Beyond the Infinite*. Przy czym „zagadkowo” brzmi i tak eufemistycznie, zważywszy na to, że „[...] and Beyond the Infinite” sugeruje ostatecznie coś, czego niepodobna sobie wyobrazić i co wymyka się podejściu intuicyjnemu. Odczucia bezsilności nie złągodziłyby nawet przypomnienie, że akcja filmu Kubricka rozgrywa się w dość odległym – jak na końcówkę lat sześćdziesiątych – czasie.

[1] W tym miejscu, a także w dalszych częściach artykułu odwołuję się do protokołu sekwencji zamieszczonego w książce mojego autorstwa o filmach fabularnych Kubricka. Stosowane tam skróty przedstawiają się następująco: GS – sekwencja główna, S – sekwencja, sc. – scena, u. – ujęcie, u.cz. – ujęcie

częściowe, p. – plansza z napisami. Zgodnie z napisami niediegetycznymi film został podzielony na 4 sekwencje główne (fazy), 16 sekwencji i 47 scen. Pozostałe ujęcia to plansze z napisami i logo wytwórni MGM. Zob. K. Kozłowski, *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, Warszawa 2018, s. 427–431.

Pojęcie nieskończoności uległo wprawdzie sile wywodów niemieckiego matematyka Georga Cantora, który (pracując nad podstawami teorii mnogości) zdefiniował zbiór nieskończony[2] i odkrył całą hierarchię takich zbiorów, uznając, że są one „odbiciem czegoś jeszcze większego – nieskończoności absolutnej”[3], ale zupełnie nie da się zrozumieć, w jaki sposób można by małą kapsułą prześcignąć rzeczywisty, ekspandujący Wszechświat[4]. Innymi słowy, zmierzyć się z nieskończonością rozumianą tu najwyraźniej jako immanentny atrybut rzeczowego uniwersum. W filmie Kubricka brak rozwiązania podobnych dylematów. Od początku sugeruje się widzowi coś odwrotnego: jeśli realne okazało się przebycie nieskończonej otchłani (nad wyobrażeniem kosmosu amerykańskiego reżysera zaciążyło prawdopodobnie pochodzące od Newtona pojęcie absolutnego czasu i absolutnej przestrzeni), to wyłącznie dlatego, że Bowman zdecydował się podążyć za tajemniczą siłą, którą ucieleśniał pojawiający się tym razem w okolicach Jowisza Monolit[5].

I właśnie od Jowisza oraz swobodnie szybującego w przestworzach czarnego, liczącego równo cztery miliony lat Monolitu (SG IV, S 1, u. 521–529a[6]), zacznie się podróż Bowmana przez kosmos. Jak stwierdzi Kubrick w rozmowie z Josephem Gelmisem, zakończy się ona w innej części Galaktyki – „w ludzkim zoo, przypominającym otoczeniem ziemski szpital” utkany ze „snów i wyobrażeń” samego astronauty[7]. Wypowiedź ta zdaje się zrazu sugerować odmienne rejony kosmosu, ale całkiem nieoczekiwanie reżyser dodaje bez jakiegokolwiek uściślenia, że „w wieczności [...] życie [Bowmana – K.K.] przechodzi wiek średni poprzez starość do śmierci. Potem astronauta odradza się

[2] Jak wyjaśnia Michał Heller (*Poglądanie Wszechświata*, Kraków 2011, s. 177), według Cantora „zbiór jest nieskończony, jeżeli jakiś jego podzbiór właściwy, to znaczy taki, który nie jest całym zbiorem, jest z nim równoliczny”. Przykładem zbioru liczb naturalnych i liczb parzystych: oba nieskończone, oba równoliczne („liczbie naturalnej n przyporządkowujemy liczbę parzystą $2n$ ”). Nawiasem mówiąc, zgodnie z tą regułą nie można by za taki uznać zbioru sześciobocznych galerii z opowiadania *Biblioteka Babel* Jorge Louisa Borgesa, które wraz „z obszernymi studniami wentylacyjnymi w środku, ogrodzonymi bardzo niskimi balustradami” są podstawową jednostką rozciągającej się w nieskończoność „Biblioteki-świata” (J.L. Borges, *Biblioteka Babel*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] idem, *Fikcje*, Warszawa 1972, s. 65). Układ galerii charakteryzuje niezmienność: „Dwadzieścia szaf, po pięć szerokich szaf na każdy bok, wypełnia wszystkie boki prócz dwóch; ich wysokość, która równa jest wysokości pięter, przekracza zaledwie wzrost przeciętnego bibliotekarza”. Biblioteczne galerie (jak wszelkie urządzenia tego rodzaju) zostały wzniesione dla książek (*podzbiór właściwy*); liczba tych ostatnich

jest wszakże ograniczona („ma kres liczba możliwych książek” [s. 72]). Oznacza to, że zbiór książek *nie jest równoliczny* w stosunku do sześciobocznych galerii z przyległościami; jako zbiór *de facto* skończony nie daje się on zestawić nawet z najślabszym zbiorem nieskończonym.

[3] M. Heller, op.cit., s. 178.

[4] Przypuszczalnie wskazówki może dostarczyć uwaga wypowiedziana przez Kubricka w rozmowie z Erikiem Nordernem: „nie sądzę, by słuszne było deklarowanie z niezachwianą pewnością, że prędkość światła jest we Wszechświecie absolutnie nieprzekraczalna”. E. Nordern, *Wywiad dla „Playboya”: Stanley Kubrick*, [w:] *Stanley Kubrick. Rozmowy*, red. G.D. Phillips, przeł. M. Berowski, [Warszawa] 2014, s. 94.

[5] Zob. M.K. Booker, *Alternate Americas: science fiction film and American culture*, Westport [CT], London 2006, s. 79–80.

[6] Zob. przyp. 1.

[7] J. Gelmis, *Stanley Kubrick*, przeł. A. Kozanecka, [w:] *Stanley Kubrick w opinii krytyki zagranicznej*, wybór A. Kozanecka, Warszawa 1989, s. 14.

jako «Nadistota», gwiazdne dziecko, superman [...] i wraca na Ziemię, przygotowany do następnego skoku ewolucyjnego ludzkiej rasy” [8]. Tak duże pomieszanie klas pojęć z całą pewnością nie ułatwia rozumienia, budzi wręcz podejrzenie, że w wywiadzie z Gelmisem Kubrick nie zamierzał transponować obrazów na słowa ani nie troszczył się o analityczną precyzję. Wieczność rozumiana jako „tymczasowe” miejsce pobytu Bowmana przed inkarnacją w postać Star Child jest tak samo niepojęta jak wyprawa w głąb, a tym bardziej poza nieskończoność.

Dziwnym zbiegiem okoliczności „ludzkie zoo” nawiązuje pod względem stylistycznym do epoki Ludwika XVI, czego oznaką są nie tylko meble i wiszące na ścianach obrazy, lecz także wybijające się w kompozycji symetrii tudzież starannie rozmieszczone w szpitalnym „salonie” elementy dekoracyjne. Jedynym z niewielu sygnałów zakłócających tę prostą asocjację z osiemnastowieczną estetyką jest podświetlona na biało szachownica podłogi, w ujęciach 576 (SG IV, S 3a/sc. 1) i 582 (SG IV, S 3b/sc. 2) wydatnie zaznaczająca się krzywizną linii i oddziałująca z lekka futurystycznie. Rozwiązanie to odrealnia samo wnętrze i każe się doszukiwać w takim przedstawieniu ukrytego przesłania; jego sens uwyraźni ostatnie ukazanie się Monolitu (SG IV, S 3d/sc. 4, u. 598–604).

Zanim się to stanie, Kubrick użyje całego kunsztu filmowego, aby odsłonić przed nami nieznanne połączenie kosmicznych przestworzy, tak jak on sam zobaczył je wcześniej oczyma wyobraźni: „w Galaktyce znajdują się setki miliardów gwiazd i tyle samo galaktyk jest w dostrzegalnym Wszechświecie” [9]. Alicja Helman uznała, że o jakości filmu stanowi nie tyle uszlachetnienie gatunku lub jego udoskonalenie, ile złamanie reguł gatunkowej czystości i dokonanie nader interesującej syntezy rodzajów [10]. W odniesieniu do ostatniej części filmu pisała:

W części czwartej wszelka paradokmentalność czy quasi-naukowość przekazu całkowicie znika na rzecz gry elementów fantastycznych, również wywodzących się z różnych gatunków. Realizuje się nadal fabularność (pojawia się raz jeszcze monolit, dokonuje niezwykła transformacja kosmonauty), mimo że film najbardziej przypomina w tej partii esej czy powiastkę filozoficzną. Wreszcie – na podobnej zasadzie jak konwencja filmu muzycznego w części pierwszej – pojawia się tu **etiuda będąca autonomicznym filmem abstrakcyjnym** [wyróżn. K.K.]. Lądowanie na Jowiszu zostało przedstawione jako gra zmiennych form i kolorów. „Dramat” czysto wizualny, abstrakcyjny, rozgrywa się jak gdyby w trzech wymiarach, bowiem przez cały czas mamy do czynienia z błyskawicznym ruchem w głąb ekranu, co daje efekt przenikania w inną, nową, czysto fantastyczną rzeczywistość. Ten rodzaj wprowadzenia do finału, w którym rozegrają się rzeczy niezwykle, przygotowuje widza emocjonalnie i estetycznie do ich odbioru. Barwna symfonia pobudza jego poczucie piękna i harmonii, a szybki ruch i rytmiczna zmienność atakują system nerwowy, zaostarzając wrażliwość [11].

[8] Ibidem.

[9] Ibidem, s. 15.

[10] A. Helman, *Stanley Kubrick albo synteza rodzajów*, „Kino” 1974, nr 12, s. 61–63.

[11] Ibidem, s. 63.

O skuteczności wykorzystania „etiudy będącej autonomicznym filmem abstrakcyjnym” świadczy zarówno doniosłość wykreowanych obrazów filmowych, jak i schemat ikonograficzny, który – mimo wszelkich różnic – jest rozpoznawalny w licznych filmach SF powstałych po Kubricku[12]. Co ważne, znaczące i artystycznie udane nawiązywanie do tego drugiego tworzy niekwestionowane miejsce wspólne sztuki filmowej.

Podróż w głąb nieskończoności została podzielona przez Kubricka na cztery części i obejmuje łącznie 42 ujęcia plus 2 częściowe. Rozpoczyna się kaskadą światła (SG IV, S 2a/sc. 1, u. 529b–539), przechodzi płynnie w rozrastające się galaktyki i gromady galaktyk (SG IV, S 2b/sc. 2, u. 540–553), wprowadza lecące z jeszcze większą prędkością od kapsuły Bowmana oktaedry (SG IV, S 2c/sc. 3, u. 554) i ukazuje bezładne krajobrazy, które zdają się przypominać powoli stygnącą planetę (SG IV, S 2d/sc. 4, u. 555–572a–f).

(i) Kaskada światła jest w istocie „tunelem świetlnym” („Licht-tunnel”)[13] lub „psychodelicznym” („psychedelic tunnel”)[14], swoistą hiperprzestrzenią („hyper-space”)[15]. Składa się z jedenastu ujęć, w tym jednego częściowego (SG IV, S 2a/sc. 1). Aż pięć z nich (u. 530, 532, 534, 536 i 538) naprzemiennie w kontrującich do zgeometryzowanych abstrakcyjnych obrazów kosmosu (pełnych jednorodności formalnej i przedmiotowej) oddaje twarz przerażonego zdarzeniem, głęboko wstrząśniętego tym, co widzi (otwarte usta), astronauty. Można odnieść wrażenie, że prędkość, z jaką się porusza, pozbawiała go zdolności postrzegania czasoprzestrzeni w ramach geometrii Hermanna Minkowskiego: jako struktury stożkowej[16]. Wygląda to tak, jak gdyby Bowman nieustannie zbliżał się do punktu przejścia, który dopiero otworzy przed nim nowy horyzont poznania. I rzeczywiście, dokładna analiza wyodrębnia ów tunel jako szczelinę, tyle że raz widzianą w pionie (u. 529b–536), a innym razem w poziomie (u. 537–539). W eksponującym horyzontalnie szczelinę ujęciu 539 konsekwentnie przestrzegany porządek płaszczyznowy zostaje przełamany spiralnie rozchodzącymi się żółtymi liniami, które nadają obrazowi strukturę promienistą i kolistą.

(ii) Następne ujęcie, 540, przedstawia detal: szeroko otwarte, żółto-zielone ludzkie oko. Stanowi on początek nowego ciągu liczącego czternaście obrazów kosmosu (SG IV, S 2b/sc. 2). Co ciekawe, na końcu tej sceny (tak jak na początku) pojawia się mrugające ludzkie oko (u. 553), tym razem jednak w odcieniu fioletowo-zielonym. Obydwa detale tworzą więc ramę kompozycyjną. Sposób ich kadrowania –

[12] Dość przywołać odpowiednie sceny z takich filmów jak *Kontakt* (1997) Roberta Zemeckisa, *Misja na Marsa* (2000) Briana De Palmy czy *Interstellar* (2014) Christophera Nolana.

[13] Zob. S. Sperl, *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*, Würzburg 2006, s. 122–123.

[14] M.K. Booker, op.cit., s. 79.

[15] Ibidem.

[16] Zob. M. Heller, *Początek świata*, Kraków 1976, s. 56–59; idem, *Filozofia kosmologii*, Kraków 2013, s. 135–140; S.W. Hawking, *Krótką historia czasu. Od Wielkiego Wybuchu do czarnych dziur*, przeł. P. Amsterdamski, Warszawa 1990, s. 34 i nn.; idem, *Ilustrowana krótka historia czasu*, przeł. P. Amsterdamski, Poznań 2016, s. 43–47.

w jednym i w drugim wypadku – kontrapunktuje szklane czerwone oko komputera HAL 9000, który (tuszując wadliwe funkcjonowanie) chciał uśmiercić całą załogę promu Discovery.

Pozostałych dwanaście ujęć ukazuje to, czego doświadcza Bowman. Można by powiedzieć, że zostaje mu przywrócona zdolność stożkowego postrzegania czasoprzestrzeni^[17]. Tym razem jego horyzont obejmuje odległe rejony kosmicznych przestworzy, a właściwie... początek świata. Ujęcia 541–542 to dwa spektakularne obrazy. Pierwszy wygląda jak wizualizacja Wielkiego Wybuchu (u. 541)^[18], drugi jak powstanie galaktyk lub ich gromad (u. 542). Można go też zidentyfikować jako galaktykę spiralną. Rzecz jasna identyfikacje takie są zawsze obarczone ryzykiem błędu, bo nigdy nie wiadomo, czy trafnie interpretuje się odległości między obiektami, co w wypadku fikcji filmowej jest tym bardziej utrudnione, im wyraźniej konkretne wyobrażenia odbiegają od zdjęć wykonanych przez naukowców i kształtów zaobserwowanych teleskopem. W każdym razie, by nie ulegać pokusie łatwych skojarzeń – w zetknięciu z materiałem wizualnym, warto pamiętać, że galaktyki – jak pisze Michał Heller – „rzadziej «zaludnione» są gwiazdami niż przestrzeń kosmiczna galaktykami”^[19].

Wraz ze swoimi współpracownikami od efektów specjalnych (Wally Veevers, Douglas Trumbull, Con Pederson, Tom Howard) Kubrick postarał się o to, by na podstawie własnych projektów graficznych przybliżyć coś, czego jeszcze nie widziano. Zgodnie z tym założeniem na tyle odmienił poszczególne kadry, na ile było to tylko możliwe. Nie zabrakło więc w jego wizualizacji otwartej przestrzeni kosmicznej ani świecących przesłoniętych mgłą kul, jak w ujęciu 543, rozpadających się

[17] Zgodnie z geometryczną postacią szczególnej teorii względności – jak wyjaśnia Michał Heller (*Filozofia kosmologii*, Kraków 2013, s. 138) – „stożek świetlny (i ewentualnie jego wnętrze) jest obserwowalnym wszechświatem dla danego obserwatora”. Stożki świetlne przeszłości i przyszłości istnieją także w „czasoprzestrzeniach będących rozwiązaniami równań Einsteina (a więc w czasoprzestrzeniach ogólnej teorii względności)”, ale jeśli „czasoprzestrzeń jest zakrzywiona, są one odpowiednio zdeformowane” (ibidem).

[18] Zob. M. Bersanelli, *Wielki spektakl na niebie. Osiem wizji wszechświata od starożytności do naszych czasów*, przeł. A. Liszka-Drażkiewicz, Kraków 2020, s. 276–279.

[19] M. Heller, *Wobec Wszechświata*, Kraków 1970, s. 58. Odkąd kosmologia ugruntowała swój status jako nowa nauka eksperymentalna, czemu początek dały narodziny kosmologii relatywistycznej Einsteina (*Kosmologiczne rozważania nad ogólną teorią względności* [1917]), regularnie sporządza się i modyfikuje katalogi galaktyk. Jeśli abstrahować od dokonań dawnych obserwatorów, takich jak William,

Caroline i John Herschelowie oraz Johan Ludvig Emil Dreyer, którzy skatalogowali do początków XX wieku łącznie około 1500 mgławic (zob. M. Heller, *Ewolucja kosmosu i kosmologii*, Warszawa 1985², s. 38–39; M. Bersanelli, op.cit., s. 193–203), największe zasługi na tym polu miał aż do czasów Kubricka amerykański astronom Fritz Zwicky. „W opracowanym przez niego katalogu – jak pisze M. Heller (*Wobec Wszechświata...*, s. 60) – znajduje się opis około 10 tysięcy [9700 – K.K.] gromad z nieba północnego. Zwicky pracował 120-centymetrowym teleskopem Schmidta z obserwatorium palomarskiego. Użycie 5-metrowego zwierciadła pozwoliłoby na zarejestrowanie znacznie większej liczby gromad. Zwicky jednak nie bez powodu korzystał z teleskopu Schmidta, który odznacza się szczególnie dużym « polem widzenia ». Konkurencyjnym wobec katalogu Zwicky’ego był katalog George’a Ogdena Abella, który zarejestrował 2700 gromad galaktyk. Także z półkuli północnej (półkula południowa cierpiała zawsze na deficyt obserwatoriów astronomicznych). Zob. M. Heller, *Początek świata...*, s. 25.

obiektów (u. 544), kosmicznych „meduz” rozlewających się w przestworzach (u. 545), żółtych, eksplodujących rozżarzonych słońc (u. 546), ani ogromnych czarno-białych widm (u. 547), spływających z góry kadru poświat (u. 548), czerwono-błękitnych form przypominających kosmiczne „żółtka” (u. 549), gęstych jak ciekła czekolada draperii (u. 550), świecących mgławic, w których stronę zmierza widziana w prawym dolnym rogu kadru kapsuła z Bowmanem (u. 551), nieomal pustej ciemnej przestrzeni z zatapiającymi się w niej świetlistymi punktami (u. 552).

Wszystko to – jak na kosmiczną skalę czasu – odbywa się w gruncie rzeczy niewyobrażalnie szybko (nie jest to z pewnością niezmienna prędkość światła[20]); ekranowy czas trwania podróży poza nieskończoność mocno syntetyzuje czas rzeczywisty obserwatora, jakim jest sam Bowman. Jednocześnie wygląd każdego ze wspomnianych obiektów międzygalaktycznych intensyfikuje się z powodu lotu kapsuły, który ukazywało ujęcie 551. Za wyjątek od reguły można by uznać ujęcie 552.

(iii) Oktaedry zostały wprowadzone tylko w jednym ujęciu (554), są zarazem – jak to bywa u Kubricka – osobną sceną (SG, S 2c/sc. 3). Ze względu na akcję filmową należałoby je interpretować jako inną postać tajemniczej siły, którą poprzednio symbolizował Monolit. Tym bardziej, że dwa z siedmiu oktaedrów poruszają się szybciej od kapsuły i zjawiają się w polu widzenia z lewej i prawej strony kadru. Dają się zobaczyć Bowmanowi i eskortują go bezpiecznie dalej. Są potwierdzeniem, że kierunek podróży przez nieskończoność był odpowiedni. Jak pisze Kamil Kościelski,

O ujęciu przedstawiającym wielościanny foremne informują materiały zebrane na wstępnym etapie prac nad filmem. Pion odpowiedzialny za efekty specjalne przygotował tzw. „karty Sasco” („Sasco Cards”), będące swego rodzaju storyboardem całej sekwencji 135. Poszczególnym kadrom nadano zwięzłą nazwę. Ilustracja prezentująca pojedynczy oktaedr została określona niewystępującym w języku angielskim słowem „Rhomboidia”. Wyraz ten jest neologizmem odnoszącym się do figury o kształcie rombu [SK/12/3/2/15/4 – Sasco Card Box 4]. Jego użycie wynika najpewniej z faktu, że oktaedr przeniesiony na dwuwymiarową powierzchnię nasuwa skojarzenie z rombem [...]. *Notabene* jeden z projektów graficznych przygotowanych w trakcie realizacji filmu *2001: Odyseja kosmiczna* ukazuje rzut prostokątny oktaedru[21].

Oktaedr jest jedną ze słynnych brył platońskich, które Demiurg wykorzystał do budowy widzialnego świata[22]. Teajtet, matematyk,

[20] Zob. przyp. 4.

[21] K. Kościelski, *W labiryncie Stanleya Kubricka. Wielopoziomowa i wielokontekstowa analiza „Lśnienia”*, Wrocław 2019, s. 67 (manuskrypt). Serdecznie dziękuję Autorowi za udostępnienie mi napisanej przez siebie rozprawy doktorskiej i za gotowość podzielenia się ze mną swoimi przemyśleniami.

[22] Kościelski pogłębia ten wątek i poddaje go kontekstualizacji. Skrupulatnie wylicza jeszcze inne filmy, w których Kubrick sięgał po tę geometryczną

symbolikę (K. Kościelski, op.cit., s. 67–71). W dalszej części rozważań przywołuje opinię Philipa Kuberskiego, w myśl której obraz Monolitu Kubrick najprawdopodobniej przejął z wizji sennej Carla Gustava Junga (ibidem, s. 215). Cytuje odpowiednie słowa szwajcarskiego psychiatry i dodaje własny komentarz: „Jung ujrzał samego siebie zawieszonoego w przestrzeni kosmicznej. Z tej perspektywy spoglądał na «kulę ziemską skąpaną w cudownej, błękitnej poświacie» i nagle dostrzegł dryfujący w przestworzach «ogrom-

uczeń i przyjaciel Platona, udowodnił, że istnieje pięć takich brył, że składające się na nie „wierzchołki, krawędzie i ściany są równouprawione” i że trzeba w nich widzieć wielościany (dokładniej: wielokąty) foremne^[23]. Należą do nich: czworościan, sześćościan, ośmiościan, dwunastościan, dwudziestościan. Platon powiązał te bryły z nauką o czterech żywiołach, interesujący nas oktaedr przypisując powietrzu, i nakazał Sokratesowi twierdzić, że

[...] te bryły są tak małe, iż z powodu maleńkich ich rozmiarów nigdy nie możemy żadnej z nich spostrzec indywidualnie w żadnym gatunku. Dopiero, gdy się złączą w wielkiej liczbie razem, masy z nich utworzone stają się widzialne. Co się tyczy ich stosunków liczbowych, ruchów i innych własności, Bóg dokładnie zrealizował to wszystko w miarę, jak natura konieczności uległa dobrowolnie perswazji, i wprowadził wszędzie proporcję i harmonię^[24].

Kto wie, czy nie dlatego w 2001: *Odyseja kosmiczna* oktaedry pulsują, świecą i mieniają się małymi kryształkami, tak jakby – nabrawszy masy – imitowały przedmioty makroskopowe. Jest to zapewne jedno z najbardziej intrygujących, tajemniczych ujęć „autonomicznego filmu abstrakcyjnego” Kubricka^[25].

(iv) Ostatnia scena tegoż filmu w filmie, ewokująca pierwotne amorficzne krajobrazy (SG, S2d/sc. 4), zaczyna się i kończy tak samo jak scena 2 – od żywego, reagującego na feerię barw oka. Za pierwszym razem jest ono niebiesko-oranżowo-fioletowe (u. 555), za drugim, by niejako zaabsorbować zdobyte tą drogą poznanie, pięciokrotnie zmienia swe kolory (u. 572a–f), aż wreszcie nabierze zabarwienia naturalnego (u. 572g), co będzie znaczyło, że podróż dobiegła kresu. Bowman wylądował w „ludzkim zoo”. Tym, czego teraz doświadczy, będą metamorfozy czasu i życia.

I tak czternaście ujęć filmowych (u. 558–571), spiętych wizualną klamrą ludzkiego oka (to samo oko powróci jeszcze na chwilę w ujęciu 557, zaraz po zanurzeniu się w drugim czasoprzestrzennym tunelu [u. 556], który przemierza kapsuła z Bowmanem), w sposób wyjątkowo efektowny odmalowuje opustoszałe widoki^[26]. Wyglądają one jak fotorealistyczne, do pewnego stopnia „przezroczyste” impasty,

ny blok skalny, ciemny niczym meteoryt». Obiekt ten wzbudził w nim skojarzenie z blokami «czarnobrazowego granitu» widzianymi «na wybrzeżu Zatoki Bengalskiej». Podkreśla, że obserwowany w przestrzeni kosmicznej «kamień [...] też był ciemnym gigantycznym blokiem». Przywołana przezeń wizja odzwierciedla kadry poprzedzające podróż Bowmana przez «Gwiazdne Wrota» oraz końcowe ujęcie filmu, w których astronauta po przemianie w «Gwiazdne Dziecko» spogląda w kierunku Błękitnej Planety” (ibidem, s. 216).

[23] M. Heller, *Logos Wszechświata. Zarys filozofii przyrody*, Kraków 2013, s. 26. Zob. Platon, *Timajos*,

Kritias albo Atlantyka, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył P. Siwek, Warszawa 1986, s. 69–82 [53c–61c].

[24] Platon, op.cit., s. 74 [56c]. Oddziaływanie Platona było tak przemożne, że – jak pisał Marco Bersanelli (*Wielki spektakl na niebie*, s. 135) – nie kto inny jak Johannes Kepler wywodził, iż „planet jest sześć, ponieważ jest pięć wielościanów foremnych! Oznacza to, że pięć odległości oddzielających sześć sfer planetarnych jest wyznaczone według proporcji pięciu wieloboków platońskich”.

[25] Zob. przyp. 11.

[26] Zob. R. Khouloki, *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*, Berlin 2009, s. 167–169.

które z zaangażowaniem zaczęły malować w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku niemiecki artysta Gerhard Richter. Nie jest łatwo odpowiedzieć na pytanie, co dokładnie przedstawiają kadry z eksperymentalnej etiudy Kubricka. Można na przykład – tak jak Stephan Sperl – widzieć w nich dużo późniejsze stadia kosmicznej ewolucji, które nastąpiły z upływem miliardów lat po Wielkim Wybuchu (powstawanie planet, biogeneza [niem. *Ursuppe* ang. *primordial soup*] itd.)[27], i doszukiwać się u Kubricka intuicji, które by w jakiś sposób je implikowały lub przynajmniej ich nie wykluczały. Wszak czas realizacji filmu obfitował w naukowe sensacje: w dniach 23–27 stycznia 1967 roku obradowało w Nowym Jorku zgromadzenie astrofizyków (Texas Symposium on Relativistic Astrophysics), na którym po wcześniejszych zapowiedziach ogłoszono „wyniki prac obserwacyjnych niedwuznacznie wskazujące na istnienie przewidzianego przez [George’a – K.K.] Gamowa promieniowania”[28]. Dzisiaj nazywanego „promieniowaniem tła”, podówczas – w latach sześćdziesiątych – „promieniowaniem pierwotnej racy (*the primordial fireball radiation*)”[29].

W fotorealistycznych impastach aluzyjnych krajobrazów Kubricka zarysowują się odrealnione góry, wody, wyspy, skały, pustynie (?), a nawet – jak w ujęciu 564 – falujący zielono-fioletowy „ocean”. Obrazy te są prezentowane w szybszym bądź wolniejszym tempie. Dopasowują się do możliwości percepcyjnych obserwatora. Dają mu wgląd w rzeczywistość, której sam nie potrafiłby przeniknąć rozumem ani ogarnąć wyobraźnią. Ciągłość aktu poznania symbolicznie oddawana jest przez zwielokrotnienia i odsłonięcia powierzchni brył. Widać to znakomicie tuż przed wylądowaniem astronauty w miejscu, gdzie zawieszeniu ulegnie znana nam, przyczynowo-skutkowa struktura tego, co realne[30]: w obrazie błękitno-niebieskich zboczy wyglądających jak wypełnione lawą wielkie skaliste żłobiny (u. 569) i w pomarańczowej plamie, która stopniowo przechodzi w niebiesko-błękitny górski pejzaż (u. 570), odsłaniając przepaść kryjącą się za granią szczytów. Czy jest to już nowa ziemia i nowe niebo? Stygnący obraz świata po kolejnym Wielkim Wybuchu i powstaniu planet? A może tylko dalszy ciąg kosmicznej inicjacji Bowmana zapoczątkowanej wtargnięciem Monolitu w życie hominidów? Kubrick nie dba o wiążącą odpowiedź. Zadaje jedynie zagadki. Nie bez cennych wskazówek: tak jak zimne oko komputera nie zastąpiło oka ludzkiego, a maszyna nie wyparła ostatecznie żywego człowieka (i nie przejęła jego misji), tak też mający swe źródło w Oświeceniu racjonalizm nie sprostał wyzwaniom, które stanęły przed ludzkością. Do tego potrzebne było otwarcie na tajemnicę. Pojawianie się Monolitu w stylizowanym na Ludwika XVI salonie, jego abstrakcyjność, obcość zgoła – zakłada ni mniej, ni więcej, tylko nowy początek: kres dawnego człowieka i narodziny Star Child, a w konsekwencji innej, bardziej pojemnej racjonalności. Jak pisał intrygująco niemiecki teatrolog i medioznawca Hans-Thies Lehmann,

[27] S. Sperl, op.cit., s. 122.

[28] M. Heller, *Wobec Wszechświata...*, s. 152.

[29] Ibidem, s. 153.

[30] S. Sperl, op.cit., s. 122.

Monolit oznacza spotkanie z tym, co nieporównywalne z (konkretną) inteligencją, [określa – K.K.] przedmiot podziwu, przenikliwego spojrzenia, które nie odpowiada naukowemu badaniu, lecz estetycznemu „cudowi”, wytwarzanemu przez reżysera. (Już w scenie pojawienia się Monolitu na Księżycu odnosimy wrażenie, jak gdyby rozgrywała się ona w studiu filmowym). Dlatego też analizę filmu *2001: Odyseja kosmiczna* można by o-pisać [*sic!* – K.K.] koniec końców jako CUBE-BRICK[31].

Oświeceniowy rozum nie był kresem ludzkiej odysei. Kubrick nie dostrzegł w tym konstrukcie przeznaczenia rodzaju ludzkiego – przeciwnie, zarzucał mu zadufanie i braki. Wykreowane przez amerykańskiego reżysera obrazy kosmosu były wprawdzie dziełem wielkiego kunsztu filmowego, ale w porządku idei poprzedziło je głębokie zaufanie do tego, co przekracza linię naszego horyzontu[32]. Kubrick z pewnością zgodziłby się z Leszkiem Kołakowskim, wątpiącym w to, abyśmy kiedykolwiek pozbyli się „pokusy postrzegania świata jako tajemnego szyfru, do którego gdzieś musi być klucz, i dalej uparcie będziemy tego klucza szukać. Czemuż zresztą mielibyśmy wyzbywać się tej pokusy, skoro okazała się być najpłodniejszym źródłem rozwoju wszystkich cywilizacji, z wyjątkiem naszej własnej (przynajmniej pod względem prądu w niej dominującego)?”[33].

Eksperymentalna etiuda Kubricka spełniła swoją funkcję w dwójnasób. Zintegrowała różne partie filmu, nadała im jeszcze większą spójność stylistyczną, a przede wszystkim – jak przewidywała Alicja Helman – przyczyniła się do syntezy gatunków i rodzajów filmowych na niespotykaną dotąd skalę. Była poza tym spektakularnym dokonaniem plastyczno-muzycznym[34], którego jakość artystyczna da się porównać z najwybitniejszymi abstrakcyjnymi dokonaniem malarskimi XX wieku: fizyka i sztuka mają dziś „przynajmniej jedną rzecz wspólną – są bardzo abstrakcyjne”[35].

Wszeczeńświat, który obecnie tak skutecznie eksploruje się w naukach ścisłych, w szczególności zaś w opartej na matematyce kwantowej i relatywistycznej fizyce oraz kosmologii jako nauce empirycznej, nie musi całkiem zniknąć z pola widzenia artystów. A choć prawdą jest, że sukcesy tych nauk onieśmielają i sprawiają, iż myślenie *stricte* intuicyjne zawodzi dziś jak nigdy przedtem[36], to jednak nie jest ono

[31] H.-T. Lehmann, *Die Raumfabrik – Mythos im Kino und Kinomythos*, [w:] *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, hrsg. von K.H. Bohrer, Frankfurt am Main 1983, s. 592. Szerzej na ten temat zob. K. Kozłowski, op.cit., s. 224–225.

[32] Niezależnie od wszystkiego, wyłącznie w tym sensie należy rozumieć skargi Kubricka na nowojorską publiczność, która nie zareagowała na *2001* tak, jakby sobie tego życzył: „Nowy Jork był jedynym nieprzychylnym filmowi miejscem. Być może jest w tym mieście pewna aura plebejskich intelektualistów, którzy są tak dogmatycznie ateistyczni i materialistyczni w swoim stapaniu po ziemi, że majestat Wszeczeńświata

i mgławicowa tajemniczość kosmicznej inteligencji to dla nich tematy wyklęte”. E. Nordern, op.cit., s. 79.

[33] L. Kołakowski, *Horror metaphysicus*, Kraków 2012², s. 139.

[34] Obszerniej na temat tego drugiego aspektu zob. K. Kozłowski, op.cit., s. 213–231.

[35] M. Heller, *Wszeczeńświat u schyłku stulecia*, Kraków 1994, s. 11.

[36] I nic w tym dziwnego, gdyż „język fizyki jest czymś więcej niż tylko środkiem opisu; jest narzędziem, które pozwala sięgnąć w głąb, tam, gdzie nasze zmysły są całkowicie bezsilne” (ibidem, s. 10).

skazane na banicję – resztki odrzuconego przez rewolucję naukowe z początku XX wieku mechanistycznego obrazu świata wciąż jeszcze mocno zaśmiejają naszą wyobraźnię, a dzisiejsze tło kulturowe niestety „zawiera mnóstwo z Freuda i za mało z Einsteina”[37]. Błędem byłoby więc sądzić, że sztuka musi się wycofać na własne terytoria. Okopać się i poddawać sile bezwładu. Nawet jeśli tak się nieodmiennie dzieje i cała uwaga twórcza wydaje się skoncentrowana na problematyce społecznej i/lub rodzinnej, to i tak zawsze pozostaje jakaś reszta, która – podobnie jak 2001 Stanleya Kubricka – dowodzi, że nie wszystko stracone. Nauki empiryczno-matematyczne zajmujące się światem nie tylko są częścią ogólnoludzkiej kultury, lecz także nieustannie „przenikają do najbardziej humanistycznych jej włókien”[38]. Jak precyzuje Heller,

Nadal inspirują malarstwo, muzykę, architekturę, a nawet rozmaite style literackie. Zaryzykowałbym twierdzenie, że wiele „udziwnień”, którym hołdują rozmaite gałęzie sztuki, począwszy od końca XIX wieku, nie jest niczym innym jak tylko kolejnymi próbami dotrzymania kroku nauce (i jej pochodnej, technice) w ciągu coraz bardziej zawrotnych i abstrakcyjnych sukcesów[39].

To jedna strona medalu. Druga jest nie mniej istotna, acz gorzej znana. Okazuje się, że również nauki empiryczno-matematyczne mają swoje „malarstwo” i „architekturę” – słowem, „sztukę”. Są nią mianowicie tak zwane modele kosmologiczne, których zadaniem jest przybliżanie struktury i ewolucji Wszechświata. Albert Einstein zaczął budować taki model w 1917 roku (rok po ogłoszeniu ogólnej teorii względności), z oczywistych względów nazwano go później *statycznym modelem Einsteina*. Przestrzeń była w nim nieograniczona, choć skończona – „idąc ciągle przed siebie, wrócimy wreszcie na to samo miejsce. Według obliczeń astronomów z tamtych lat promień światła potrzebowałby 3×10^{11} lat, ażeby obejść świat dookoła i przybyć z powrotem do punktu wyjścia”[40]. Holenderski matematyk i astronom Wilhelm de Sitter postąpił inaczej niż Einstein: w przeciwieństwie doń zakrzywił czas. Pozbył się galaktyk, a przestrzeń wypełnił pustką – stworzył abstrakcję w najczystszej postaci[41]. Jak podsumuje Michał Heller, „świat Einsteina jest statyczny, ale wypełniony materią; świat de Sittera – pusty, lecz rozszerzający się. [...] pierwszy model przedstawia materię bez ruchu, drugi – ruch bez materii”[42]. Kiedy przechylono szalę na rzecz Wszechświata rozszerzającego się, stało się jasne, że

[37] Idem, *Uchwycić przemijanie*, Kraków 1997, s. 101. O nieodzowności przyswojenia sobie teorii Einsteina przekonywał Cornelius Lanczos (*Albert Einstein i porządek wszechświata*, przeł. B. Stanosz, Warszawa 1967, s. 25 [„Współczesna Biblioteka Naukowa «Omega»”, t. 92]): „Nigdy przedtem żaden człowiek nie zdołał dotrzeć myślą równie głęboko, do samego serca fizycznego świata. Nigdy dotąd nie przypuszczano nawet, że kiedyś umysł ludzki zdoła jasno ogarnąć genialny plan, wedle którego skonstruowany

jest wszechświat. To, czego dokonał Einstein w ciągu jednego ludzkiego życia, stanowi dostateczny materiał dla badań na najbliższe kilkaset lat. [...] Dlatego właśnie miejsce, które zajmuje Einstein w historii kultury, jest jedyne i niepowtarzalne”.

[38] M. Heller, *Wszechświat u schyłku stulecia...*, s. 16.

[39] Ibidem, s. 17.

[40] Idem, *Wobec Wszechświata...*, s. 102.

[41] Zob. ibidem.

[42] Ibidem.

pusta przestrzeń de Sittera była kresem ewolucji, gdyż „każdy model ekspandujący przechodzi ostatecznie w pusty świat de Sittera” [43].

Galeria modeli Wszechświata rozrastała się z roku na rok (własne rozwiązania równań Einsteina znalazł nadto Kurt Gödel [44]), aż kłopotem stał się wreszcie ich nadmiar. Autentyczny model może być tylko jeden [45], bo jeden tylko jest Wszechświat. I tu zawiodła analogia do malarstwa, przekonując, że w sztuce jest inaczej: nadmiar nie szkodzi, a falsyfikaty bywają „prawdziwe”. Prawdziwością dzieł sztuki, którymi galerie nigdy nie są dość przeładowane. Nie rządzi nimi empiryczne kryterium rozstrzygalności ani obserwacja. Decyduje wyłącznie artystyczna ranga „modelu”. Eksperymentalna etiuda Kubricka, która jest częścią filmu SF, zapewniła sobie status ikonograficznego wzorca wyprawy w głąb nieskończoności i jest jak słynne dokonanie z katalogu historycznych modeli Wszechświata. Z jedną tylko, fundamentalną różnicą: „film staje się dla widza intensywnie subiektywnym doświadczeniem, które sięga w głąb jego świadomości, podobnie jak czyni to muzyka, dając szerokie pole do spekulacji na temat filozoficznych i alegorycznych treści” [46].

Bersanelli M., *Wielki spektakl na niebie. Osiem wizji wszechświata od starożytności do naszych czasów*, przeł. A. Liszka-Drażkiewicz, Kraków 2020

Booker M.K., *Alternate Americas: science fiction film and American culture*, Westport [CT], London 2006

Borges J.L., *Biblioteka Babel*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] J.L. Borges, *Fikcje*, Warszawa 1972

Einstein A., Infeld L., *Ewolucja fizyki. Rozwój poglądów od najdawniejszych pojęć do teorii względności i kwantów*, przeł. R. Gajewski, Warszawa 1962

Einstein A., *Jak wyobrażam sobie świat. Przemyslenia i opinie*, przeł. T. Lanczewski, Kraków 2017

Gelmis J., *Stanley Kubrick*, przeł. A. Kozanecka, [w:] *Stanley Kubrick w opinii krytyki zagranicznej*, wybór A. Kozanecka, Warszawa 1989

Hawking S.W., *Ilustrowana krótka historia czasu*, przeł. P. Amsterdamski, Poznań 2016

Hawking S.W., *Krótką historia czasu. Od Wielkiego Wybuchu do czarnych dziur*, przeł. P. Amsterdamski, Warszawa 1990

BIBLIOGRAFIA

[43] Ibidem, s. 103. Szerzej na ten temat zob. idem, *Ewolucja kosmosu i kosmologii...*, s. 27–34.

[44] Zob. idem, *Wobec Wszechświata...*, s. 104; idem, *Ostateczne wyjaśnienia Wszechświata*, Kraków 2008, s. 48–52.

[45] Teoretycznie dopuszczalna wydaje się koncepcja modelu seryjnego. Na wstępnym etapie rozwoju badań kosmologicznych byłoby to następowanie po sobie statycznego modelu Einsteina i pustego świata de Sittera. Przy czym należy dodać, że swoisty szereg tworzą „wszystkie możliwe relatywistyczne modele Wszechświata” (M. Heller, *Wobec Wszechświata...*,

s. 110). Nie są one jednak modelem seryjnym w sensie ścisłym, w którym – przechodząc od modelu do modelu i wykluczając jako wyjątkowo mało prawdopodobny nieskończenie się powtarzający model Wszechświata pulsującego – traktowałoby się pojedynczy model jako szczególny wypadek seryjnego: „koncepcja seryjnych modeli jest ostrożniejsza od ujęć «ortodoksyjnych»; liczy się bowiem z możliwością oddziaływania nie tylko grawitacyjnych czynników na strukturę i ewolucję świata” (ibidem, s. 113).

[46] G.D. Phillips, *Zatrzymać świat: Stanley Kubrick*, [w:] *Stanley Kubrick. Rozmowy...*, s. 208.

- Hawking S.W., Penrose R.W., *Natura czasu i przestrzeni*, przeł. P. Amsterdamski, posł. M. Krośniak, Poznań 2018
- Heller M., *Ewolucja kosmosu i kosmologii*, Warszawa 1985²
- Heller M., *Filozofia kosmologii*, Kraków 2013
- Heller M., *Logos Wszechświata. Zarys filozofii przyrody*, Kraków 2013
- Heller M., *Ostateczne wyjaśnienia Wszechświata*, Kraków 2008
- Heller M., *Początek świata*, Kraków 1976
- Heller M., *Podglądanie Wszechświata*, Kraków 2011
- Heller M., *Uchwycić przemijanie*, Kraków 1997
- Heller M., *Wobec Wszechświata*, Kraków 1970
- Heller M., *Wszechświat u schyłku stulecia*, Kraków 1994
- Helman A., *Stanley Kubrick albo synteza rodzajów*, „Kino” 1974, nr 12
- Hoyle F., *Granice astronomii*, przeł. J. Smak, Warszawa 1967
- Infeld L., *Albert Einstein*, Warszawa 1979
- Khouloki R., *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*, Berlin 2009
- Kołąkowski L., *Horror metaphysicus*, Kraków 2012²
- Kościelski K., *W labiryncie Stanleya Kubricka. Wielopoziomowa i wielokontekstowa analiza „Łśnienia”*, Wrocław 2019 (manuskrypt)
- Kozłowski K., *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, Warszawa 2018
- Kragh H., *Wielkie spekulacje. Teorie i nieudane rewolucje w fizyce i kosmologii*, przeł. T. Lanczewski, Kraków 2019
- Lanczos C., *Albert Einstein i porządek wszechświata*, przeł. B. Stanosz, „Współczesna Biblioteka Naukowa «Omega»”, t. 92, Warszawa 1967
- Lehmann H.-T., *Die Raumfabrik – Mythos im Kino und Kinomythos*, [w:] *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, hrsg. von K.H. Bohrer, Frankfurt am Main 1983
- Nordern E., *Wywiad dla „Playboya”: Stanley Kubrick*, [w:] *Stanley Kubrick. Rozmowy*, red. Phillips G.D., przeł. M. Berowski, [Warszawa] 2014
- Pais A., *Pan Bóg jest wyrafinowany. Nauka i życie Alberta Einsteina*, przeł. P. Amsterdamski, Warszawa 2001
- Phillips G.D., *Zatrzymać świat: Stanley Kubrick*, [w:] *Stanley Kubrick. Rozmowy*, red. G.D. Phillips, przeł. M. Berowski, [Warszawa] 2014
- Platon, *Timajos, Kritias albo Atlantyka*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył P. Siwek, Warszawa 1986
- Shapley H., *Galaktyki*, przeł. J. Smak, Warszawa 1968
- Smith F.G., *Radioastronomia*, przeł. J. Lissowski, Warszawa 1966
- Sperl S., *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*, Würzburg 2006
- Weil H., *Symetria*, przeł. S. Kulczycki, Warszawa 1997