

Favorit film

Rumrejsen år 2001 / Per Calum



Trofaste læsere af Kosmorama ved det: »Favoritfilm«-rubrikken er et rummeligt begreb, der omfatter både de eksklusive rariteter (kærligt formidlet f.eks. i Poul Malmkjærs hyldelse til den korte W.C. Fields-farce »The Fatal Glass of Beer«) og de folkelige genrefilm, der aldrig opnåede at blive rigtig folkelige (eksempler kan være Astaire-filmen »Funny Face«, som Jørgen Oldenburg har hyldet, og Orson Welles' »Politiet blindes øje«, som Peter Nørgaard senest har redegjort for). Dertil kommer så film, der hverken er det første eller det andet, men blot er sig selv, hvad enten det nu er Jacques Demys »Pigen med paraplyerne«, som Peter Schepelern indsigtsfuldt har skrevet om, eller »Piger i uniform«, hvis format er vokset og vokset siden Søren Kjørup analyserede den.

Ved samme lejlighed blev »kravene« til en favoritfilm formuleret således: »Mon ikke de film man holder mest af er dem der virker som de største intellektuelle og følelsesmæssige udfordringer på én? De behøver ikke at være uplettede »mesterværker«, behøver ikke at være blandt dem man ville anerkende som »de bedste« man har set. De er dem som man kan se igen og igen uden at trættes, som fascinerer én hver eneste gang man ser dem, og som man aldrig bliver færdig med at tænke over«.

Den definition er særdeles brugbar, præcis og dog rummelig, og ingen omskrivning er nødvendig for at jeg kan indrangere en film som »2001: A Space Odyssey« (Rumrejseren år 2001«, 1968) blandt mine favoritfilm. Stanley Kubricks science fiction-film er måske ikke blandt de allerbedste film jeg har set (der er i hvert fald omkring en halv snes Ford-film, som jeg elsker højere, men som alle momentvis rører mig til tuder, hvorfor de forekommer mig at være noget nær umulige at skrive om), og »Rumreisen« er heller ikke nogen eksklusiv film, ikke umiddelbart i hvert fald, men derimod en folkelig genrefilm, der næsten fra første dag viste sig at være folkelig. Tilsyneladende i hvert fald. Thi man kan uden særligt besvær argumentere for, at Kubricks film er u-folkelig fordi den kompromisløst insisterer på, at publikum skal bøje sig for kunstnerens vision og ikke omvendt, og den er eksklusiv fordi den trods sit genre-forhold ikke ligner nogen anden film.

Folkelighedens fortalere har i misforstået folkelighed brokket sig over at filmen ikke holder sig til at fortælle »en god historie« (altså noget med handling, masser af *action*, og en helt, som man entydigt kan identificere sig med), og eksklusivitets fortalere har hånligt ment, at filmen i virkeligheden var en tom skal, lutter form og nul indhold (skønt dette i dag må siges egentlig at være mere eksklusivt end det modsatte).

På det mere »specialiserede« plan har science fiction-folket næppe heller været tilfredse. Genrens tilhængere kan jo sommetider forekomme at være en samling mærkværdige *freaks*, der nok ynder at missionere, men som samtidig er tilbøjelige til at betragte enhver indtrængen som utidig og som foretaget af hvad Kingsley Amis i bogen »New Maps of Hell« kalder for »that peculiarly irritating kind of person, the intellectual who takes a slumming holiday in order to 'place' some 'phenomenon' of 'popular culture'«.

Det er mit indtryk, at overbeviste sf-tilhængere er tilbøjelige til at betragte Stanley Kubricks film som noget i den retning. Omend måske kombineret med en vis stolthed på genrens vegne over at det nu endelig var lykkedes en filmkunstner at få bevilget de nødvendige millioner dollars, der i hvert fald på produktionsplanet røbede, at der ikke var tale

om en mindreværdig film i lighed med vist nok alle tidligere science fiction-film, hvor stramme budgetter og deraf følgende primitiv teknik forhindrede en blot nogenlunde troværdig realisme i skildringen af menneskets fremtid i rummet.

Ligeledes har de sene tresseres *potsmoking* flippere – skønt de i sin tid så filmen igen og igen – slet ikke været uden forbehold. Det var filmens sidste del, de yndede, det visuelle trip hinsides Jupiter var oplevelsen.

I alle tilfælde har filmens »budskab«, dens filosofi om man vil, generet mange. Måske fordi filmen ofte er blevet misforstået. Skarpest er modviljen måske blevet formuleret af kritikeren Andrew Sarris, der (i »The American Cinema: Directors and directions 1929-1968«) fandt, at Kubrick havde brugt fem år og 10 millioner dollars på et »science-fiction project so devoid of life and feelings as to render a computer called Hal the most sympathetic character in a jumbled scenario« ligesom Sarris også fandt bekræftet »Kubrick's inability to tell a story on the screen with coherence and a consistent point of view«. Og Sarris fuldendte henrettelsen med ordene: »Kubrick shares with Claude Lelouch a naive faith in the power of images to transcend fuzzy feelings and vague ideas«.

Den kritiske reaktion, som jeg her har ladet Andrew Sarris repræsentere, men som han bestemt ikke var ene om, er Kubrick uforstående overfor. I tidsskriftet »Action« (jan-feb. 1969) har han spekuleret sig frem til, at »In 'Space Odyssey' the mood hitting you is the visual imagery. The people who didn't respond, I now, for want of coming up with a better explanation, categorize as verbally-oriented people«. Kubrick er med garanti et pænt menneske, der hverken håndgribeligt (som Ken Russell) eller på anden vis har lyst til at engagere sig i en futil strid med kritikere af Sarris-typen. Snarere tror jeg hans holdning kan eksemplificeres med en vittighedstegning, jeg engang fandt i et gammelt nummer af månedsbladet »Esquire«: To mænd, den ene lille og buttet og nok en smule betuttet, den anden høj og hærdebrød og med et fuldskæg, der får ham til at minde mig en smule om Kubrick, mødes til en reception, og den lille mand, som jeg her vil kalde Sarris, bliver da belært af den store mand om at »inferior people have inferiority complexes, superior people have superiority complexes. It's as simple as that«.

Der er givetvis overordentlig meget *ego* i en filmskaber som Kubrick, og det er sandsynligt, at han overfor en så massiv dumhed som Sarris har lagt for dagen med sin holdning (at han, kritikeren, ved uendeligt meget bedre besked end kunstneren) uundgåeligt må føle sig som den overlegne. For selvfølgelig har en kunstner af Kubricks format vidst, hvad han gjorde, da han gik i gang med sin rum-film.

Det fremgår da også tydeligt af Arthur C. Clarkes bog om »The Lost Worlds of 2001« at Kubrick har ejet en vision, som han stædigt har stræbt efter at give det perfekte visuelle udtryk for. Også selvom Clarkes *ego* nogle gange tempererer hans beundring for Kubrick, og enige er de to slet ikke, hvad man dels kan overbevise sig om ved læsning af den roman, som Clarke skrev på grundlag af hans og Kubricks manuskript, dels ved læsning af den allerede nævnte »The Lost Worlds of 2001«, hvori den egentlig fantasiløse og slet ikke visionært indstillede Clarke medtager nogle eksempler på, hvordan han ukritisk forestillede sig slutningen på rumodysseen. Pinligt, pinligt. Rimeligt nok kasse-rede Kubrick da også forslagene, fordi »it soon became apparent that you cannot imagine the unimaginable«. Me-

get af filmens styrke findes i det faktum, at den ikke forsøger at forklare – som Clarkes bog – det uforklarlige. Clarke er videnskabsmanden, der angiver en rationel forklaring på tilværelsens gåder, og derfor må han selvfølgelig også i sin roman lade den sorte monolit fremtræde som en transparent indlæringsmaskine, mens monolitten for Kubrick snarere skal ses som symboliserende »the God concept«, der med instruktørens ord »is at the heart of this film«.

Kubrick forklarer sin opfattelse nærmere. Han mener det er uundgåeligt, så såre man begynder at spekulere over – og tro på – at universet er fuldt med avancerede former for intelligent liv i de hundrede milliarder stjerner, der findes i hver af de hundrede milliarder synlige galakser. Begynder man så at diskutere de videre muligheder, så er det umuligt ikke at finde »The God concept«, hævder Kubrick, der hyl-der en teori om, at der må eksistere kloder, hvor liv har eksisteret meget, meget længere tid end på jorden. Og han mener, at sådant kosmisk liv vil være lige så meget længere fremme i udviklingen i forhold til mennesket som mennesket er i forhold til myrerne. Deraf følger, siger den filosofiske Kubrick, at »the essential attributes of such extraterrestrial intelligences are the attributes we give to God«.

Hvad enten teorien er rigtig eller ej – og Kubrick har sikret sig adskillige videnskabsmænds ord for rigtigheden, omend der også fra videnskabsmænds side selvfølgelig kun er tale om gætteri – så er udgangspunktet i hvert fald ikke det værste, når man vil lave en begavet science fiction-film, der er andet og mere end mine drengeårs Edgar Rice Burroughs' mange Mars-romaner og hvad Tarzan-forfatteren ellers skrev af slagsen. Alex Raymond lod sig inspirere af Burroughs til den på mange måder fremragende tegneserie om Flash Gordon, der igen har inspireret George Lucas til at lave sin version af drengeårenes eventyrlige oplevelser, den generøse »Star Wars«, der er lutter leg. Men for Kubrick er det alvor. Dødelig alvor, som han gjorde det klart i den mesterlige »Dr. Strangelove«, hvis suveræne blanding af skepsis, kynisme, pessimisme og sort humor resulterede i en slags visuel replik til Bennett Cerfs grumt retoriske udtalelse: »The Atomic Age is here to stay – but are we?«.

Ingen af Kubricks senere film tyder på noget større håb for menneskets fremtid. I Kubricks øjne er mennesket og al dets gerning fejlbart, og den spinkle optimisme, der trods alt findes i »Rumrejsen år 2001« er baseret på et håb om ude fra kommende hjælp. Hvad Kubrick pointerer er, at skal mennesket overleve som menneske, så må der mere end menneskelig formåen til, og håbet må findes et sted i rummet. Hinsides Jupiter.

Her må jeg nok hellere opridse filmens handlingsforløb.

Filmens prolog kaldes »The Dawn of Man«. For tre-fire millioner år siden har de første mennesker endnu ikke vist sig. I stedet lever der menneskeaber, bestandigt frygtende omgivelserne, som aberne kun er dårligt udrustede til at overvinde. Om dagen samler aberne bær og rødder, måske insekter, om natten klumper de sig forskræmte sammen, når den jagende leopards brøl vækker dem. En morgen vågner aberne op til deres livs chok: blandt de sløvt græssende tapirer, hvor aberne plejer at samle deres usle føde, står pludselig en rektangulær, sort monolit. Så danser aberne deres sædvanlige komisk frygtsomme krigsdans, og omsider har flokkens leder samlet tilstrækkeligt mod til at nærme sig monolitten, til at røre ved den mærkelige tingest. Og den opgående sols stråler rammer monolitten, og miraklet sker, abeflokkens leder indgives viden om redskabet. En afpillet og solsveden knogle kan bruges som en magtfuld forlængelse af armen, og aberne bliver nu kødædende og i

stand til at overleve delvis på egne betingelser. Triumferende slynger menneskeaben knoglen højt op i luften, hvor den – via et for længst berømmet associationsklip – bliver til et rumskib, der til tonerne af »An der schönen blauen Donau« blidt duver gennem rummet med kurs mod en rumstation. Tiden er nu år 2001.

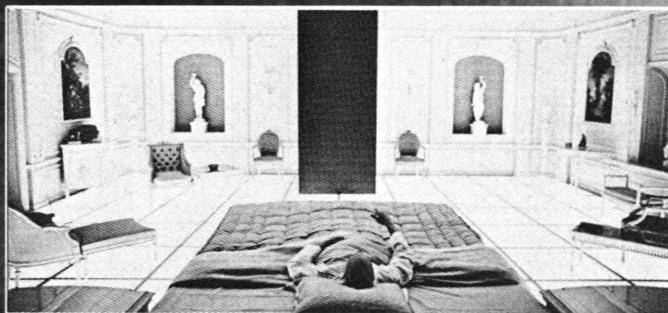
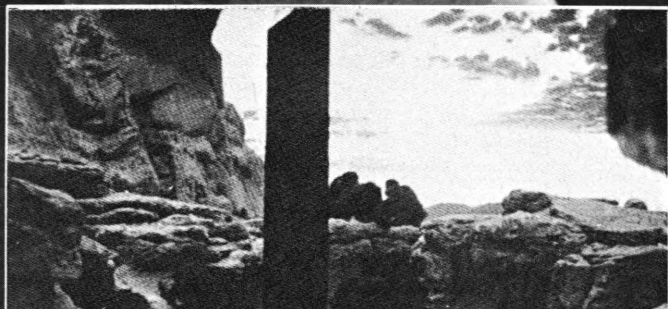
Rumskibets enlige passager er Dr. Floyd, der er på vej til månen, hvor man under en udgravning i krateret Clavius har opdaget en kulsort monolit. Og menneskene er, som tre-fire millioner år tidligere aberne var det, skræmte og nysgerrige. Og de snakker meningsløst med hinanden, og de gør klar til at blive fotograferet foran monolitten. Netop da bryder solen frem og rammer den mærkelige tingest, og fra monolitten udgår en skærende skarp hyletone, der spores som et radiosignal med retning mod Jupiter.

I filmens tredje del, nu 18 måneder efter opdagelsen af monolitten på månen, er rumskibet Discoverer på vej mod Jupiter for der at undersøge om radiosignalet er blevet modtaget. Ombord i rumskibet er fem astronauter, hvoraf de tre er nedfrosne. De to andre astronauter, David Bowman og Frank Poole, leder sammen med den avancerede computer Hal 9000 opdagerfærden, hvis egentlige mission astronauterne endnu ikke kender. Dagligdagen går med lidt kondi, lidt skak med Hal 9000, evt. også en lille snak med computeren, der er programmeret til at kunne tale. En dag meddeler så Hal 9000, at der er noget galt, at den enhed, der sikrer kommunikationen med jorden, inden længe vil svigte. Astronauterne undersøger sagen, men kan ikke finde noget galt, hvilket afvises af Hal, der belærer Poole og Bowman om, at den er ufejlbarlig. Da Frank Poole atter begiver sig udenfor Discoverer for at checke kommunikationsenheden kappes hans livsline, og hjælpeløst hvirvles han gennem rummet. I en rumkapsel forsøger Bowman at redde Poole, men han må opgive. Da han derefter vender tilbage til rumskibet nægter computeren imidlertid at pære ordre – i stedet for at åbne en slusedør for Bowman myrder Hal de tre nedfrosne astronauter. Bowman finder imidlertid ud af at sprænge sig vej ind i rumskibet, hvorefter han går i gang med at demontere computeren. Da dette er gjort udløses automatisk en tidligere indtalt besked om astronauternes egentlige mål med rejsen, nemlig at udforske om monolitens signal fra månen mod Jupiter har fundet en modtager.

Filmens fjerdedel, kaldet »Jupiter and Beyond the infinite«, viser pludseligt svævende i rummet en monolit mage til de tidligere sete. I en rumkapsel følger Bowman efter den, og sammen med den opsluges han af en stjerneport og suges gennem bestandigt skiftende fremmedartede omgivelser indtil rumkapslen omsider er landet i en suite dekoreret i Louis XVI-stil. Da David Bowman træder ud af rumkapslen er hans ansigt furet og ældet og håret grånet. Pludselig opdager han en mand der med ryggen til sidder og spiser. Da han vender sig mod Bowman er det sig selv, Bowman ser. Nu yderligere ældet. Så ser han mod sengen i soveværelset, hvor der ligger en nu helt affældig David Bowman. Døende. For enden af sengen står pludselig monolitten, og David Bowman rækker med sine sidste kræfter armene frem og op mod monolitten i en besværgende gestus.

I næste billede eksisterer hverken Bowman eller Louis XVI-stuen. I stedet ses et foster, et stjernebarn, der svæver gennem rummet til den indledende fanfare fra Richard Strauss' »Also Sprach Zarathustra«, der også akkompagnerede filmens prolog. Et sjældent markant musikalsk supplement til slutningens apoteose.

Rumskibets ankomst til månen.
Indsatte fotos, fra oven og ned:
Meneskeaberne chokeres af monolitten, som senere
menneskene gør det. Men til slut skræmmer
monolitten ikke mere og den døende astronaut
genfødes som stjernebarn.





I en tidligere reportage om filmen rapporterede Philip Oakes (i the Sunday Times' tillæg, 3.10.65) at »Kubrick is very hot on the »odyssey« part of the title«, og filmskaberens citeredes i øvrigt for en udtalelse om at »I think of the film not as science fiction, but as a romance. It is a true odyssey«. Og det er det jo, Odysseus er omsider vendt hjem, og selvfølgelig må Kubrick betegne filmen som »a romance«, thi historien ender jo godt. For første og (måske) eneste gang i en Kubrick-film.

Det er nok vigtigt at fastholde ordet odysse. David Bowman er Odysseus, og den af farlige begivenheder lутrede helt er vendt hjem (til stjernerne, hvor alt liv er begyndt!), men på sin vis er vel hele den græske tragedie med i filmen. Skjuler der sig ikke bag Kubricks skepsis overfor den menneskelige formåen en viden om Prometheus, der stjal ilden fra guderne for at give den til menneskene, hvorfor han måtte straffes, thi hans gerning lod mennesket overskride dets grænser.

I et essay om de græske tragedier har Jens Kruuse skrevet at »mennesket kan ikke være natur alene, det kan ikke være fornuft alene, og det kan ikke være ånd alene. Det er dets storhed og dets tragedie, som hænger nøje sammen«. Vi vil det hele, og det kan vi heller ikke, og det er også en tragedie. Tilbage er derfor kun håbet. Håbet om en genfødsel, siger Kubrick i denne film, helt bogstaveligt. Skal mennesket nå videre må der et mirakel til af samme omfang som da menneskeaben fik tankens brug. Thi trods den udvikling, som menneskeslægten med stormskridt er faret igennem i de år der er gået siden det første menneske viste sig på kloden, så er der tale om en ydre udvikling. Det kan synes imponerende, at mennesket er gået fra knoglen til rumskibe og avancerede og talende computere, men i menneskets opførsel finder Kubrick ikke noget der betydningsfuldt, afgørende, adskiller os fra det primitive menneske. Et par eksempler.

Kubrick skildrer menneskeabens og menneskets reaktion på monolittens tilsynkomst som værende identisk. Som aberne skal også mennesket forsigtigt hen at røre ved tingen, og som aberne pludrer mennesket intetsigende. Og når det i sin tid er blevet indvendt, at filmens (meget sparsomme) dialog er banal og intetsigende, så er det naturligvis helt bevidst, netop fordi Kubrick diskret har villet pege på, at bag menneskets teknologiske udvikling rumsterer stadig primaterne. Det er næppe heller for meget sagt, at Kubrick har villet sige, at redskab og våben er et og samme og led i hvad Robert Ardrey så rammende kalder »The Territorial Imperative«, at den såkaldt fredelige teknik i virkeligheden tjener samme formål som udviklingen af dødelige våben. Begge dele tjener i al sin enkelhed dette ene mål: at fastholde og evt. udbygge et territorium, en instinktiv overlevelsesmekanisme så primitiv, at den i dag måske har den modsatte effekt. Nu kan en udløsning af forsvarsmekanisme opfindelser, hvad enten de nu kaldes atom-, brint- eller neutronbomber, lægge alt liv øde. Og kan en avanceret computer som Hal 9000 svigte, så kan sikkerhedssystemer omkring bomber også. Enhver nok så omhyggelig planlægning til trods.

Et andet eksempel på, at Kubrick anskuer mennesket som offer for årtusindgamle eller milliongamle instinkter er måske sekvensen, da David Bowman (det er med garanti heller ikke tilfældigt, at netop det navn er givet med dets association til menneskets fortid med bue og pil) forsøger at redde med-astronauten Frank Poole. David Bowman må vide, at det under alle omstændigheder vil være for sent, og han er som alle astronauter programmeret til ikke at handle

imod fornuften, men dog siger et urgammelt instinkt ham det ene, at artsfællen må reddes. Kubrick lader instinktet vinde. Filmen er næsten en illustration af en Ardrey-formulering, der i al sin oprørende enkelhed lyder: »We act as we do for reasons of our evolutionary past, not our cultural present ...«

Eller, med et andet Ardrey-citat, »We are a transitional species, without doubt«.

At det ikke er tilfældigt, at man i filmen kan genfinde en overbevisende visualisering af Ardreys skrifter fremgår af Arthur Clarkes bog »The Lost Worlds of 2001«, hvori Clarke citerer fra sine dagbogsnotater og nævner, at han under manuskript-arbejdet netop har læst Robert Ardreys første bog »African Genesis«, fra hvilken han citerer:

»Why did not the human line become extinct in the depths of the Pliocene? ... we know that but for a gift from the stars, but for the accidental collision of ray and gene, intelligence would have perished on some forgotten African field«.

Clarke bryder sig ikke meget om det med den kosmiske bestråling, og måske derfor er monolitten i hans bog en indlæringsmaskine sendt til jorden af en højerestående intelligens. Kubrick er ikke nær så kontant i brugen af monolitten, der i filmen kan tolkes som symbol enten på at en højerestående intelligens er på spil eller på en guddommelig styrelse eller blot et tilfælde.

Kubrick udtaler ganske vist (i det allerede tidligere citerede interview med Joseph Gelmis i »The Film Director as Superstar«) at monolitten, i prologen, er efterladt på jorden af »extraterrestrial explorers who observed the behaviour of the manapes and decided to influence their evolutionary progression«. Men dens pludselige tilsynkomst og lige så pludselige forsvinden taler imod denne forklaring (der derimod passer på monolittens tilsynkomst på månen). Brugen af monolitten, der på sin vis er hvad der binder filmens afsnit sammen, er måske for varierende til at harmonere med filmens i øvrigt meget konsekvente udformning, men det er en bagatel, der ikke betyder noget særligt.

At monolitten i første omgang fungerer som (intelligensens) fødselshjælper, mens den i måneafsnittet blot er en slags kosmisk tyverialarm, og at monolitten ude i rummet fungerer som en guide for i fjerde afsnit atter at fungere som fødselshjælper forekommer mig at være så omfattende et funktionsområde, at det næsten er at gøre for meget stads ud af overjordiske superbegavelse. Men under alle omstændigheder er den et symbol på noget langt større end mennesket, som vi kender det, så der må være frit slag for tolkningen.

Egentlig er det vel også kun i detaljerne, at filmen kan siges at være »vanskelig« (hvorfor ender Bowman f.eks. i en suite dekoreret i Louis XVI-stil?). Jeg tror ikke helheden bliver væsentligt anderledes selvom man springer Robert Ardrey over, ligesom en forskellig opfattelse af monolittens oprindelse heller ikke ændrer noget ved det væsentlige. En »underfortolkning« af musikbrugen – og det er selvfølgelig først og fremmest Kubricks brug af »Also sprach Zarathustra« der kan være tale om – kan derimod nok føre til en alt for forenklet opfattelse af filmens perspektiv. Snævert forbundet som musikværket jo populært er med nazismen og dens jordbundne overmennesketeorier, så er der ikke noget i filmen i øvrigt, der tyder på en så primitiv opfattelse i Kubricks brug af Strauss' musik. Men det er selvfølgelig tænkeligt, at de snæversynede vil anskue filmen endnu mere snæversynet netop på grund af musikbrugen. Ku-

bricks strengt stiliserede fortællemåde bør dog røbe, at en usædvanlig begavet kunstner står bag helheden. Og selv om man kan finde eksempler på meget formbegavede instruktører, hvis værker måske nærmest er at ligne med det arbejde en dygtig lay out-mand udfører (f.eks. Jancso – og somme tider faretruende nær: Eisenstein), så må et kig på Kubricks andre film vel i hvert fald overbevise skeptikerne om, at Kubrick i langt højere grad end de fleste andre filmskabere har en ganske bestemt hensigt med sine film, og at han som oftest er ganske kompromisløs. Det kompromisløse, det nøje udtænkte, det strengt stiliserede kan af og til stille sig hindrende i vejen for Kubricks opnåelse af det tilsigtede. Ikke alle historier egner sig for Kubricks intellektuelle *approach* (»Lolita« er måske det bedste eksempel i så henseende), omend der ofte findes en vidunderlig tør humor i hans film, som mange af en eller anden grund overser.

Humoren findes da også i »Rumreisen år 2001«. Som oftest en eftertænksom humor, selvom der også findes eksempler på den umiddelbare humor: Dr. Floyds studium af den meget lange brugsanvisning for hvordan man i vægtløs tilstand bruger et toilet, eller den åbenlyse glæde over filmens helt overbevisende special effects som f.eks. i scenen med stewardessen der under rejsen til månen »fanger« Dr. Floyds vildt-flyvende kuglepen eller scenen, da stewardessen takket være nogle »grip shoes« er i stand til at helt at se bort fra vægtløsheden og gå med hovedet nedaf.

Mindre umiddelbar er måske nogle upåtrængende *shots*, der pludselig får astronauten i sin rumdragt og rumhjelme til grangiveligt at ligne de latterlige *Bug Eyed Monsters*, som i primitive science fiction-film har skullet tages alvorligt. Og jeg skulle tage meget fejl om ikke Kubrick, da den ufejlbarlige computer Hal 9000 blev designet, har tænkt på – med lige dele humor og alvor – at computeren jo i virkeligheden var at sidestille med den enøjede Kyklop, som Odysseus måtte besejre.

Umiddelbart morsom bliver computeren først i scenen, hvor David Bowman næsten er færdig med at demontere den, og den da begynder at synge »Daisy, Daisy, give me your answer do. I'm half crazy over my love of you«. Absurd og morsomt, og også en smule patetisk. Fordi der i dette øjeblik trænger nogle følelser frem til overfladen, som filmen igennem er undertrykt i overensstemmelse med den realisme, som givetvis er en forudsætning for at filmen tages alvorligt.

De mange special effects, der har været nødvendige for at give et troværdigt billede af, hvorledes den ydre fremtid vil tage sig ud, er alle imponerende gjort og endnu ikke overgået af nogen anden film (heller ikke »Star Wars«, hvor det heller ikke er så nødvendigt; realisme er ikke dens sag). Hvordan disse effekter er opnået er der næppe grund til at komme ind på her, og jeg er heller ikke tilstrækkeligt teknisk orienteret, selvom jeg kunne sætte mig til at studere emnet og dermed give en overfladisk set rimelig redegørelse. Teknisk interesserede henvises til en vist nok pålideligt grundig orientering i fagbladet »American Cinematographer« samt til bogen »The Making of Kubrick's 2001«.

Lad det være nok at fremhæve i denne forbindelse, at Kubrick ud over realismen også har formået at indfange en egenartet skønhed i billederne fra rummet, og så i øvrigt slå fast, at alle filmens elementer arbejder sammen til en storlået helhed, hvor intet kan undværes og intet savnes. Amen.

Fra oven og ned: Kubricks brug af helt overbevisende special effects ses bl.a. i sekvensen, hvor en stewardesse i rumskibet kan se bort fra tyngdeloven.

