

Lunds universitet
Språk- och litteraturcentrum
Filmvetenskap
Handledare: Ann-Kristin Wallengren
2011-06-07

Christofer Carlsson
FIVK01
Kandidatuppsats

Genom Stanley Kubricks lins – En resa från foto till film

To make a film entirely by yourself, which initially I did, you may not have to know very much about anything else, but you must know about photography.

– **Stanley Kubrick**

Innehållsförteckning

1. Inledning	3
1.1 Syfte och frågeställning	4
1.2 Material och metod	4
1.3 Kubricks speciella stil	6
2. Stanley Kubrick – Fotografi	7
2.1 Tidigt liv	7
2.2 Tidig fotograf	8
2.3 Professionell fotograf	9
3. Stanley Kubrick – Film	13
3.2 Tidig regi	13
3.3 Etablerad regissör	17
3.4 Senare år	21
4. Diskussion och sammanfattning	23
5. Slutsats	25
6. Käll- och litteraturförteckning	26

1. Inledning.

Stanley Kubricks filmer fascinerade och inspirerade ett otal andra regissörer under hans karriär. Hans filmer tog upp tabubelagda ämnen som pedofili och kriget i Vietnam. Mitt under kalla kriget gör han en kolsvart, träffande komedi om kärnvapenkrig.

Jag, som många andra, fångades av hans filmer. Till en början var det den faktiska handlingen i hans filmer och ämnena de tog upp, men ju mer jag tittade på filmerna och läste om honom, desto mer detaljer trädde fram och desto djupare blev min fascination för Kubrick och hans filmer. Hur kunde en film som *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) hålla mig så spänd när den första dialogen yttras först en halvtimme in i filmen? I *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971) kan man med hjälp av fotografiet i filmen se rakt in i huvudpersonens sinne. Det är två handlingar som utspelar sig parallellt med varandra. En om de vansinnesdåd som Alex DeLarge utsätter sin omvärld för, och en där du sakta men säkert kan läsa ut och diagnostisera vad det är som inte stämmer hos honom.

Sättet Kubrick trycker in information i bilderna i sina filmer är återkommande i alla hans verk, och även om vi inte alltid förstår vad det är han menar, så kan man vara säker på att allting du ser är där av en anledning.

För många är det nog okänt att Stanley Kubrick tidigt i sitt liv hade en framgångsrik karriär som stillbildsfotograf för bildmagasinet *Look* i New York under 40- 50-talen. Jag upptäckte hans fotografier själv för ungefär ett år sedan och började fundera kring hur lika de två yrkena är. Som fotograf är ditt arbete att dokumentera en känsla eller en händelse i en enda bildruta, som regissör gör du samma sak men genom ett mycket större urval av bilder. Samtidigt som dessa funderingar och fotografier ilade runt i mitt huvud såddes fröet till vad som skulle komma att bli denna uppsats.

1.1 Syfte och frågeställning

Kubricks välkända rykte som perfektionist och hans detaljrika filmer är uppmärksammade över hela världen, och han har utsetts av flera stora filmtidskrifter och institutioner som en av de mest inflytelserika regissörerna genom tiderna, men hans fotografier har inte alls utsatts för samma exponering. Med denna uppsats ämnar jag att utforska en, för många med mig, tidigare okänd del av Stanley Kubricks liv och karriär, nämligen den som stillbildsfotograf. Genom detta vill jag kartlägga hur hans färdigheter och stil som fotograf utvecklats och påverkat hans stil och arbete som regissör.

Fotografier har genom hela mitt liv fascinerat mig, och jag tror det till en stor del ligger bakom mitt intresse för film. På senare tid har jag börjat fundera i banorna kring likheter mellan fotografi och film, och hur de kan jämföras. När jag då upptäckte Kubricks fotografier föll det sig naturligt för mig att undersöka hur stor del av stilen i hans fotografier som går att återfinna i hans filmer men också om man kan hitta spår av en tidig regissör i hans fotografier.

Frågeställningen jag utgår ifrån och ämnar besvara är följande: har Kubrick alltid besittit den perfektionism och detaljrikedom han är känd för eller utvecklades den under hans karriär? Finns det en direkt igenkännbar stil som är genomgående genom hans fotografier och filmer?

1.2 Material och metod

Kubrick tog under sin tid på *Look magazine* ungefär 12000 fotografier varav ungefär 20 % publicerades.¹ För att ta kunna använda en av så stor del som möjligt av hans publicerade fotografier använder jag mig av boken *Stanley Kubrick – Drama & Shadows: Photographs 1945-1950*, där Rainer Crone har sammanställt ungefär 400 bilder tagna av Kubrick som framkallats från relativt nyligen hittade negativ. Till uppsatsen kommer jag göra ett bildkompendium av de bilderna jag pratar om i detalj, men på grund av platsbrist kommer inte alla fotografier finnas i kompendiet.

Från denna sammanställning kommer jag att välja ut en handfull fotografier som jag vill använda för att jämföra med Kubricks filmer, både rent estetiskt men också för att sättet att berätta en historia på. I boken finns det också texter av fyra olika forskare inom allmän konst och fotografi, men även en som specialiserat sig på Kubricks

¹ Rainer Crone, *Introduction*, i *Stanley Kubrick - Drama & Shadows: Photographs 1945-1950*,

fotografier. Texterna kommer jag använda för att stärka mina argument om fotografiyrket i allmänhet, men då Kubricks verk i synnerhet

För att kunna spekulera i hur Kubrick arbetade och tänkte som fotograf kommer jag också dyka ner i biografier om Kubrick där personer som fanns på plats har intervjuats och Kubrick själv citeras om sitt arbete. Jag kommer också att hämta information en dokumentär om Kubricks liv och arbete för att kunna få en inblick bakom scenen i arbetet på hans filmer och på Kubrick själv.

I texten kommer jag självklart också ta ut exempel ur flera av Kubricks filmer, och jag har i åtanke att välja ut mitt material från dessa ur en så bred tidsperiod som möjligt för att undersöka hur hans stil och metod har utvecklats från hans tidiga fotografier och genom hans filmer i takt med att de släppts. Jag kommer göra både kortare nedslag i flera av hans filmer samt välja ut ett par filmer för en mer grundlig jämförelse. Jag kommer fokusera filmurvalet kring de mest ”typiska” Kubrick-filmerna, alltså filmer som är färgade av Kubricks speciella stil och som genomgående innehåller det vi idag anser tydliga kännetecken för en Kubrick-film. Stanley Kubricks första spelfilm kommer inte att användas då jag av olika anledningar inte lyckades få fatt i den.

Under analysen kommer jag även göra referenser till olika teoretiska områden, så som freudiansk psykoanalys, auteur-teori och intermedialitet. Hela uppsatsen kan ses som en auteuranalys då jag försöker fastställa en speciell stil mellan Kubricks filmer och hans fotografier, och på samma sätt blir det då en intermedial-analys då två olika medier jämförs. De förekommer en del freudianska uttryck i analysen – men bara på en grundläggande nivå – för att illustrera symbolik Kubricks filmer.

På grund av den begränsade tid och utrymme jag har till hands i arbetet med uppsatsen ska denna slutgiltiga text inte ses som en genomförlig analys av alla Kubricks fotografier kontra hans filmer. Denna text ska istället ses som början till en mycket längre, utförligare, analys av Kubricks fotografiska arbete och stil – med tydligare och grundligare nerslag i olika teoretiska områden – och i fortsättningen fotografi kontra film i en allmän, bredare, utsträckning.

1.3 Kubricks speciella stil

För att kunna jämföra stilen i Kubricks filmer med hans fotografier måste vi först fastställa de stilelement som ofta förekommer i hans filmer.

Stanley Kubricks filmer är kända för sin detaljrikedom och sitt fotografi. I flertalet av hans filmer återkommer hans kända bildkomposition, som jag kallar för den ”Kubrikanska” korridoren; scener som ramas in av en lång korridor. Tydligaste exemplet finns i *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980) där flertalet scener utspelas i hotellets smala korridorer och labyrinten utanför, men den förekommer även i rymdskeppet i *2001: A Space Odyssey*. I *Paths of Glory* (Stanley Kubrick, 1957) utgörs korridoren av skyttevärnen.

Kubrick använder sig också av symbolik i en stor utsträckning, exempel finns i *Clockwork Orange* där kulisserna och miljöerna representerar Jaget, Överjaget och Detet – från Freuds psykoanalytiska teorier – hos huvudpersonen Alex DeLarge. Även *2001: A Space Odyssey* är full av symbolik som fortfarande – 43 år efter premiären – diskuteras vilt bland filmälskare världens över.

Symboliken i de sista scenerna i *2001: A Space Odyssey* och den underliggande betydelsen är så förvirrande och svårbegripliga att det kort efter premiären blev populärt att gå och se filmen påverkad av olika hallucinogena droger, så som LSD.²

Ännu ett kännetecken hos Kubricks filmer är ett speciellt, återkommande, stirrande ansiktsuttryck för att illustrera psykiskt sjuka karaktärer. Ansiktsuttrycket hittas bland annat hos Jack Nicholsons karaktär i *The Shining*, Vincent D’Onofrios Private Pyle i *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987) och hos Malcolm McDowell i *Clockwork Orange*. Även Tom Cruise har detta ansiktsuttryck i *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999). Det förekommer dock inte i ett enda av de fotografier jag har tagit del av inför den här uppsatsen.

Med dessa stilelement som grund kommer filmerna och fotografierna jämföras och analyseras för att besvara uppsatsens frågeställning. Under arbetets gång kan fler stilelement komma att identifieras.

² Baxter, 1997, s 232-233

2 Stanley Kubrick – Fotografi

2.1 Tidigt liv

Stanley Kubrick växte upp som det äldsta syskonet av två i New York under 20- och 30-talen. Han hade aldrig några höga betyg i skolan och var enligt egen utsago aldrig intresserad akademiskt. I hans första betyg från grundskolan står det svart på vitt att han är underkänd i områden så som ”Personality, Works and Plays Well with Others, Completes Work, Is Generally Carefull, Respects Rights of Others” samt ”Speaks Clearly”. Det var bara i renlighet han blev godkänd, dock konstaterades det att han låg över medel på hans intelligenstest.³

Det är intressant att det finns så tidiga spår av en introvert personlighet hos Kubrick, en person som inte är speciellt intresserad av vad andra vill och tycker, ett personlighetsdrag som senare i hans liv kunde urskiljas i Kubricks hat mot hollywoodsystemet där det i hans tycke finns alldeles för många viljor och tyckare. Det är också ett drag som återfinns hos auteurs. Då en film av en auteur ofta kännetecknas med att filmen har en personlig stämpel och stil av filmens regissör. De allra flesta auteurs uppnår detta genom att fatta de flesta beslut om hur filmen ska se ut själva.⁴

Den unge Kubricks bristande intresse för skolan och utbildning var någonting som återfanns under hela hans tidiga uppväxt. Stanley, precis som de flesta i hans område, roade sig istället med att gå på bio flera gånger i veckan.⁵

Hans far, som ofta var besviken över Stanleys oförmåga att engagera sig i sina studier försökte i stället motivera sin son genom att få honom att utvecklas i det som intresserade honom. Det var av sin far som Kubrick på sin trettonårsdag fick sin första kamera av modellen Graflex. Kameran var en övergångsmodell som vägde 3.5 kilo och kom ut precis innan de mindre portabla kamerorna blev vanliga på marknaden.⁶

³ John Baxter, *Stanley Kubrick – A Biography*, Carroll & Graf Publishers, New York, 1997, s. 17-18

⁴ David Bordwell & Kristin Thompson, *The French New Wave, i Film Art an Introduction*, McGraw-Hill, New York, 2008, s. 461

⁵ Baxter, 1997, s. 20

⁶ Baxter, 1997, s. 20

Att denna kamera skulle komma att avgöra hela Stanleys framtid var nog ingenting som någon i familjen Kubrick kunde föreställa sig, men det var den dagen som Stanley påbörjade sin utveckling som regissör.

2.2 Tidig fotograf

Några år senare, när Stanley gick på high school, spelar kameran än en gång en viktig roll. Precis som när han var yngre ägnade inte Kubrick någon speciell tid eller intresse åt studierna. Istället engagerade han sig i skolans tidning där han arbetade som fotograf, han tog även bilderna till skolans årsbok.⁷ Han hade dock svårt att passa in bland de andra eleverna då han hade sågs som en annorlunda och lustig person. Dessutom hade han hela tiden med sig sin kamera. Fred Stettner, som gick en klass över Kubrick på high school, minns; ”He was somewhat of a nerd, in today’s standard... And he was a pain in the ass with his camera, he was always annoying people and taking pictures. And lots of these people didn’t want their pictures taken, as I recall... He wasn’t socially adept.”⁸

Stanley gillade inte sin tid i skolan, och han hade inte mer än en handfull vänner. Men det var ändå här han tog sina första trevande steg som semi-professionell fotograf.

Det första fotografi som Kubrick sålde i sitt liv togs en dag – den tolfte april 1945 för att vara exakt – på väg till skolan som han inte hyste några större tankar för. Med sig hade Stanley som vanligt den stora, klumpiga, kameran han fått i present fyra år tidigare.

Samma dag hade den mycket omtyckta amerikanska presidenten Franklin D. Roosevelt avlidit i sviterna av en stroke, och på Stanleys promenad till skolan fick han syn på ett tidningsstånd där det med stora krigsrubriker stod: ”Roosevelt dead”, ”F.D.R dead” samt ”Truman takes office – Roosevelt rites tomorrow”. Kubrick plockar fram sin kamera, riktar den mot tidningsståndet, och fångar med det fotografi han tar precis den känslan av sorg som ett helt land genomlider.⁹

Istället för att fortsätta till skolan skyndar sig Stanley hem och framkallar bilden för att kunna ta den med sig till *Look Magazine* som efter en kortare förhandling köper fotografiet av honom för 25 dollar.¹⁰

⁷ Baxter, 1997, s. 24

⁸ Baxter, 1997, s. 26

⁹ Baxter, 1997, s. 26

¹⁰ Baxter, 1997, s. 27

Stanley Kubrick påstod för de flesta som frågade att han enbart hade haft tur att mannen i båset hade den dystra uppsyn man kan se i fotografiet. Det påståendet upprepas ofta i samband med att fotografiet visas, t.ex. på olika fan-baserade hemsidor tillägnade Kubrick, men för sin skolkamrat Walter Trueman berättade Stanley sanningen.¹¹ Stanley hade innan fotografiet tagits fått tjata länge på mannen innan han gick med på att posera precis som Kubrick ville; sittandes med huvudet tungt lutat mot sin knutna näve, med en sorgsen blick vilande på rubriken ”Truman takes office – Roosevelt rites tomorrow.”. En tidig indikation på Kubricks framtida karriär.¹²

2.3 Professionell fotograf

Kort efter att Kubrick sålt sitt första fotografi till *Look* på våren 1945 fick han anställning på tidningen som lärlingsfotograf. En anställning han skulle behålla fram till 1951, då han gick över till att regissera film på heltid.¹³ Det är fotografier från den här tiden som kommer användas som underlag för denna uppsats.

Under sin tid som fotograf publicerade Kubrick hundratals bilder som täckte en mängd olika ämnen. Det finns fotografier som är rent dokumentära – som fotoserien han tog på en hästkapplöpningsbana¹⁴ – och det finns tidiga exempel där Kubrick har instruerat och ljussatt hela bilden för att berätta en historia.¹⁵

Hans första arbeten hos *Look* var till en början rent dokumentära, men Kubricks filmintresse gör sig påmint redan tidigt i hans karriär då han gjorde flera längre fotoserier där en historia utvecklas genom bilderna.

Ett exempel på Kubricks historieberättande är serien *A Tale of a Shoe-Shine Boy*, från oktober 1947.¹⁶ Den då 19-årige Kubrick följer under en hel dag en 12-årig skoputsare från Brooklyn – Mickey – som jobbar och hjälper till med alla möjliga sysslor för att hans familj ska kunna försörja hans 10 yngre syskon. På 18 fotografier lyckas Kubrick illustrera och berätta en historia som lika gärna skulle kunna vara en

¹¹ Baxter, 1997, s. 27

¹² Rainer Crone, *Kubricks Epic Pictures as Parables*, i *Stanley Kubrick - Drama & Shadows: Photographs 1945-1950*, Phaidon Press Limited, London, 2006, s. 10

¹³ Baxter, 1997, s. 39

¹⁴ Crone, 2006, s. 133-145

¹⁵ Crone, 2006, s. 230

¹⁶ Crone, 2006, s. 56-69, se

kortare film. Som Rainer Crone skriver i boken, där han sammanställt många av Kubricks fotografier, så ser man hur tidigt Kubrick var medveten om och behärskade filmens dramaturgi.¹⁷

I det allra första fotografiet presenterar han huvudkaraktären Mickey. Mitt i bild står Mickey och tittar rakt in i kameran, bakom honom en vägg som är ur fokus. Den unga pojken bär upp – nästan ansträngt – sin skoputslåda som är lätt för betraktaren att identifiera, och på den kan man till och med läsa ut vad vår huvudperson heter då han skrivit dit sitt namn.

Den första bilden följs upp av 5 sammanhängande fotografier där betraktaren bevittnar Mickeys arbetsdag. Han vandrar runt på Brooklyns gator, i sällskap av vad som ser ut som en jämnårig kompis, i jakt på kunder. De båda pojkarna står och gör ”reklam” för sina tjänster genom att demonstrera sin skicklighet på varandra. På en bild står Mickey och tittar med en drömmande blick på en filmaffisch för *Jungle Book* (Zoltan Korda, 1942), av hans ansiktsuttryck att döma så är det en film han väldigt gärna vill gå och se. Bilden efter visar när Mickey och hans kompis äter lunch vid en korvvagn, och den femte bilden visar hur den unge skoputsaren äntligen har fått en kund.

På de 6 första bilderna i en serie om 18 introducerar Kubrick en karaktär, presenterar dennes yrke och låter betraktaren fördjupa sig i hans vardag. Av de fem sista bilderna kan man utläsa att Mickey varken tycker att hans jobb är speciellt roligt eller lukrativt, då han bara har en kund. Dessutom får betraktaren se hans nyfikenhet på filmen, vars affisch han står och kikar suget på. Fotografierna kan jämföras med den filmscen som följer karaktärsintroduktionen i en spelfilm.

Nästa scen utgörs av två bilder. På den första klättrar vår huvudperson på ett högt stängsel, och lyckas så när komma över det. På den andra ser vi honom dra på en vagn med vad som skulle kunna vara ved som ligger i en slags tygväska.

Hos den 19-årige Kubrick kan man redan ana en förståelse och genomtänksamhet för detaljer och symbolik i de fotografier han tar. Eftersom att han ännu inte har någon form av dialog i sina verk har Kubrick fått utveckla sin färdighet i att berätta historier genom att låta åskådaren själv fylla i de detaljer som inte kan berättas med en dialog, utan istället genom symbolik. I de här bilderna kan till exempel det höga

¹⁷ Crone, 2006, s. 56

stängslet symbolisera fångenskap och förhinder för den unge huvudkaraktären, och hans fullpackade släp det ansvar som han hela tiden bär med sig.

För betraktaren har nu Mickey fått ett helt annat djup. Vad är det som hindrar honom från att gå och se den film han är nyfiken på? Varför behöver han jobba så hårt, trots att han är så ung? Svaret får man på den bild som kommer därefter. Där står nästan alla syskonen på rad – och det är ingen tvekan om att de är syskon, så lika varandra som de är – mot en sliten husvägg som skulle kunna tillhöra det hus de bor i. De är uppställda efter längd från vänster till höger, och man ser tydligt vem det är som är äldst och störst: Mickey. Motivet för huvudpersonens kamp har presenterats i form av Mickeys många yngre syskon, som är beroende av de pengar som han tjänar in till familjen.

Bilderna efter detta visar hur Mickey kånkar på en tung säck som nästan är lika stor som han själv, antagligen är den full av smutskläder då han är på väg in i en tvättomat. Vi får se hur Mickey står med – vad man kan anta är – dagslönen i sina smutsiga händer och räknar hur mycket det är som går åt till att betala tvätten. Vi får också se honom sitta böjd över vad man kan anta är någon form av skoluppgift. Bredvid honom sitter ett yngre syskon och tittar i en bok.

Hittills följer bildberättelsen den klassiska dramaturgin till punkt och pricka. En huvudkaraktär har presenterats, hans konflikt och kamp har visats. Vi har fått se motivationen bakom hans kämpande, och de flesta av oss har antagligen börjat sympatisera med honom också. Efter att betraktaren lockats till sympati fortsätter huvudkaraktärens kamp att utvecklas.

På nästa bild ser vi Mickey när han boxas med en jämngammal pojke på ett boxningsgym. Bilden kan tolkas ordagrant, att Mickey tränar boxning på sin fritid, eller så kan man tolka det som om Kubrick här har valt att symbolisera den unga pojkens kamp ytterligare. Boxningshandskarna som Mickey har på sig är alldeles för stora för hans lilla kropp, är han också för liten för det vuxna ansvar och slitande han annars är tvungen att utföra? Däremot ser man hur Mickey verkar vara på väg att gå vinnande ur striden när han på bilden sträcker på sig och måttar ett slag mot den andra pojken som kurar ihop sig.

De fem sista bilderna visar historiens klimax. Betraktaren får följa med Mickey upp på taket på huset där han bor, där det har byggts en stor bur åt duvor. När Mickey gått

in i buren för att ta hand om duvorna ser vi ett leende. Han låter duvorna flyga ut ur buren ut i det fria och följer dem med blicken och ett ännu större leende. Det allra sista fotografiet i serien avbildar Mickey när han sitter på taknocken och tittar ut över Brooklyn.

Duvorna här kan tolkas att symbolisera alla de syskon som Mickey med glädje tar hand om. Han tar hand om dem och släpper slutligen ut duvorna för att låta dem flyga fritt och göra vad de vill – på samma sätt som han tar hand om sina syskon för att de ska kunna få ett så bra liv som möjligt.

Ett genomgående stilistiskt tema i Kubricks fotografier är den låga vinkeln. Det spelar ingen roll om objektet han fotograferar är olika människor i New Yorks tunnelbana¹⁸ eller den blivande världsmästaren i mellanvikt, Rocky Graziano, som Stanley följde i december 1949.¹⁹ Fotografierna på Rocky Graziano var inte första gången Kubrick haft boxning som tema, han gjorde tidigare även ett liknande arbete kring boxaren Walter Cartier.²⁰

Bilderna Stanley tog på tunnelbanetågen är några av hans tidigaste verk från 1946. Han hade fortfarande kvar samma kamera som han fått flera år tidigare av sin far. Graflex-kameran var ingen nått pjäs, och var både fysiskt jobbig att bära med sig men också svår att dölja för de inte ont anande passagerarna på tågen. Dessutom var den utformad på ett sådant sätt det ofta var omöjligt att ta bilderna från en högre höjd än magen, möjligtvis brösthöjd.²¹

För att kunna ta bilder obemärkt och med en mindre fysiskt ansträngning började Kubrick bära med sig sin kamera i en påse där han gjort ett hål för linsen att titta fram ur.²² Genom ett annat hål kom han åt att fotografera och kunde på så sätt ta bilder med kameran sittandes i knäet eller med påsen hängandes från sidan av kroppen. Resultatet av detta var att han utan de andra passagerarnas vetskap kunde fotografera dem. Bilderna blev på grund av kamerans position ur en ännu lägre vinkel än om han hållit kameran vid sitt bröst. Kubricks låga vinklar undviker på något sätt den känslan av

¹⁸ Crone, 2006, s 17, 22, 24-25, 28-29

¹⁹ Crone, 2006, s 172

²⁰ Crone, 2006, s 182

²¹ Baxter, 1997, s 21

²² Crone, 2006, s 16

makt som lägre vinklar brukar frammana, istället får jag en känsla av att obemärkt iaktta objektet framför linsen, som om man befinner sig på plats.

Några av Stanleys fotografier i Crones bok har en symmetrisk bildkomposition, där två höga väggar eller en allé av pelare ramar in objekten i bilderna. Kompositionen finns bland annat i två av tunnelbanebilderna där Stanley valt att fotografera längs tågets längd.²³ I fotografiet på bokens omslag hittas både den symmetriska kompositionen och Kubricks vanliga låga vinkel när han fotograferar en kvinna som bär en hög trave böcker ner för en trappa. Denna bildkomposition skulle senare användas flitigt av Kubrick, och är ett kännetecken för många av hans filmer.

3 Stanley Kubrick - Film

3.2 Tidig regi

Med två fotoserier på temat boxare bakom sig kände Kubrick att han var redo för övergången från fotografi till film med hjälp av alla sina besparingar.²⁴ Han valde att utgå ifrån de fotografier han tagit på boxaren Walter Cartier, och helt enkelt filmatisera precis det han tidigare hade fotograferat för tidningen Look. Hans fotografier på Cartier och Graziano fokuserade båda på att följa de två boxarna i deras förberedelser innan en fight samt vad de gör i sina vanliga liv utanför jobbet, men också själva fighten i fråga.

Med hyrd och lånad utrustning väljer Kubrick att göra dokumentären *Day of the Fight* (Stanley Kubrick, 1951), som följer Cartier i precis samma scener som han tidigare fotograferat; boxaren vaknar på morgonen och äter frukost för att sedan ta sig till morgonmässan. Han förbereder sig psykiskt inför den kommande kampen samma kväll, och man ser honom sitta i ett trångt omklädningsrum med sin bror tillika tränare. I ringen exploderar Cartier och går efter en kort match ut som segrare på knock out.

Filmen i sig är en klassisk dokumentär med en överliggande berättarröst. Berättarrösten följer samma narrativ som texterna som skrevs till fotografierna i Look ett par år tidigare.

²³ Crone, 2006, s 26-27

²⁴ Baxter, 1997, s 36

Thomas Allen Nelson påstår i sin bok *Kubrick – Inside a Film Artist's Maze*: ”Surprisingly, *Day of the Fight*, particularly in its technical qualities, shows none of those telltale signs that would expose it as the product of a very talented but still amateurish film novice”.²⁵ Jag kan hålla med Nelson till en viss del i hans poäng här. Filmen är inte fantastisk, och den är inte något som gemene man måste se. Däremot finns det element som är intressanta för den här uppsatsen. Trots att filmen inte är en spelfilm, och att längden är ungefär 15 minuter lång, kan man se tydliga ”Kubrickanska” drag mot både hans fotografier, men också mot hans andra filmer.

Filmen är till stora delar en shoot-for-shoot adaptation av Kubricks fotoserie, inte bara sett till innehåll, utan också sett till kameravinklar och stil. Trots att Kubrick inte längre har den tunga, otympliga, stillbildskameran väljer han att filma sin dokumentär från samma vinklar med den hyrda utrustningen han har till hands. De låga vinklarna förekommer inte bara i *Day of the Fight* utan även i flera andra av hans filmer. Detta stiluttryck menar John Baxter var ovanligt hos andra kameramän vid samma tid.²⁶

Att Kubrick väljer att utgå ifrån någonting han på ett sätt redan har gjort kan vara förståeligt då det är hans första film, men just eftersom det är hans första film får vi här se honom bekanta sig med yrket filmregissör för första gången. Det är också utifrån den här filmen som hans stil som regissör etableras, därför är den också intressant att ha med som exempel i den här uppsatsen.

Kubricks lyckades sälja sin film till RKO-Pathé²⁷ med hundra dollar i vinst, även om den aldrig fick något genomslag värt att notera. Den 22-årige Kubrick hade gjort en stor chansning när han investerade alla sina besparingar för en möjlighet att få doppa tårna i det som senare skulle göra honom till en legend.

I Jon Ronson dokumentär *Stanley Kubricks Boxes* (Jon Ronson, 2008) får vi följa med Jon hem till den då bortgångne Kubrick. Syftet med dokumentären är att visa upp det massiva arkiv av material som Kubrick samlat på sig under alla år. I det stora huset

²⁵ Thomas Allen Nelson, *Kubrick – Inside a Film Artist's Maze*, Indiana University Press, Bloomington, 2000, s 4

²⁶ Baxter, 1997, s 21

²⁷ Amerikanskt produktionsbolag ägt av Howard Hughes. Ett av de få bolag som fortfarande distribuerade kortfilmer. Baxter, 1997, s 38

finns det tusentals kartonger och lådor fulla med fotografier och anteckningar som Stanley använt som referensmaterial under produktionen av sina filmer. Många av fotografierna är tagna av Kubrick själv, men de flesta av de senare bilderna är tagna av hans systerson Manuel Harlan som uppskattar att han tagit omkring 30000 bilder inför inspelningen av *Eyes Wide Shut*. Det är fotografier på precis allting från kuliss, kostym till inspelningsplatser inför nästan varje scen i filmen. På så sätt kan Kubrick se hur filmen kommer att se ut redan innan den är filmad, och han kan tack vare det planera varenda scen in i minsta detalj.

Arbetet med insamlingen av material föregick alla Kubricks filmer, om än på olika nivåer. Förberedelserna blev mer och mer ingående med varje film som Stanley regisserade, vilket också förklarar att det med åren tog längre och längre tid mellan hans filmer.

I en artikel som Ronson skrivit om sin dokumentär berättar han att han kan förstå det massiva förarbetet med en film om Napoleon (Stanley Kubricks legendariska projekt som aldrig blev någon film), men han frågar Tony – Stanleys personlige assistent – om detta gäller filmer som *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980) också; ”Somewhere here,’ says Tony, ’is just about every ghost book ever written, and there will be a box containing photographs of the exteriors of maybe every mountain hotel in the world.’”²⁸

Det nästan tvångsmässiga sättet att fånga varenda detalj i sina kommande filmer kan liknas med det arbete för Look som föregick *Day of the Fight*, då han inför inspelningen av sin första film redan hade fångat precis allting som skulle vara med i filmen en gång tidigare med sin stillbildskamera. Det är intressant hur Kubricks förberedelser nästan inte förändrades alls – utöver mängden material – från hans första kortfilm till hans sista spelfilm.

Stanley Kubricks första spelfilm, *Fear and Desire* (Stanley Kubrick, 1953) är väldigt svår att få tag på. Det finns flera historier bakom varför spridningen av den är så pass begränsad, en av dem är att Kubrick själv hatade filmen. Han sägs ha sett till att negativerna förstördes och gjort allt i sin makt från att få den ur cirkulation.²⁹

²⁸ Jon Ronson, <http://www.guardian.co.uk/film/2004/mar/27/features.weekend> (hämtad 31/5 - 2011)

²⁹ Baxter, 1997, s 56

Detta har resulterat i att få människor – undertecknad inkluderad – har sett filmen. Det gör också att filmen inte analyseras i den här uppsatsen i dagsläget.

Tre år efter *Fear and Desire* hade premiär kom Kubricks tredje långfilm; *The Killing* (Stanley Kubrick, 1956). Filmen utspelar sig på en hästkapplöpningsbana, en plats där Kubrick fotograferat tidigare. Men det är också nästan den enda likheten med Kubricks fotografier. Det finns scener som är filmade ur en låg vinkel, dock inte ur en sådan utsträckning att man kan hävda att det är ett stilistiskt ingrepp från en auteur som Stanley Kubrick.

Ljussättningen och skuggorna är tämligen lik ett par fotografier från Kubricks tidigare karriär – med starka kontraster mellan skuggor och ljus och en ljussättning ovanifrån – men inte heller här kan man med säkerhet peka på en stil som skulle vara typisk Kubrick.

En av anledningarna till frånvaron av den typiska stilen skulle kunna vara att *The Killing* var den första filmen som där han inte skötte kameran själv utan använde sig av en annan kameraman. Lucien Ballard fick jobbet, men inte Stanleys respekt, och var nära att avskedas tidigt i produktionen på grund av Kubricks missnöje.³⁰ Det är också möjligt – som Nelson pekar ut i sin bok – att Stanley var mer intresserad av att utveckla sin känsla för filmretorik och hur man adapterar en bok till ett manus än vad han faktiskt var av själva fotot i filmen.³¹

3.3 Etablerad regissör

Stanley Kubrick var mot mitten av 60-talet en etablerad och respekterad regissör, trots att han bara var i 30-års åldern. Han hade regisserat *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960) på Kirk Douglas begäran,³² han hade chockat publiken med den kontroversiella *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962). Men än hade han knappt börjat.

1964 hade *Dr Strangelove, or How I Stopped Worrying and Love the Bomb* (Stanley Kubrick, 1964) premiär. Filmen är en kolsvart, politisk, komedi som tog upp det överhängande hotet om ett kärnvapenkrig mellan USA och Sovjet Unionen.

³⁰ Baxter, 1997, s 80

³¹ Nelson, 2000, s 41

³² Baxter, 1997, s 130

I filmen finns det flera av Stanleys tidigare etablerade stiluttryck. För det första använder sig Kubrick av sina nu karakteristiska låga kameravinklar med jämna mellanrum genom hela filmen. Både för att illustrera makt hos karaktären Jack D. Ripper (Sterling Hayden), i de scener när vi ser en extrem närbild av hans ansikte ur en väldigt låg vinkel. Men lyckas också – i en scen ungefär 40 minuter in i filmen – med samma känsla som återfinns i flera av hans fotografier, den där känslan av att man själv sitter runt det runda bordet i krigsrummet och lyssnar till den bisarra debatten. Kameran hålls helt statisk, utzoomad, med hela det runda bordet i bild i nästan 50 sekunder. Effekten blir en scen som känns och ser ut precis som ett fotografi taget av en ung Kubrick.

Överlag har filmen långa klipp, och väldigt få panoreringar överhuvudtaget. Dessutom kan man ungefär 20 minuter in i filmen se ett tidigt exempel på den bildkompositionen som i uppsatsen kallats för en ”Kubrickansk” korridor. Utanför Jack D. Rippers kontor ser vi Lionel Mandrake (Peter Sellers) vandra längs en lång korridor mot ett möte med Ripper. Även om kompositionen i det här exemplet inte är lika framträdande som i senare filmer är det värt att ta upp då det är en av de första gångerna denna bildkomposition förekommer utanför Stanley Kubricks fotografier.

Filmens detaljrikedom skvallrar även den om Kubricks intensiva, tvångsmässiga, perfektionism. Trots att produktionen nekats tillgång till de flygplan som vid tiden användes för transporten av kärnvapen lyckades Kubrick och hans kulissdesigner med hjälp av förundersökning designa ett nästan perfekt flygplan. Militärer som tjänstgjorde i flygvapnet kom och hälsade på under produktionen av filmen och kunde bara stirra av förvåning på hur livslikt planet som användes i filmen såg ut.³³

1968 hade en av Kubricks mest legendariska filmer premiär. *2001: A Space Odyssey* var Kubricks första färgfilm, och anses än idag vara en milstolpe i biofilmens historia, både i narrativ och i specialeffekter.³⁴

Öppningsscenerna saknar all form av dialog och berättarröst, istället får vi följa en flock apor under deras utveckling. Flokken stöter på en stor, svart, pelare som väcker deras intresse, och kort efter detta lär sig några av dem att använda benknor som en form av vapen. Man vet det inte ännu men den svarta pelaren är återkommande i

³³ Baxter, 1997, s 182

³⁴ Nelson, 2000, s 103

filmen, och symboliserar varje gång samma sak; nämligen människans hopp framåt i evolutionen.

Den första raden av dialog kommer inte förrän nästan en halvtimme in i filmen, dittills har man själv fått lista ut vad det är som händer med hjälp av det som finns i bild.

Precis innan den första dialogen gör Kubrick ett klipp genom flera miljoner år av människans utveckling. På jorden har en av aporna slungat sin benklubba upp i luften, och vi följer den i slowmotion medan den faller ner mot marken igen. Mitt i fallet kommer klippet, mitt i bild finns nu istället en kärnvapensstation i omloppsbanan runt jorden.³⁵ På ett par sekunder har Kubrick tagit oss från klubban – ett av människans första vapen – till kärnvapnet – den moderna mannens destruktiva kronjuvel.

Ombord på ett rymdskepp ser vi en man sovandes i sin stol, och vid honom svävar en kulspeppenna i mönster liknande det som både benklubban och kärnvapensstationen svävat i tidigare. För mig är detta en av filmhistoriens vackraste scener – av ett antal anledningar. Eftersom pennan liknas med både klubban och kärnvapnet, som är grunden och utvecklingen av människans vapen, dras mina tankar ohjälpligt till Edward Bulwer-Lyttons berömda uttryck: ”pennan är mäktigare än svärdet”.

Scenen visar dessutom att människan inte är kapabel att kontrollera sina mest enkla verktyg i det viktlösa tillstånd vår utveckling har tagit oss till. Något som visar sig i filmens klimax när HAL – människans då mest utvecklade dator – vägrar lyda order och börjar ta livet av besättningsmedlemmarna.

I Stanley Kubricks egna ord: ”Man must strive to gain mastery over himself as well as over his machines. Somebody has said that man is the missing link between primitive apes and civilized human beings. You might say that that idea is inherent in *2001*. We are semi-civilized, capable of cooperation and affection, but needing some sort of transfiguration into a higher form of life...”³⁶

Det finns också en scen där mannen från tidigare i filmen står utanför en toalett och läser en dess instruktionstext bestående av tio komplicerade steg. Här kan man utläsa hur Kubrick understryker sin teori om att vi är ett mellanting mellan primitiva apor och civiliserade människor. I rymden saknar vi kontroll över våra verktyg på samma

³⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=WrdCC9ZHhwY> (Hämtat 31/5 – 2011)

³⁶ Nelson, 2000, s 104

sätt som vi saknar kontroll över oss själva. Vi har regredierat tillbaka till ett barns nivå, som inte besitter den basala kunskapen att gå på toaletten utan hjälp.

Filmen är fylld till brädden med symbolik, något som vi tidigare har sett bland annat i Kubricks fotoserie *Tale of a Shoe-Shine Boy*. Detta är bara några exempel på den symbolik som Kubrick använder sig av i *2001: A Space Odyssey*, och egentligen skulle man kunna fylla en hel uppsats med analyser på vad allt kan betyda. För att inte driva ifrån ämnet kommer uppsatsen därför bara nämna ett litet utplock av den symbolik som finns tillhanda – och i ärlighetens namn känner jag mig inte kvalificerad att uttala mig om vad det underliggande budskapet är, då det fortfarande diskuteras 43 år efter filmens premiär.

Förutom symboliken använder sig Kubrick i en större utsträckning av den bildkomposition som skulle bli ett av hans kännetecken. Den symmetriska korridoren återfinns i flera scener genom hela filmen, oftast i form av de trånga gångar som utgör rymdskeppet filmen utspelar sig på. Men också i den legendariska scenen när Dave Bowman (Keir Dullea) evolverar från människa till star-child.

Tempot på filmen är väldigt långsamt, och i det inledande scenerna är det flera klipp där kameran är helt statisk i långa klipp. Resultatet blir känslan av en diabildvisning, en lång serie av fotografier, där man själv får läsa ut ur detaljerna vad det är man tittar på. Bland de inledande bilderna finns det flera ur låga vinklar, precis som många av Kubricks tidigare fotografier. Resultatet av den långsamma klippningen, avsaknaden av en berättarröst och de låga vinklarna blir slående lik Kubricks stil som fotograf.

De låga vinklarna återfinns även längre in i filmen, men det är i inledningen man tydligt kan se likheter med Stanleys fotografier.

2001: A Space Odyssey följdes ett par år senare upp av *A Clockwork Orange*. En kontroversiell film som ifrågasätter moral och avbildar scener av ”ultravåld”. Tillskillnad från sin föregångare finns det en berättarröst i *A Clockwork Orange* som guidar publiken genom händelserna.

En anledning till att Kubrick gått tillbaka till en berättar röst kan vara responsen han fått efter *2001s* premiär, där stora delar av publiken sett uttråkade och oförstående ut, och många till och med lämnat salongen.³⁷

Vad Kubrick inte har förändrat är dock symboliken; i *A Clockwork Orange* är det som om två historier berättas simultant. Vi har Alex DeLarge sovrum, som tydligt representerar hans sinne. På väggen finns en stor målning av en naken kvinna, mot vilken hans husdjur – en orm – gnider sig. Ormen kan symbolisera hans sexualitet i form av en obehaglig och aggressiv fallos-symbol.

Teorin kan bekräftas mot slutet av filmen när Alex kommer hem från sjukhuset där han hjärntvättats för att få bort sitt aggressiva och översexuella beteende. Han kliver in i sitt rum och upptäcker att ormen är borta, och blir informerad av sin mamma att den är död.

Trots att symboliken förekommer i så gott som samma frekvens som den gör i *2001: A Space Odyssey* finns det några skillnader. Den största skillnaden är att det i *A Clockwork Orange* är mycket tydligare, men på samma gång inte drivande för handlingen i filmen. Istället låter Kubrick detaljerna i kulisserna ge huvudrollen ett större djup, och publiken får genom dessa en större förståelse till hur Alex tänker och fungerar.

Det finns exempel på den ”Kubrickanska” korridoren även i *A Clockwork Orange*. Vid ett tillfälle i filmen är Alex ute med sina kompisar, och hittar i en tunnel en hemlös man som de misshandlar. Tunneln som scenen utspelar sig i följer den klassiska bildkompositionen med hjälp väggarna, men också med hjälp av ljussättningen i form av ett kraftigt ljus från slutet av tunneln. Ljuset kastar karaktärernas skuggor längs hela tunneln och visar på så sätt djupet i korridoren.

Scenen där Alex och hans vänner bryter sig in hos ett par för att misshandla dem och våldta kvinnan inleds med samma bildkomposition i parets hall. Inledningen är dessutom filmad ur den låga vinkeln som Kubrick tog många av sina fotografier ur.

3.4 Senare år

Mot slutet av Kubricks liv gick det längre och längre perioder mellan hans filmer. Först fyra år mellan *A Clockwork Orange* och *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975),

³⁷ Baxter, 1997, s 229-230

sedan ytterligare fem år innan *The Shining* var färdig. Det tog sju år innan *Full Metal Jacket* hade premiär, och ytterligare tolv till *Eyes Wide Shut*.

Stanley Kubricks assistenter avslöjar i Jon Ronsons dokumentär att detta berodde på att förarbetet innan hans filmer blivit ännu grundligare. Till exempel avsåg Kubrick göra en film om andra världskrigets koncentrationsläger. Men under tiden Kubrick höll på med sitt förarbete hann Stephen Spielberg skriva, filma, klippa och släppa *Schindlers List* (Stephen Spielberg, 1993), något som fick Kubrick att lämna sitt projekt.³⁸

The Shining är den film där det är lättast att hitta likheter med Stanley Kubricks fotografier. Det är den film som Kubrick i störst utsträckning använder sig av korridorer och väggar för att skapa symmetri i sina bilder. Scenen när den unga Danny (Danny Lloyd) cyklar längs ändlösa korridorer på sin trehjuling för att tillslut hamna mittemot ett par unga tvillingar är klassiska bland skräckfilmsälskare. Ändlösa parodier har gjorts, bland annat i musikvideon till Spit It Out av Slipknot, i avsnittet ”Treehouse of horror V” av *The Simpsons* (Matt Groening mfl, 1989) och i ett antal fler filmer och tv-serier.

I filmens klimax jagar Jack Torrance (Jack Nicholson) sin familj genom en labyrint, och här förekommer bildkompositionen igen; de höga häckarna skapar samma symmetri som korridorerna i hotellet, och ramar in jakten på Wendy (Shelley Duvall) och Danny.

The Shining är den första filmen där Stanley Kubrick använder sig av en steadicam-kamera. Uppfinnaren Garrett Brown var själv på plats och bemannade kameran i de scener steadicamen användes, och hade inför filmen utvecklat modellen.³⁹ Istället för att hålla kameran monterad på ovansidan av fästet, kunde man nu låta den hänga under fästet och filma ur lägre vinklar. Kubrick utvecklade det ytterligare och lät Brown sitta i en rullstol medan han manövrerade kameran. Detta tillät kameran att hänga fritt ett par centimeter över marken, och scenen att filmas ur en ännu lägre vinkel.⁴⁰

³⁸ Baxter, 1997, s 360-361

³⁹ Baxter, 1997, s 319

⁴⁰ Baxter, 1997, s 320

I inledningen av filmen får både Jack Torrence och publiken veta att hotellet är byggt på en gammal begravningsplats som indianerna använde. Byggarbetarna fick till och med slåss mot indianer under bygget av hotellet. Detta nämns bara i förbifarten av hotellchefen.

Men Kubrick spinner vidare på denna historia genom hela filmen, det är svårt att upptäcka med det finns flera symboliska detaljer gömda i filmens bilder.

I scenen där Jack drabbats av skrivkramp och istället för att skriva på sin bok kastar en tennisboll på rummets väggar är det lätt att missa vad det är han kastar på. Han slungar tennisbollen mot väggen och träffar en indian-designad väggprydnad. Det hänger dessutom ett bison-huvud på väggen. Jack är i denna scen en vit man, full av ilska, som skjuter projektiler mot såväl bisonoxar som indianer. I scenerna innan det brister för honom, och han börjar jaga sin fru och son, har hans fru en gul jacka med brodyrer av indianska tipis på. Jack pratar dessutom med bartendern (som inte finns) och upprepar orden ”white mans burden”.

Symboliken Kubrick använder sig av i *The Shining* fungerar på samma sätt som symboliken i *A Clockwork Orange*. Den är inte drivande för själva berättelsen, men den ger ett större djup till filmens karaktärer.

4 Diskussion och sammanfattning

När jag påbörjade den här uppsatsen hade jag precis upptäckt Stanley Kubricks fotografier, och med dem en helt ny sida av en av vår tids största regissörer. Det första som väckte min nyfikenhet var om han varit en lika duktig fotograf som han senare var regissör, en fråga som tydligt besvarades redan när jag fått händerna på Rainer Crones bok.

Istället började jag fundera i banorna till hur stor roll hans tidiga och relativt långa erfarenhet som fotograf kan ha spelat i utvecklingen av hans filmer, och jag bestämde mig för att försöka besvara mina frågor med den här uppsatsen.

Det är tydligt att Stanley Kubricks stil har utvecklats mycket från fotograf till film, men även mellan hans filmer. Fotografierna han tog i sin ungdom bär både på en estetisk- såväl som symbolistisk likhet. Hans första kamera tvingade honom att ta fotografier ur låga vinklar, både på grund av att modellen var tung, men också för att dess storlek var svår att dölja. I fotografierna han tagit i tunnelbanan tidigt i sin karriär behövde Stanley kunna ta bilder på människor utan att de upptäckte honom, och kunde därför inte hålla kameran speciellt högt även om han hade velat.

Men de låga vinklarna återfinns även i senare fotografier där han inte behövt gömma sig – som de där han följer boxarna Rocky Graziano och Walter Cartier. Om det beror på att Stanley vant sig vid de låga vinklarna, och föredrog dem, eller om han vid den tiden hindrades av tekniken och var tvungen att ta bilder ur en lägre vinkel är svårt att veta.

Vad man däremot vet är att den numera klassiskt låga vinkeln har överlevt hans resa från fotografi till film, så man kan anta att det helt enkelt blev en del av hur Stanley tyckte bilder skulle se ut. Bland hans fotografier finns också tidigt användande av den bildsymmetri som ofta är det första som förknippas med honom idag – hans korridorer.

Medan den låga vinkeln var vanligt förekommande i hans fotografier och hans tidigare filmer för att sen inte utnyttjas lika flitigt förän senare i hans karriär har korridoren haft ett annat liv. Korridoren återfinns först i den senare delen av hans filmografi, där den dock utnyttjas ofta.

Intressantast för mig var upptäckten att Kubrick redan under sin tid som fotograf använde sig av symbolik i sina bilder. I *Tale of a Shoe-Shine Boy* använder han symbolik som en del av narrativet, och det är en av Stanley Kubricks tidigaste berättelser med bilder. Genom bilderna bygger han upp en dramaturgisk modell och lyckas med konststycket att berätta historia med djup utan någon som helst hjälp av rörliga bilder, dialog eller text.

Denna skicklighet använder han flitigt i sina filmer *2001: A Space Odyssey*, *A Clockwork Orange* och *The Shining* där bilderna i alla tre fallen berättar en historia utanför den dialog som förs i filmen.

Stanley Kubricks första film – *Day of the Fight* – är så nära en shoot-for-shoot adaption man kan komma, baserad på hans tidigare fotoserie av boxaren Walter Cartier.

Detta arbete innan filmen bär stora likheter med sättet han förberedde sig inför så gott som samtliga av sina filmer. Jon Ronsons dokumentär bär vittne till den enorma mängd förarbete som föregick en majoritet av filmerna han gjort, men också filmerna som det inte blev någonting av. Tusentals fotografier, tusentals böcker och oräkneliga anteckningar på precis varenda detalj av berättelsen – från scenografi till manus – han planerade att filma.

Jag har i min forskning inte kunnat hitta ett liknande beteende inför hans fotografier, så jag vågar hävda att hans erfarenhet av fotografi helt enkelt utvecklades till att bli en del av arbetet inför hans filmer.

Det finns tydliga indikationer på att Kubrick drömde om att bli regissör redan i sin ungdom – då han sällan missade en film på bio och många av hans fotografier var ”regisserade” – och att stillbildsfotografi var ett träningsredskap för det han ville bli.

Eftersom han målade upp symbolik på ett diskret sätt med hjälp av detaljer i sina fotografier kan man urskilja att han redan tidigt förstod hur mycket en enda bild kunde säga, och att han redan då bar på en perfektionism som gjorde det viktigt för honom att varenda detalj i hans bilder var precis som han ville ha dem. Denna perfektionism som gjorde honom okänd långt senare i hans karriär, där han ofta tvingade skådespelarna till ändlösa omtagningar.⁴¹

5 Slutsats

Min frågeställning inför arbetet med den här uppsatsen var: har Kubrick alltid besittit den perfektionism och öga för detaljer han är känd för eller utvecklades den under hans karriär? Finns det en direkt igenkännbar stil som är genomgående genom hans fotografier och filmer?

Den första frågan är komplicerad, då jag omöjligt kan sätta mig in i hur och vad Stanley Kubrick tänkte på 40- och 50-talet. Hade han levt idag skulle jag fortfarande ha hundratals av följdfrågor att ställa till honom på ämnet. Men jag tycker mig i min

⁴¹ Baxter, 1997, s 316

forskning kunnat hitta flera punkter som visar att han – även om han kanske besuttit ett öga för detaljer hela sitt liv – hade, och utvecklade sin, enormt stora talang med detaljer och sin perfektionism redan tidigt.

På omslaget till den här uppsatsen citerar jag Kubrick med orden: ”To make a movie by yourself, wich initially I did, you may not have to know very much about anything else, but you must know about photography”.⁴² Jag tycker citatet stärker min teori om att Kubrick har fotograf-yrket att tacka för väldigt mycket av sin talang som regissör.

Den andra frågan jag ställde mig har varit mycket enklare att hitta ett svar på. Jag har i uppsatsen visat upp flera exempel på typiska stildrag som förekommer både i Kubricks fotografier och i hans filmer. Även om stildragen har utvecklats med årens gång så ser man tydliga likheter mellan Stanleys vision anno 1945 och hans vision anno 1980. Stanley Kubricks estetik och stil har funnits hos honom sedan han för första gången tog ett fotografi.

6 Käll- och litteraturförteckning.

Tryckt material

Baxter, John, *Stanley Kubrick – A Biography*, 1. ed., Carrol & Graf, New York, 1997

Bordwell, David, Thompson, Kristin, *Film Art – An Introduction*, 8, ed., McGraw-Hill, New York, 2008

Ciment, Michel, *Kubrick: The Definitive Edition*, 2, ed., Faber & Faber, London, 2003

Crone, Rainer, *Stanley Kubrick – Drama & Shadows: Photographs 1945-1950*, 1, ed., Phaidon, London, 2005

⁴² Michel Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, Faber & Faber, London, 2003, s 196

Allen Nelson, Thomas, *Kubrick – Inside a Film Artist's Maze*, 2, ed., Indiana University Press, Bloomington, 2000

Otryckt material:

Ronson, Jon, "Citizen Kubrick",

<http://www.guardian.co.uk/film/2004/mar/27/features.weekend> (2011-05-31)

Scen ur *2001: A Space Odyssey* på youtube,

<http://www.youtube.com/watch?v=WrdCC9ZHhwY> (2011-05-31)

Filmer:

2001: A Space Odyssey

Produktionsbolag/ursprungsland/premiärår: MGM, Warner Bros. Pictures, USA (med flera), 1968, Stanley Kubrick

A Clockwork Orange, Warner Bros. Pictures, England (med flera), 1971

Regissör/producent: Stanley Kubrick

Manusförfattare: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke

Fotograf: Geoffry Unsworth

Klipp: Ray Lovejoy

Skådespelare: Keir Dullea (Dr. Dave Bowman), Gary Lockwood (Dr. Frank Poole),

William Sylvester (Dr. Heywood R. Floyd), Douglas Rain (HAL 9000)

Day of the Fight

Produktionsbolag/ursprungsland/premiärår: RKO Radio Pictures, USA, 1951

Regissör: Stanley Kubrick

Producent: Stanley Kubrick, Jay Bonafield (Uncredited)

Manusförfattare: Robert Rein (Narration), Stanley Kubrick

Fotograf: Stanley Kubrick, Alexander Singer

Klipp: Julian Bergman, Stanley Kubrick (Uncredited)

Orginalmusik: Gerald Fried

Skådespelare: Walter Cartier, Vincent Cartier

Dr. Strangelove, Or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb

Produktionsbolag/ursprungsland/premiärår: Columbia Pictures, USA (med flera), 1964

Regissör/producent: Stanley Kubrick

Manusförfattare: Stanley Kubrick, Peter George, Terry Southern, Peter Sellers (Uncredited), James B. Harris (Uncredited)

Fotograf: Gilbert Taylor

Klipp: Anthony Harvey

Orginalmusik: Laurie Johnson

Skådespelare: Peter Sellers (Dr. Strangelove, President Merkin Muffley, Group Captain Lionel Mandrake), George C. Scott (General 'Buck' Turgidson), Sterling Hayden (Brigadier General Jack Ripper), Keenan Wynn (Colonel 'Bat' Guano), Slim Pickens (Major 'King' Kong)

Eyes Wide Shut, Warner Bros. Pictures, USA (med flera), 1999, Stanley Kubrick

Fear and Desire, Joseph Burstyn, USA, 1953, Stanley Kubrick

Full Metal Jacket, Warner Bros. Pictures, USA (med flera), 1987, Stanley Kubrick

Jungle Book, United Artists, USA, 1942, Zoltan Korda

Killing, The

Produktionsbolag/ursprungsland/premiärår: United Artists, USA, 1956

Regissör: Stanley Kubrick

Producent: James B. Harris

Manusförfattare: Stanley Kubrick, Jim Thompson

Fotograf: Lucien Ballard

Klipp: Betty Steinberg

Orginalmusik: Gerald Fried

Skådespelare: Sterling Hayden (Johnny Clay), Coleen Gray (Fay), Vince Edwards (Val Cannon), Jay C. Flippen (Marvin Unger), Elisha Cook Jr. (George Peatty), Marie Windsor (Sherry Peatty)

Lolita, MGM, Turner Entertainment, USA, 1962, Stanley Kubrick

Paths of Glory, Bryna Productions, USA, 1957, Stanley Kubrick

Schindlers List, Amblin Entertainment, Universal Pictures, USA (med flera) 1993,
Stephen Spielberg

Stanley Kubrick's Boxes

Produktionsbolag/ursprungsland/premiärår: BBC, England, 2008

Regissör: Jon Ronson

Producent: Jess Ludgrove

Fotograf: David Barker, David Kempner, Brian O'Carroll

Klipp: Kieran Smyth

Skådespelare: Anthony Frewin, Anya Kubrick, Christiane Kubrick, Stanley Kubrick,
Jon Ronson, Vincent Tilsley, Leon Vitali

Shining, The

Produktionsbolag/ursprungsland/premiärår: Warner Bros. Pictures, USA (med flera),
1980

Regissör: Stanley Kubrick

Producent: Stanley Kubrick, Jan Harlan, Martin Richards

Manusförfattare: Stanley Kubrick, Diane Johnson (Baserad på bok av Stephen King)

Fotograf: John Alcott (Steadicam av Garrett Brown)

Klipp: Ray Lovejoy

Originalmusik: Wendy Carlos, Rachel Elkind

Skådespelare: Jack Nicholson (Jack Torrance), Shelley Duvall (Wendy Torrance),
Danny Lloyd (Danny Torrance), Scatman Crothers (Dick Halloran)

Spartacus, Universal Pictures, USA, 1960, Stanley Kubrick