

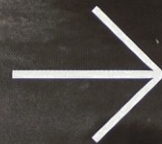
Kubrick:

Arjan Pregl

geneza režiserja iz fotoreporterja



Razstava *Stanley Kubrick - Fotograf*
v bruseljskem Royal Museum of Fine Arts
(21. 3.-1. 7. 2012)

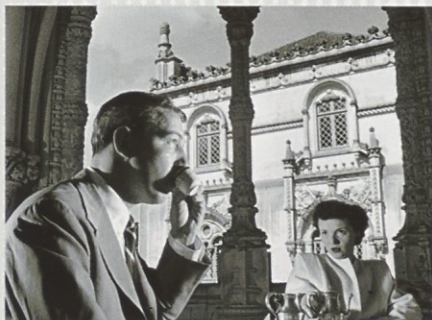


Columbia University in New York City, 1948. Courtesy Museum of the City of New York, Look Magazine Archive

Poznate tisti vic? Steven Spielberg umre in pride v nebesa. Tam mu nadangel Gabrijel pove, da so Bogu zelo všeč njegovi filmi in bi mu zato rad ustregel, če ima kakršnokoli željo. Spielberg reče: »Torej, vedno sem želel spoznati Stanleyja Kubricka.« Gabrijel ga pogleda: »Steven, od vseh stvari, ki bi si jih

lahko zaželel, zakaj si izbral prav to? Saj veš, da Stanley ne sprejema obiskov.« »Ja, no, rekel si karkoli,« odvrne Spielberg. »Oprosti, tega res ne morem,« reče Gabrijel in mu začne razkazovati nebesa. Takrat zagledata bradatega moškega v vojaškem jopiču na kolesu. In reče Spielberg Gabrijelu: »O, moj

bog, poglej, tamle, tisto je Stanley Kubrick! Ga ne bi mogla samo ustaviti in mu reči živijo?« Gabrijel potegne Spielberga vstran in mu reče: »To ni Stanley Kubrick, to je Bog – samo misli, da je Stanley Kubrick.«



Portugalska, 1948. Courtesy Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington DC

Vic je napisan na ogledalu kavarne v Whitechapel Gallery v Londonu.¹ Pred dvema mesecema smo se ob njem pogovarjali s kolegi. Razmišljali smo, kdo bi v svetu vizualne umetnosti v tem vicu zamenjal Kubricka. Verjetno Duchamp, smo menili.

Pa to ni edini primer, ko sem se »srečal« s Kubrickom izven kinodvorane. Pred osmi mi leti sem dobil umetniško rezidenco v Berlinu. Priletel sem zvečer, na letališču so izgubili prtljago in sploh se je vse začelo precej neobetavno, potem pa sem po spletu naključij spoznal Francija Slaka. Priletel je z istim letalom, le da njemu niso izgubili prtljage in še čakali so ga predstavniki ambasade. Prisedel sem v avto in tako smo se vozili po nočnem Berlinu, jaz pa sem režiserju zastavljal, vsaj tako se mi je zdelo, rahlo provokativna vprašanja o Kubricku. Namreč, v čem se *2001 – odiseja v vesolju* (2001: A Space Odyssey, 1968) razlikuje od originalne TV-serije *Zvezdne steze* (Star Trek, 1966–1969). In predvsem to, kako da *Odiseja* še vedno deluje povsem sodobno, medtem ko so tedanje *Zvezdne steze* takšna smešna maškarada?

Tovrstne anekdote zagotovo vplivajo na dojetje »lika in dela« določenega umetnika. Posebej če gre za umetnika, katerega »lik« je postal še za časa življenja tako enigmatičen, istočasno omalovaževan in poveličevan. Takšen je postal poleg drugih razlogov tudi zato, ker je imel Kubrick nad svojimi filmi popolno avtorsko kontrolo in jo je želel imeti tudi kasneje, ko so filmi že odšli »iz njegovih rok«.²

1 Del prostorske postavitve Liama Gillicka - Adjustment Filter (2009).

2 Pričevanj je mnogo. Ko so na primer The Beatles hoteli uporabiti neke odvečne posnetke iz filma *Dr. Strangelove* (Dr. Strangelove or: How

Skratka, na dojetje umetniškega dela vpliva res veliko dejavnikov. Prav to se zgodi z obiskom razstave Stanley Kubrick – fotograf, ki je trenutno na ogled v bruseljskem Royal Museum of Fine Arts. Ne moremo si namreč kaj, da ne bi ob fotografijah stalno razmišljali o tem, če in kako je fotografija vplivala na Kubrickovo kinematografijo. Zelo težko jo vidimo izven tega konteksta. Lahko bi celo rekli, da je barthesovski punctum, ta detajl, ki gledalca »prebode« in se ga čustveno dotakne, rezerviran za asociacije na ta ali oni detajl iz Kubrickovih kasnejših filmov.

A vrnimo se še k osebni biografiji, tokrat njegovi. Leta 1941 je Jacques Leonard Kubrick svojemu sinu podaril fotografski aparat. Mladega Stanleyja šola ni preveč zanimala, fotografija pa ga je takoj popolnoma prevzela. Začel je objavljati v šolskem časopisu, že čez tri leta pa je dosegel prvi resni profesionalni uspeh. Fotografijo žalujočega prodajalca časopisov, obkroženega z naslovnici časopisov, ki naznanjajo smrt ameriškega predsednika Roosevelta, je prodal reviji *Look*, visokonakladni publikaciji s poudarkom na fotografiji. Leto kasneje so ga zaposlili in tako je postal najmlajši fotograf v zgodovini revije. Zanje je delal naslednjih pet let, posnel 14.000 negativov, od katerih so za objavo izbrali material za okoli 300 fotografskih »zgodb«.

Verjetno je tudi zaradi te obsežne izkušnje kasneje dejal, da nikoli ni imel težav z vizualnim vidikom svojih filmov. In tudi: »Fotografija mi je brez dvoma pomagala narediti prve korake k filmu. Da ga narediš čisto sam, kar sem na začetku počel, ti ni treba vedeti veliko stvari, moraš pa se spoznati na fotografijo.«³ Prve prave »korake k filmu« je naredil s krajšim dokumentarcem o boksarju Walterju Cartierju *Dan obračuna* (Day of the Fight, 1951), o katerem je fotografski prispevek za revijo objavil že leto prej. Za tem je posnel še dva dokumentarna filma, pustil službo pri *Looku* in z lastnimi sredstvi posnel

I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964), se ni strinjal, saj naj bi njihov video videlo ogromno ljudi in bi bili potem njegovi posnetki videti kot »stock footage«. Leta 1975 je tožil producente znanstvenofantastične serije *Space: 1999* (1975–1977), ker naj bi bil naslov preveč podoben naslovu *2001 – odiseja v vesolju* ...

3 Draguet, Michel: Stanley Kubrick – A travers le miroir obscur des photographes. V: *Stanley Kubrick – Photographer*. Gruppo Editoriale Giunti, 2012. Str. 29.



Rocky Graziano, 1950. Courtesy Museum of the City of New York, Look Magazine Archive

prvi igrani film *Strah in poželenje* (Fear and Desire, 1953), ki pa se mu je kasneje odrekal.⁴

Svoje fotografije Kubrick ni razumel kot »visoko umetnost«, ki bi na primer sodila v muzej lepih umetnosti, ampak kot sredstvo za pripovedovanje zgodb, namenjenih najširšemu občinstvu. Zato se njegovo delo velikokrat primerja z Walkerjem Evansom (1903–1975), fotografom velike gospodarske krize 1929. Še bolj neposredno povezavo lahko povlečemo z Arthurjem Felligom (1899–1968), ameriškim fotografom avstrijskega porekla, bolj znanim pod psevdonimom Weegee. Znan je bil po tem, da je prestrezal policijske klice in je tako na kraj zločina velikokrat prišel prvi in fotografiral.⁵ O svojem delu je v avtobiografiji napisal: »Umetnost fotografiranja je, da pokažeš, kako v mestu z 10 milijoni prebivalcev ljudje živijo v popolni samoti.« Stavek, ki bi ga z lahkoto pripisali Kubricku. Govora je seveda o New Yorku, ki je bil v veliki večini tudi okvir in kulisa Kubrickovih fotografij. Prebivalci, ki jih je Kubrick fotografiral, pa so bili predstavniki vsega družbenega spektra Amerike tik po 2. svetovni vojni: igralci, zdravniki, zaljubljenici, pacienti v zobozdravstveni čakalnici, cirkušanti, obiskovalci razstav ...

Prispevki v reviji *Look* so temeljili na fotografiji. A ta ni služila, kot je bilo do tedaj običajno, samo za ilustracijo besedila. Bilo je prej nasprotno. Glavno »zgodbo« dejansko pripoveduje niz fotografij, besedilo pa jih spremlja, zelo podobno kot off glas filma noir, ki ga je Kubrick kasneje redno uporabljal.

4 Štel ga je za amaterski poskus in poskušal čim bolj omejiti njegovo distribucijo.

5 Kasneje je pri filmu *Dr. Strangelove* sodeloval kot svetovalec za posebne učinke, po njem pa naj bi Peter Sellers celo prevzel naglas za vlogo Dr. Strangelova.

Nekateri Kubrickovi prispevki, na ogled tudi na razstavi, so bili izrazito narativno zastavljeni. Takšna je serija fotografij o Mickeyju, 12-letnem fantu iz Brooklyna. Spremljamo ga v šoli, kasneje na ulici, kako s čiščenjem čevljev služi denar za preživljanje svojih bratov in sester, kako odnaša velike vreče perila v pralnico, nato kako žalostno gleda filmski plakat in na koncu, kako na strehi nasmejan preganja golobe, te simbole svobode, ki je zaradi socialnih razmer ne more doseči.

Serija z igralcem Montgomeryjem Cliftom ni tako narativna, si je pa s serijo o Mickeyju podobna v tem, da se v obeh čuti konstruiranost poz in izrazov na obrazih. Lahko bi rekli celo režiranost. Ta se pojavi tudi v drugih serijah in tu je jasna navezava na Walkerja Evansa, čigar protagonisti na fotografijah o veliki gospodarski krizi so se vedno zavedali pogleda njegovega fotoaparata. Po drugi strani pa je Kubrick uporabljal tudi izrazito drugačne prijeme. Ponoči se je vozil z avtobusom, hodil po newyorških ulicah s fotoparatom pod plaščem in fotografiral ljudi, kako se vračajo z dela, dremajo na avtobusu, se sem ter tja srečajo s pogledi in se jim na ustih nariše rahel nasmeh. V tej spontanosti je seveda bližje Weegeeju.

Mnogokrat pa v prispevkih združi oba prijema. Na Portugalsko spremlja mlad premožen par pri njunem spoznavanju tuje dežele. Prizori v hotelski sobi, restavraciji in pri ogledu arhitekture so izrazito nastavljeni, prizori »neokrnjenega« življenja domačinov, navad in od urbanizacije in industrializacije še nedotaknjene vasice, pa so zopet posneti neopazno, spontano. Reportažno soočenje posnetkov pove še mnogo več kot posamezne podobe. Ne samo, da mlad par igra, »nosi masko« mladoporočencev, ampak se zaradi jukstapozicije fotografij izkaže za konstruiranega tudi njun buržoazni pogled na »eksotično« deželo.

Tudi mlado igralko Betsy von Furstenberg fotografira v visoki družbi, na plesu, pred ogledalom, z besedilom za filmsko vlogo v roki ... Vidi se, da se v vsakem trenutku zaveda pogleda drugih. Seveda ne moremo



Columbia University in New York City, 1948, Courtesy Museum of the City of New York, Look Magazine Archive

mimo asociacije na film *Barry Lyndon* (1975). Kot je seveda znano, je za snemanje Kubrick uporabil posebno lečo,⁶ da bi lahko snemal le ob svečah in naravnih svetlobi. Posledica je bila izguba globine, tako da so podobe videti izrazito sploščeno, »slikarsko«. Kar pa se je seveda odlično ujelo z vsebino filma, kjer mladi povzpetic, tako kot vsa visoka družba, zelo redko kaže čustva. Ljudje so reducirani na podobo, na površino, ki pa veliko pove o globini in vzvodih tistega časa.

Kubrick je obvladal »abecedo« fotografije. Svetlobo, senco, detajl, kader, izrez je uporabljal različno za različne namene. Za dramatičen dvoboj je povečal kontraste in tako se je dvoboj istočasno vršil med boksarjema ter med svetlobo in temo, prispevek o znamenitem policijskem vozilu Paddy Wagon je kadriral kot policijski film, z bližnjimi plani pištole v rokah, zapornike, ki so jih peljali v avtomobil, pa je je obdal z veliko praznega prostora, mogoče napovedujoč dolgo kontemplacijo, ki jih je čakala v zaporu.

Kot rečeno se je Kubrick zavedal tudi »pogleda« fotoaparata. Eno so bile režirane fotografije, drugo spontane, pri nekaterih pa gledalca postavi v vlogo voajerja. Skupaj s fotografom se znajdemo v slačilnici plesalke med ličenjem, rahlo zadržujemo dih, ko gledamo žensko s kupom knjig, kako se negotovo spušča po stopnicah. Kot da nismo več nezainteresirani gledalec, ki ocenjuje

6 Lečo Zeiss f0.70 je v namene snemanja pristanka na luni razvila Nasa.

takšne ali drugačne kakovosti posnetka pred sabo, ampak postanemo skoraj udeleženci v dogodku. V podobno vlogo nas bo kasneje večkrat postavljali v svojih filmih.⁷

Pri seriji fotografij o živalskem vrtu bi lahko celo rekli, da glavni protagonist postane prav pogled. Na prvi fotografiji varno, od zunaj opazujemo žirafa, na naslednji se znajdemo že znotraj kletke krotilca tigrov, naše nelagodje se poveča, na naslednji pa smo prestavljeni noter, ob opico v kletki. Množica ljudi na drugi strani gleda naravnost ... v nas. Pride do popolnega lacanovskega obrata, ko gledalec postane gledani.

Seveda lahko najdemo cel kup navezav na kasnejše Kubrickove filme: deklici na portugalski seriji sta na las podobni dvojčicam iz *Sijanja* (*The Shining*, 1980), profesor na Columbia University bi brez težav nastopil v filmu *Dr. Strangelove*, boksar je bil tako ali tako povod za prvi Kubrickov film, Alex iz *Peklenske pomaranče* leži po večeru nasilja na svoji postelji zelo podobno kot Montgomery Clift v spodnjem perilu v vlogi težavnega mladega igralca, napis najstnice »I HATE LOVE« s šminko na vrata kot da napoveduje napis dečka Dannyja na vrata svoje matere »REDRUM«⁸ ...

A te asociacije so bolj kot ne bežne in niso ključne za razumevanje ne Kubrickove fotografije ne kasnejših filmov. Pri dobrih fotografijah prenehamo iskati vzporednice s »Kubrickom«, odpadejo tudi vse anekdote z začetka. Zgledamo kompleksne in vizualno »pametne« fotografije, ki govorijo o osamljenih ljudeh znotraj vele mest, o maskah, ki jih nosijo, o boku in cirkusu kot metaforah za življenje, in skozi fotografije razmišljamo, da nikoli nismo le zunanji opazovalci dogajanja okoli sebe, da smo vedno tudi voajerji, vedno soudeleženi in tudi gledani.

In točno takrat, ko vidimo fotografije kot povsem avtonomne, pristanemo v samem jedru Kubrickovih kasnejših filmov.

7 Npr. v filmu *Morilčev poljub* (*Killer's Kiss*, 1955) skupaj z boksarjem skozi okno opazujemo žensko, ki se slači; voajerizem je tako ali tako ena izmed osrednjih tem filma *Široko zaprte oči* (*Eyes Wide Shut*, 1999), v *Peklenski pomaranči* (*A Clockwork Orange*, 1971) pa postanemo do neke mere celo »sostorilci«, ko se zavemo, da sočustvujemo z mladim nasilnežem.

8 Calabrese, Omar: Kubrick et l'art des images. V: *Stanley Kubrick – Photographer*. Gruppo Editoriale Giunti, 2012. Str. 41–47.

KUBRICK SE JE ZAVEDAL TUDI »POGLEDA« FOTOAPARATA. ENO SO BILE REŽIRANE FOTOGRAFIJE, DRUGO SPONTANE, PRI NEKATERIH PA GLEDALCA POSTAVI V VLOGO VOAJERJA.