

CONVERSAS COM
KUBRICK

MICHEL CIMENT

KUBRICK E O FANTÁSTICO

A ciência ainda não nos provou se a loucura
é ou não é o mais sublime da inteligência.

EDGAR ALLAN POE

Por cerca de vinte anos, os filmes de Stanley Kubrick – com exceção de *Barry Lyndon*, essa obra demiúrgica que não pretende nada menos que recriar um mundo, ser o espelho de uma civilização – tenderam a ultrapassar os limites do “realismo” cinematográfico, por mais flexível que seja essa definição, mas à qual *Lolita*, seus filmes de guerra e policiais estavam ligados. *Dr. Fantástico* (1963) e *Laranja mecânica* (1971) pertencem menos à ficção científica propriamente dita do que à ficção política (a política internacional e a guerra nuclear; os mecanismos do sistema político interno), com sua ação situada em um futuro próximo, e estão relacionados, no primeiro caso, com a farsa burlesca, no segundo, com o conto filosófico e satírico. É aí que o gênio cômico de Kubrick – presente em todos os seus filmes – se solta das rédeas, com seu senso do sarcasmo e da derrisão, da caricatura e do humor. *Dr. Fantástico* (com o personagem do próprio doutor e a máquina do Juízo Final) e *Laranja mecânica* (com o tratamento Ludovico) encontram, tangencialmente, o gênero fantástico. Mas eles se apresentam, antes de tudo, como filmes únicos, sem verdadeiro antecedente ou descendente, enquanto *2001: Uma odisseia no espaço* e *O iluminado* parecem, ao contrário, pertencer ao campo do fantástico, o primeiro na forma da ficção científica, o segundo na do filme de horror. Apesar de suas divergências manifestas, os teóricos do fantástico, entre os quais Caillois,¹ Lenne² e Todorov,³ compartilham a opinião de que o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, um escândalo inadmissível para a experiência e para a razão.

1 Roger Caillois, *Cohérences aventureuses*. “Collection Idées”. Paris: Gallimard, 1976.

2 Gérard Lenne, *Le Cinéma “fantastique” et ses mythologies*. Paris: Éditions du Cerf, 1970.

3 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970 [ed. bras.: *Introdução à literatura fantástica*, trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008].

“O fantástico é a hesitação sentida por um ser que só conhece as leis naturais diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural.”⁴ O fantástico é, portanto, o choque entre o real e o imaginário, e exclui o maravilhoso em que nada surpreende, nada desconcerta, já que, sendo o reino do imaginário puro, tudo pode acontecer ali. Vemos como Kubrick pôde ser seduzido pela transgressão de uma regularidade bem estabelecida, pelo desafio à razão. Os aparecimentos do monólito em *2001*, os dos espectros em *O iluminado* e, mais ainda, a chegada do astronauta Dave Bowman no quarto Luís XVI, como também a presença de Jack na festa do dia 4 de julho de 1921 no hotel Overlook, são exemplos do incompreensível, e até mesmo do impensável. Em ambos os casos, o espectador é incapaz de dar uma explicação racional àquilo de que é testemunha e acaba aceitando o sobrenatural. Esse fantástico tende, então, ao maravilhoso (sem se confundir com ele) se aceitarmos a definição de Todorov: “Ou o leitor (espectador) admite que acontecimentos aparentemente sobrenaturais podem ter uma explicação racional e então se passa do fantástico ao estranho; ou admite a existência deles como tais e nos encontramos, então, no maravilhoso”⁵.

Mas, como vimos, o fantástico só pode surgir em um plano de fundo de uma “realidade” bem definida. Para que haja oposição entre real e imaginário, e depois, eventualmente, fusão entre os dois, o quadro real deve ser escrupulosamente respeitado. A grande tradição da literatura fantástica surgiu no Século das Luzes (época em que Kubrick vê todos os nossos problemas representados), com o romance gótico inglês e depois com o romantismo alemão. Ela se desenvolveu no século XIX, paralelamente à ciência e ao positivismo, dos quais pode ser considerada como a parte sombria, e é instrutivo observar que, de Hoffmann a Gógol, de Balzac a Maupassant, os maiores autores fantásticos foram também adeptos do realismo, e até mesmo do naturalismo, antes que Jules Verne e H. G. Wells ilustrassem com a ficção científica o encontro da técnica e da magia.

2001: Uma odisseia no espaço e *O iluminado* exploram, enfim, as duas vias do fantástico, tais como foram traçadas por Gérard Lenne em seu excelente ensaio.⁶

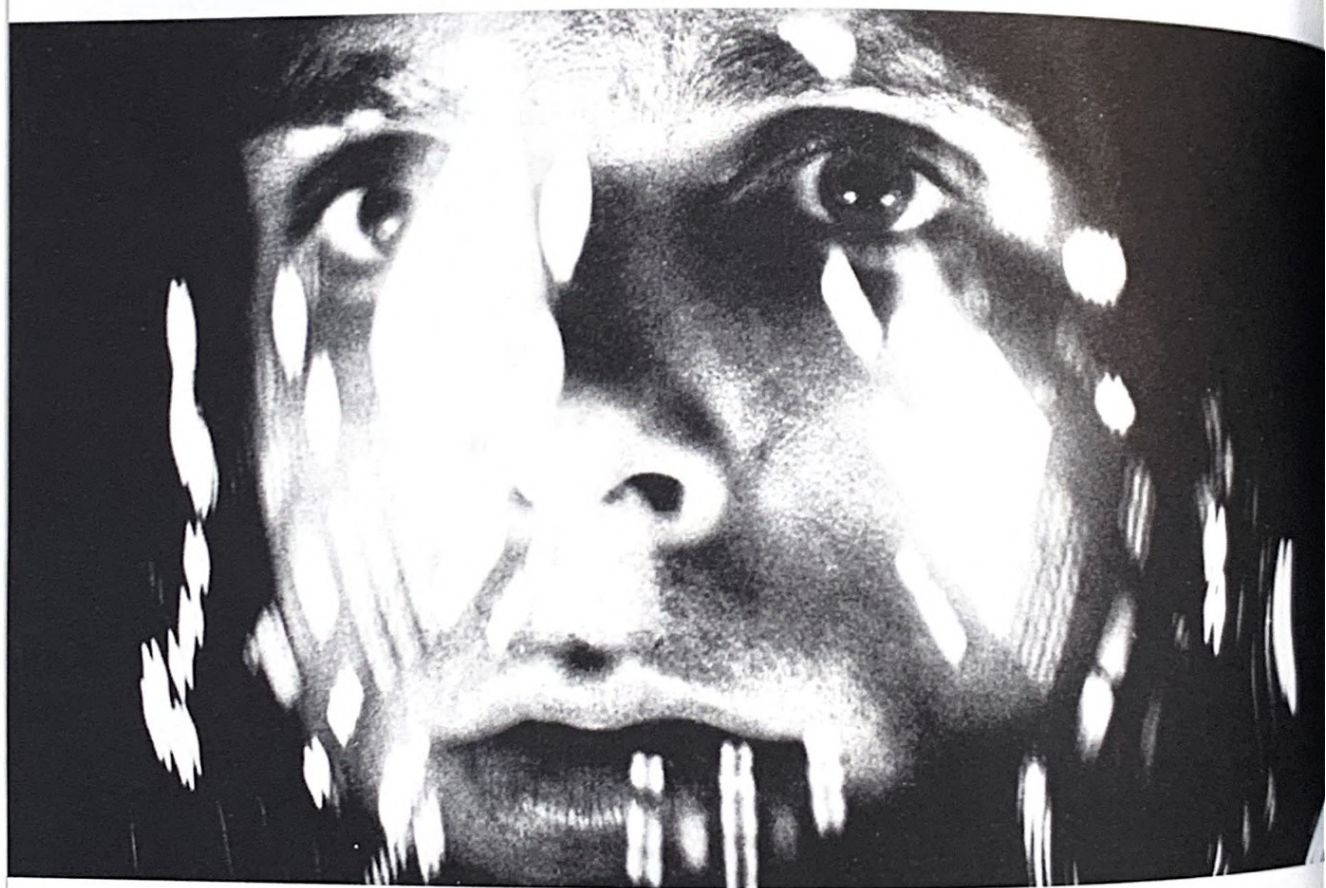
4 Id., *ibid.*

5 Id., *ibid.*

6 Gérard Lenne, *Le Cinéma “fantastique” et ses mythologies*. Paris: Éditions du Cerf, 1970.

Na primeira, o perigo vem do homem. É o esquema do aprendiz de feiticeiro, ao qual pertence o mito de Frankenstein. O homem quer dominar o universo, cria uma máquina que o coloca em perigo. Reconhecemos um dos temas de *2001*, em que o real torna-se imaginário. Na segunda via, ao contrário, o perigo vem de outra parte, ela é ilustrada pelo mito de Drácula, dessa vez o homem é dominado, transformado, e torna-se, ele próprio, o perigo. *O iluminado*, em que o imaginário torna-se real, se encaixa nessa definição. Mas, como Lenne mostra muito bem, essas oposições, vertigem do hiper-racional / vertigem do irracional, incerteza da matéria / incerteza da mente, só agem no nível do enredo explícito. “Na verdade, o homem é a fonte de todas as superstições e de todos os perigos.”

2001: Uma odisseia no espaço e *O iluminado* podem ser comparados na maneira como expressam essas ameaças interiores. O fato de um deles parecer o filme mais audacioso de Kubrick e o outro o mais submisso às leis do gênero (como se o cineasta tivesse compreendido que não era possível ignorar os códigos estritos do horror no cinema) não poderia ocultar o que essas duas obras têm em comum. Do macrocosmo de *2001* ao microcosmo de *O iluminado*, a busca é a mesma: através do fantástico e de seus mitos, procurar a razão desses terrores irracionais que governam o ser humano.



A viagem de
Bowman (Keir
Dullea) ao infinito
em 2001: *Uma
odisseia no espaço.*

2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO

A eternidade é apaixonada
pelas produções do tempo.

WILLIAM BLAKE

Os primeiros planos de *Dr. Fantástico* nos mostravam um lugar ameaçador, desconhecido, no limite da Terra e do cosmos: os últimos planos mostravam a explosão do planeta. Eles anunciavam *2001: Uma odisseia no espaço*. Há em toda utopia um jogo cerebral, um cálculo vertiginoso que só podiam seduzir Kubrick. E ao situar uma ação em 2001 (1000, na Arábia, significa o incontável e 1001 evoca o infinito, como nos famosos contos; 2001 é também o ano em que Ray Bradbury situa parte de suas *Crônicas marcianas* [*Martian Chronicles*] e onde se passa *Die Gelehrtenrepublik* [*A república dos sábios*], de Arno Schmidt, Kubrick também se situava para além dessa derrocada da civilização, já ilustrada por ele com os mais sombrios tons. Aurel David mostrou que “o equilíbrio entre a parte viva e a parte inerte do mundo está agora rompido por uma contínua perda de substância viva. A vida foge das mãos do biólogo e vai para as do físico”.⁷ O objetivo da cibernética é substituir o homem pela máquina em todas as tarefas servis, em tudo o que é mecânico e intermediário. Se for impossível isolar o que é especificamente humano, podemos reabsorver ou destruir o que é inumano e substituível pela técnica, talvez até mesmo acabar com o último 0,01% da parte intelectual do ser. O homem seria então inteiramente mecanizável e não haveria mais homem. Estas especulações não estão longe das de Arthur Clarke, roteirista do filme, que imagina um mundo povoado de robôs, onde as máquinas dominarão, simplesmente porque seu potencial é bem maior que o do homem.⁸ Aurel David constata o quanto nessa busca dos últimos refúgios da vida entram o gosto pela infelicidade, um romantismo sombrio bem de acordo com nossa época, que é expresso numa frase do grande cibernético Norbert Wiener: “Somos náufragos em um planeta fadado à morte”.

7 Aurel David, *La Cybernétique et l'humain*. “Collection Idées”, n. 67. Paris: Gallimard, 1965 [ed. bras.: *A cibernética e o humano*. São Paulo: Hemus, 1971].

8 David M. J. Rorvik, *As Man Becomes Machine*. Londres: Abacus, 1975.

O mundo de 2001 está prestes a morrer, pronto para a destruição, como sugere a música bastante melancólica de Khatchaturian que acompanha a existência monótona, vazia dos astronautas dentro da *Discovery*. Essa ciência cibernética não podia deixar de intrigar Kubrick, apaixonado pela ação guiada, pela mecanização da vida. A palavra, aliás, já foi utilizada por Ampère para falar da arte política (do grego *kubernésis*, piloto), palavra que liga, portanto, os mecanismos do poder analisados por Kubrick aos da ciência mais futurista. Mas essa ação, por mais eficaz que seja, é impotente para determinar o objetivo. O homem está então sozinho, a máquina não pode fazer nada quanto a isso. É o que mostra 2001: o homem ultrapassa o estágio animal por intermédio da tecnologia, atinge o estágio do super-homem libertando-se dessa mesma tecnologia.

Encontramos nesse filme a angústia kubrickiana diante da interrogação maior, a mesma do libertino de Pascal: "Por ordem e obra de quem me foram designados este lugar e este mundo?". À visão antropomórfica da Antiguidade e da Renascença sucedeu o reino da ciência, que recolocava o homem em seu devido lugar no universo, mas que também tinha por objetivo vencer todos os obstáculos da natureza, dando até mesmo ao homem do século XIX a embriaguez do saber absoluto através da ciência. Mas a ciência moderna nos ensinou que não podemos mais considerar a natureza como uma coisa em si, como uma realidade objetiva última. "O tema da pesquisa já não é, portanto, o da natureza em si, mas o da natureza entregue à interrogação humana e, nessa medida, o homem, novamente, só encontra a si mesmo."⁹ É a partir dessas questões que o atormentam – de onde venho?, quem sou?, para onde vou? – que Kubrick compôs 2001, essa sinfonia visual. Kubrick desmente esplendidamente Heisenberg, que pensava que a imagem do universo dada pelas ciências da natureza não influenciou diretamente o diálogo do artista moderno com essa mesma natureza. Partindo desse pensamento de Arthur Clarke, que ele diz compartilhar, "Às vezes penso que estamos sozinhos no universo e às vezes penso que não: em ambos os casos, essa ideia me faz vacilar", o diretor criou um filme que fez, repentinamente, todo o cinema de ficção científica envelhecer, correndo o risco de decepcionar os "especialistas".

9 Werner Heisenberg, *La Nature dans la physique contemporaine*. "Collection Idées", n. 4. Paris: Gallimard, 1962.

que não encontravam materializados nele seus caros extraterrestres e de deixar perplexos os “amantes” do gênero pela audácia de sua narrativa.

Na verdade, uma das armadilhas da ficção científica é sua frequente incapacidade de sair de uma visão antropomórfica do cosmos. Há bilhões de estrelas na galáxia e bilhões de galáxias no universo visível e um dos temas privilegiados é o das “outras” civilizações. Mas é difícil imaginar esses mundos diferentes sem recorrer a nossas “medidas” humanas e assim torná-las derrisórias. Kubrick salienta que o pensamento humano é impotente.

Algumas palavras devem situar-se em um nível que o humano não pode situar. Esses seres provavelmente teriam poderes incompreensíveis. Poderiam se comunicar por telepatia através do universo inteiro. Poderiam ter a capacidade de modelar os acontecimentos de uma maneira que nos parece divina. Poderiam até mesmo representar uma espécie de consciência imortal que faça parte do universo. Quando você começa a se interessar por esse tipo de assunto, as implicações religiosas são inevitáveis, pois todas essas características são as que se atribui a Deus. Assim, aí está, se quiserem, uma definição de Deus perfeitamente científica.¹⁰

A força de *2001* está em confrontar nossa civilização com outra preservando o mistério desse encontro. O monólito preto aparece ao mesmo tempo como uma ameaça e como um sinal de esperança nos quatro momentos decisivos da evolução humana: é, em primeiro lugar, o macaco que se aproxima dele com respeito, então, pouco depois, descobre a utilização do osso como arma, primeiro passo de um domínio *técnico* do mundo. Mas essa descoberta feita sob o signo do medo o leva a usá-lo para matar outro macaco. (Todo progresso da espécie, Kubrick parece nos dizer, está ligado à satisfação dos instintos. Quando estes estão adormecidos ou reprimidos, como na sociedade em *2001*, o homem esmorece. Só quando Bowman mata HAL 9000 é que ele passa a um estágio superior.) Assim as relações entre o medo e a agressão, sempre presentes nos filmes de Kubrick, são expressas em *2001* de modo impressionante. O osso jogado para cima pelo macaco que se torna homem se transforma, no outro extremo da civilização, por uma

¹⁰ Joseph Gelmi, *The Film Director as Superstar*. Nova York: Doubleday, 1970, pp. 293-316.

daquelas elipses brutais que o cineasta tanto gosta, em uma nave espacial indo para a Lua. A pedra misteriosa reaparece na Lua, emitindo sinais estranhos, objeto de estudo dos astronautas, e precede, dessa vez, o gigantesco salto no desconhecido que é a viagem para Júpiter. É no céu de Júpiter que a pedra aparece pela terceira vez, antes do mergulho de Bowman "para além do infinito". É enfim em outra dimensão do tempo e do espaço que o monólito novamente aparece, enquanto um velho aponta o dedo para ele, gesto que precede o nascimento de outro homem. *2001* tem o aspecto de uma busca que o aproxima de *Moby Dick*, essa outra grande viagem documentária (em que Melville também se mostra tão informado e preciso sobre a pesca da baleia quanto Kubrick sobre a astronáutica), essa outra interrogação sobre o sentido da vida.

O monólito – seja ele uma imagem de Deus, dos extraterrestres ou de uma força cósmica – é uma nova manifestação do determinismo que tende a governar a visão do mundo de Kubrick. Desde a aurora da humanidade, o macaco e depois o homem são servidores passivos. Representam uma autoridade superior que os manipula, como são manipulados os soldados de *Glória feita de sangue*, Alex, sob o tratamento Ludovico, ou Jack, pelos habitantes do hotel Overlook. Mas o monólito pode também escapar a essa redução simbólica e coincidir com o impulso vital que leva o homem a ir além de si mesmo.

O oratório de Gyorgy Ligeti, que serve de leitmotiv musical para a presença do monólito, coincide com a ideia de Arthur Clarke de que toda tecnologia suficientemente avançada é inseparável da magia e de certo irracional. O acompanhamento do coro nos leva à beira do desconhecido, exatamente como Kubrick utiliza os primeiros compassos de *Assim falou Zaratustra* para nos informar sobre suas intenções profundas. Tanto o poema sinfônico de Richard Strauss quanto o filme de Kubrick, outro poema sinfônico, são uma ilustração da visão nietzschiana. Eles repercutem seu eco em uma recriação artística perfeitamente autônoma. *2001* propõe a mesma progressão que há em Nietzsche, a passagem do macaco ao homem e depois do homem ao super-homem ("O que é o macaco para o homem? Uma derrisão ou uma dolorosa vergonha. E é o que deve ser o homem para o super-homem: uma derrisão ou uma dolorosa vergonha"). O título que precede a primeira parte do filme, "A aurora da humanidade", pode valer para toda a obra. O feto que aparece no fim e forma como que um segundo globo

diante da Terra, esse novo ser às portas de uma nova aurora, é a expressão de um eterno retorno. Vimos o quanto Kubrick despojava o homem de sua individualidade. O que há de mais singular em *2001* é que, no momento em que Kubrick coloca a interrogação humana fundamental, ele priva seu universo de personagens. Essa busca metafísica é consumada apenas por David Bowman depois da morte de seu amigo Frank Poole e dos três cientistas em hibernação. Se vimos na televisão a menina do dr. Floyd, se conhecemos os pais de Poole, ignoramos tudo de Bowman, seus gostos, seu passado. É o homem abstrato, o homem tal como Nietzsche o viu, como ponte e não como objetivo, como uma "corda estendida entre o animal e o super-homem, uma corda sobre o abismo". O tema de Richard Strauss é conhecido como o "Enigma do universo" e é introduzido por uma linha ascendente de três notas, dó-sol-dó, número três que encontramos na presença de três esferas depois dos créditos: a Lua, a Terra e o Sol, número mágico que é também o das dimensões conhecidas e é finalmente abolido na passagem à quarta dimensão anunciada pelo monólito aparecendo entre os três globos.

Pois *2001*, poema, como muitas vezes foi chamado, está também rigorosamente articulado a ponto de inspirar um único livro de análise estrutural digno desse nome consagrado a um filme.¹¹ Carolyn Geduld¹² pôde mostrar a importância do número 4 em relação a *2001*: quatro anos para sua realização, quatro episódios, 4 milhões de anos, quatro heróis (macaco, cientista, computador, astronauta), quatro evoluções (homem, máquina, extraterrestre, universo), quatro composições, um retângulo de quatro lados que aparece quatro vezes na tela. Prossigamos: cada uma das quatro partes retoma, sutilmente, os mesmos leitmotiven que asseguram a continuidade da evolução humana, a permanência sob as variações da civilização. O alimento (refeição dos macacos, a princípio vegetariana, depois carnívora; refeição automática do dr. Floyd nos saquinhos de plástico; refeição de Poole e de Bowman a bordo da *Discovery*; última refeição de Bowman no quarto Luís XVI); os cuidados corporais (macacos catando piolho; Floyd no toalete com gravidade zero; Poole tomando banho de sol; Bowman no

¹¹ Jean-Paul Dumont e Jean Monod, *Le Foetus astral*. Paris: Christian Bourgois, 1970.

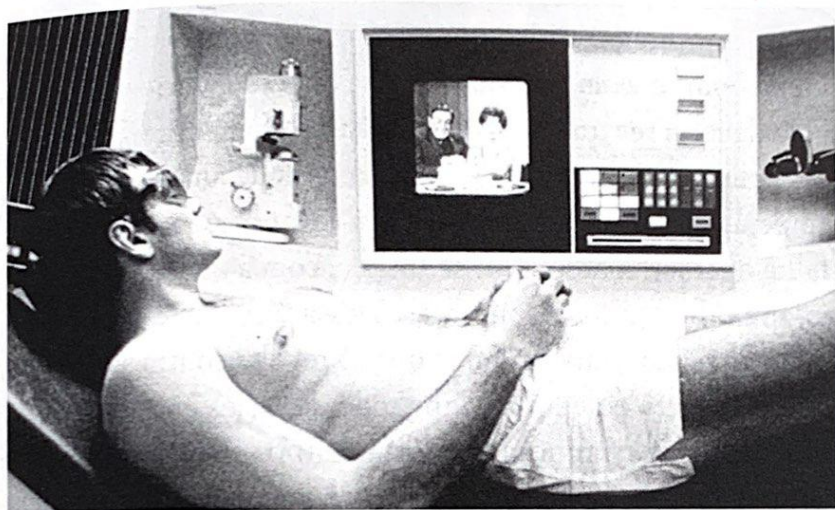
¹² Carolyn Geduld, *Filmguide to 2001: A Space Odyssey*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.

banheiro do século XVIII); o conflito (briga entre os macacos pelo ponto de água; competição latente entre os cientistas russos e americanos na estação espacial; luta mortal entre o computador e os astronautas; conflito de Bowman consigo mesmo antes de sua transformação final).

Pois a passagem à quarta dimensão é para David Bowman o momento de grande enfrentamento que todos os personagens de Kubrick conhecem. Bowman, subitamente envelhecido, encontra seu duplo (HAL também tinha um computador gêmeo), depois um outro ele mesmo mais velho, ainda deitado em sua cama e respirando com dificuldade (reconhecemos aí duas obsessões do cineasta). E a morte do homem é um novo começo. E os olhos imensos do feto que gira no espaço mostram o mesmo olhar angustiado que o do macaco dos primeiros tempos contemplando a Lua, ou o de *O colosso*, atribuído a Goya, descrito por Malraux, “cujo rosto inquieto sonha entre os astros”.

Pois, como toda verdadeira odisseia, *2001* é uma viagem no mundo exterior que se torna uma descoberta de si mesmo. De objetivo, o relato torna-se subjetivo, e ao penetrar no centro lógico memorial de HAL 9000, Bowman começa um périplo no interior do labirinto de sua própria consciência. A nave *Discovery* (“descoberta”) o leva, portanto, a uma revelação de seu destino e se o filme de Kubrick se aproxima dos mitos homéricos que o título sugere (combate do navegador Bowman, literalmente “arqueiro”, como Ulisses, com o computador-ciclope que ele vence trapaceando), ele representa, a exemplo da época grega, uma exploração interior.

A ambição e o tom elevado de *2001* não deveriam ocultar um de seus aspectos essenciais – o humor – que muitos não quiseram perceber (o cômico de *O iluminado* será mais evidente, Jack Nicholson retomando a verve mordaz do Peter Sellers de *Lolita* ou de George C. Scott do *Dr. Fantástico*). Em uma primeira parte, a princípio imponente, com suas imensas paisagens desérticas, onde um leopardo ataca macacos, depois vela, durante a noite, o cadáver de uma zebra, aos poucos se impõe um olhar irônico (próximo ao de Swift e de seus *Yahoos*) que nos dá, permanecendo na mais remota pré-história, um resumo bastante fiel da evolução da humanidade. Para Kubrick é inútil retraçar os milhões de anos que separam a origem da espécie da descoberta do cosmos: em várias etapas (assinaladas por fusões em preto) que levam do macaco ao homem vemos o



Os pais de Poole
(Gary Lockwood)
cantando para ele
"Parabéns a você".

conflito do fraco e do forte, a organização de bandos rivais, as lutas por causa do imperativo territorial, a busca por alimento. No hotel Hilton em órbita ou a bordo da astronave *Discovery*, o homem é visto com a mesma distância sarcástica. É a troca das banalidades, as ultrapassadas formas de gentileza, os discursos vazios, a suspeita recíproca, o salão Howard Johnson, as fotos-suvenires dos exploradores na Lua, o ridículo "Parabéns a você" cantado pelos pais distantes e orgulhosos de seu filho astronauta, o pai que não sabe mais o que dizer para sua filhinha, as brincadeiras com alimentos, as toaletes sem gravidade, os fantásticos progressos da técnica não são acompanhados por uma evolução moral, nem emocional comparável e a inadequação torna-se ainda maior entre o homem que vive em uma solidão glacial e o mundo que ele modela. A ideia audaciosa de usar *Danúbio azul* não evoca simplesmente a música das esferas com um humor eufórico, ela acrescenta uma ponta nostálgica, característica de Kubrick, a uma época em que as notas de Johann Strauss embalavam os ocupantes da rodagigante do Prater de Viena.

Vemos por que séries de equações Kubrick pode igualar o macaco e o homem, o homem e a máquina, para perturbar ainda mais a boa consciência satisfeita de seus espectadores. Se em seu filme precedente o Dr. Fantástico tornava-se um autômato inquietante governado por reflexos condicionados, aqui é a máquina que se torna humana, demasiado humana, a um só tempo desejosa de servir e querendo dominar, incapaz de viver o conflito entre verdade e mentira. HAL 9000, encarregado

de controlar a viagem para Júpiter, o único que conhece o objetivo fixado pelos cientistas, é um ser emocionante, com voz suave e encantadora, curiosamente assexuado (a princípio ele deveria ter uma voz feminina e se chamaria Athéna, que nasceu, lembremos, diretamente do cérebro de Júpiter), grande amante de xadrez, claro, e que acaba rompendo o tênue fio que permitia levar a cabo a exploração. Também em 2001 a falha aparece, a desordem se instala, com a queda vertiginosa no tempo e no espaço, prelúdio a uma regeneração. Dessa vez, HAL é seu autor, a máquina, e não mais o homem, mas uma máquina que se revolta contra sua missão, angustiada e com medo de morrer, e depois se vingando daqueles que desconfiam dela, mergulhando numa loucura criminoso. A morte de HAL, essa lobotomia realizada por Bowman sobre os circuitos pensantes, é uma das sequências mais comoventes da obra de Kubrick, com as súplicas: “Estou com medo, Dave. Meu cérebro está vazio. Sinto que se esvazia. Minha memória se vai, tenho certeza”, e depois a melancólica canção de sua juventude: “Daisy, give me your answer, do/I’m half crazy”, e a voz que some lentamente, ficando cada vez mais grave, para morrer numa rouquidão interminável. Dosado de modo preciso, Kubrick corta o humor subjacente de destruir a emoção que gira em torno da agonia do computador paranoico. HAL é, paradoxalmente, o único verdadeiro personagem do filme, herdeiro, em sua inquietação e demência dos heróis do autor. Os astronautas são prisioneiros de sua nave, vigiados pelo “olhar” onisciente de HAL e até mesmo cativos do espaço, como Bowman, quando está do lado de fora de sua esfera. Entrando por efração através de uma vigia da *Discovery*, ele começa a se libertar, a acabar com o sufocamento, e vai enfrentar seu destino, sozinho a bordo.

Esse destino acaba, vimos, em um renascimento em forma de feto – renascimento anunciado por um primeiro parto quando ele “se expulsa” do espaço para a astronave, e depois no momento de sua passagem movimentada através da porta estelar e suas visões eróticas e genitais. 2001 – já observamos – está, efetivamente, cheio de imagens sexuais – uterinas, ovulares ou fálicas, desde a nave espacial *Orion*, em forma de flecha, que pousa na roda celeste, até a esfera *Aries* pousando na Lua em uma base circular. Filme de metamorfoses, fecundações e nascimentos, 2001: *Uma odisseia no espaço* termina com uma autorreprodução. Podemos ver também, como Jacques Goimard,¹³ nessa conclusão, uma nova re-

13 Jacques Goimard, *Fiction*, n. 179, nov. 1968.

apresentação do drama edipiano, o monólito não seria apenas o símbolo de Deus, mas a autoridade em geral, e, portanto, o pai, que a criança sonha em assassinar para tomar seu lugar. O velho morre e o feto astral lhe sucede, como nas sociedades primitivas, o rei deve ser morto para permitir que seu sucessor ocupe o trono. *2001*, em escala cósmica, responde ao drama familiar que sempre preocupou Kubrick e que estará no centro de *O iluminado*.