



Stenlijs Kubriks. Pašportrets / Stanley Kubrick. Self-portrait

(28-31) Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photos

Mirkļa dramaturģija The dramaturgy of the moment

Stenlijs Kubriks fotogrāfs. 1945–1950 / Stanley Kubrick Photographer 1945–1950
16.04.–04.07.2010. Palazzo della Ragione, Milāna / Milan

Barbara Feslere / Barbara Fässler

Māksliniece / Artist

“Man vienmēr ir šķitis, ka īsti mākslinieciska, patiesa daudznozīmība, ja mēs varam lietot tik paradoksālu frāzi, ir visperfektākā izteiksmes forma. (...) Tātad domāju, ka burtisks, vienkāršs, skaidrs izklāstījums ir tieši pretējs – savā ziņā neīsts un tam nekad nebūs perfektas daudznozīmības iedarbības spēka.”¹

Šī vienlaikus kritiskā un nepastāvīgā daudznozīmība mūs pavada ik uz soļa, aplūkojot neierobežoti daudzveidīgās Stenlija Kubrika fotogrāfijas, un mums ir grūti saglabāt nemainīgu nostāju, nesākot šaubīties par savu uzskatu pareizību. Ne mazāk kā 20 000 attēlu negatīvu, ko Kubriks uzņēmis 17–22 gadu vecumā amerikāņu žurnālam *Look*, tagad glabājas *Library of Congress* bibliotēkā Vašingtonā un Ņujorkas pilsētas muzejā.

Kuratora Rainera Krones (*Rainer Crone*) sagatavotā izstāde *Palazzo*

“It has always seemed to me that really artistic, truthful ambiguity – if we can use such a paradoxical phrase – is the most perfect form of expression. (...) So, I think that, conversely, the literal, plain, clear statement is, in its own way, a false statement and never has the power that a perfect ambiguity might.”¹

This ambiguity, at the same time critical and unstable, pursues us everywhere in the unlimited photographic work of Stanley Kubrick and makes it difficult to maintain our position without calling into question our convictions. The Library of Congress in Washington and the Museum of the City of New York hold no fewer than 20,000 negatives of shots taken by Kubrick between the ages of 17 and 22 years for the American magazine ‘Look’.

The exhibition at the Palazzo della Ragione in Milan, curated by

della Ragione Milānā atklāj līdz šim brīdim publikai pilnīgi nezināmu režisora asā skatiena vadītu pasauli: 180 agrāk nepublicētas un neizstādītas melnbaltās fotogrāfijas. Kubrika minētā daudznozīmība smalki spēlējas dažādos līmeņos: gan tēlos, gan fotogrāfijas formāta izvēlē, kas lielākoties ir kvadrāts (no 6 x 6 negatīviem).

Mēs nonākam pirmajos pēckara gados, atmodas brīdī pēc vistraumatiskākajām pieredzēm cilvēces vēsturē – Otrais pasaules karš, holokausts, kā arī Hirosimas un Nagasaki bombardēšana; topošais kinematogrāfs nepaguris sāpīgi atgādina par mūsu eksistences trauslumu. Tas konfrontē mūs ar pasauli, kas tikko sākusi apzināties savas nedrošības galējo raksturu, pasauli, kas tik tikko izklūvusi no katastrofas.

Dažādas attēlotās situācijas atklāj šo spēcīgi izteikto briesmu sajūtu ne tikai tieši, bet arī kā metafora. Ekspozīcijas sākumā mēs ieraugām tuvplānu – roka ir notēmējusi pistoli virzienā pret autofurgonu, kas pārved apcietinātos, bet mēs redzam tikai neskaidru trīsstūri, kas sadala kvadrātu pa diagonāli. Arī cirka attēlu sērija liek mums sajūst spilgti izteiktas spriedzes situāciju. Piemēram, attēls ar virves deļotāju, kas cenšas noturēt uz virves līdzsvarā riteni, pie kura piekārtas vēl divas akrobātes. Priekšplānā cirka direktors, kas izskatās kā pielīmēts attēla labajā malā, kaut ko kliež, pastiprinot skata briesmu sajūtu līdz galējībai. Citā meistardarbā savukārt redzam blondu meitenīti, viņa tur klēpī mazu, tikko dzimušu leoparda mazuli: nemākslota nevainība un ieprogrammēts augsts risks. Bērības pasaulē mēs esam arī absurda skata liecinieki – divi puisēni vai plīst no smiekliem, spēlējot virves deļotājus uz dzelzceļa sliedēm vietā, kur tikko pabraucis garām vilciens. Netrūkst arī attēlu ar akrobātiem lēcienā vai arī mirklī, kad pazūd līdzsvars; redzam ziloņus un saniknotus tīģerus. Paaugstinātas bīstamības attēlojums nepārsteidz saistībā ar cirka pasauli, tomēr atstāj daudz spēcīgāku iespaidu brīdī, kad bīstamība ietiecas modes vai augstskolas vidē. Piemēram, fotouzņēmumos, kur Betsija fon Firstenberga ir nokritusi no riteņa, rāpjas kokā vai deļo uz sienas bezdibeņa malā. Nākamajā mirklī Kolumbijas Universitātē aplūkojam ķīmijas eksperimentu, kas draud uzspridzināt visu ēku. Tajā pašā virzienā mūs vedina vēl viena Kolumbijas Universitātē uzņemta fotogrāfija, kurā sieviete kāpj lejā pa kāpnēm, turot rokā bīstami augstu grāmatu kaudzi, kas viņai neļauj redzēt, kur likt soli. Attēls varētu būt netieša atsauce uz Eizenšteina filmas "Bruņukuģis Potjomkins" dramatisko ainu, kurā bērnu ratiņi ripo pa kāpnēm lejup, vai arī formālā līmenī atsauce uz Rodčenko kāpņu fotogrāfijām, kuras to neparastais uzņemšanas leņķis pārvērš par abstraktu attēlu.

Fotogrāfiju kompozīcijā paralēles ar krievu konstruktīvistu darbiem no formālā viedokļa ir vēl izteiktākas. Protams, Kubriks ir izvēlējies nejauši pamanītas situācijas, tomēr – ņemot vērā fotouzņēmumu ārkārtējo precizitāti – nepamet sajūtu, ka šie it kā nejauši atrastie objekti varētu būt autora apzināti uzstādījumi. Attēli bieži ir konstruēti, vadoties pēc stingrām ģeometriskām formām: kvadrāts var būt sadalīts caur centru gan horizontāli, gan vertikāli, citreiz savukārt trīs daļās vai arī – ļoti bieži – pa diagonāli.

Fakts, ka attēla kompozīcija bijusi rūpīgi izplānota, ir būtisks apstiprinājums tēzei, ka fotogrāfija nevar pretendēt uz objektīvas realitātes vai jebkāda veida "patiesības" klonu radīšanu. Realitāte nepastāv pati par sevi, mēs tikai nepārtraukti paši konstruējam savas pasaules caur savu skatījumu, savām domām vai galu galā ar savām fotogrāfijām. Uzstādījums, ka pasaule ir nepārprotami skaidra, līdzīgi kā jebkurš kategorisks apgalvojums – mums ir nācies to pieredzēt – saskaņā ar mūsu autora domām ir nepatīss. Patiesība, ja tāda pastāv,

Rainer Crone, reveals a world orchestrated by the acute viewpoint of the film director, until now completely unknown to the public: the 180 photographs – silverprints in black and white – have never been printed before, nor have they ever been exhibited anywhere.

The ambiguity of which Kubrick speaks plays subtly on a number of levels: on the subjects as well as on the formal rendering of the photos, which are for the main part square shaped (from negatives 6 x 6).

We are in the immediate postwar years, re-awakening from some of the most traumatic experiences in the history of humankind, such as the Second World War, the Holocaust and the bombing of Hiroshima and Nagasaki, and the future cinematographer never gets tired of reminding us painfully of the fragility of our existence. He confronts us with a world which had just realised its own extreme precariousness, a world which only a short time before had emerged from catastrophe.

There are many situations that are able to express this powerful sensation of danger, not only concretely, but also as metaphors. The exhibition opens with a close-up of an arm which is pointing a pistol in the direction of a 'paddy-wagon' carrying away people under arrest, but of this we only see a faint triangle which cuts the square along the diagonal. The series of snapshots from the circus leave us suspended in a situation of heightened tension as well.

For example, there is the image of the tightrope walker who is balancing on a bicycle with two trapeze artists hanging from it. The circus director, who seems to be glued to the right hand edge in the very foreground is shouting in the direction of the artists, and pushes to the extreme the sense of danger inherent in the scene. In another masterpiece, on the contrary, we may observe a little blonde girl with a tiny newly-born leopard in her arms: ingenuous innocence prey to programmed high risk.

Remaining in the world of childhood, we witness an absurd scene of two little boys who, bursting with laughter, are playing tightrope walkers on the railtracks where the train has just passed by. There are also acrobats, caught in midflight leaping in the air, or teetering in situations of instability, there are elephants or enraged tigers. This representation relying on the precariousness of the subjects is not surprising in the world of the circus, but when it extends into the fashion milieu and university environment, however, it becomes something more unusual.

This occurs, for example, in the shots where Betsy von Fürstenberg has fallen off a bicycle, is climbing a tree or dancing on a low wall at the edge of an abyss. In another instant, this time at Columbia University, we witness a chemical experiment which threatens to blow up the entire building sky high. Also tending in a similar direction is the photograph of a woman, still at Columbia, who is descending down the stairs, carrying a dangerously high pile of books, so high that it is preventing her from seeing where to put her feet. This image could vaguely hint at the dramatic scene in 'Battleship Potemkin' of Eisenstein, where the pram flies down a stairway at high speed, or, at a formal level, the photographs of stairs by Rodchenko which, because of the unusual angle, become abstract pictures.

The parallels with the Russian Constructivists become even more powerful from the purely formal point of view, if we examine the construction behind the images. Certainly, Kubrick depicted situations that he met by chance, but all the same, it's impossible not to suspect – given the extreme precision of the shots – that these found objects may have been consciously manipulated and staged by the author. The images



Stenlijs Kubriks. Kolumbijas Universitāte Ņujorkā /
Stanley Kubrick. *Columbia University in New York City*. 1948



Stenlijs Kubriks. Mīts par arestantu autofurgonu /
Stanley Kubrick. *Myths of a Paddy Wagon*



Stenlijs Kubriks. Bez nosaukuma (Es ienīstu mīlestību) /
Stanley Kubrick. *Untitled (I hate love)*. 1950



Stenlijs Kubriks. Pasaka par apavu spodrinātāju / Stanley Kubrick. *A tale of a shoeshine boy*. 1947

būtu meklējama nozīmju daudzveidībā, daudznozīmīgās situācijās vai acīmredzamās pretrunās. Stenlijs Kubriks to uzskatāmi parāda fotogrāfijā, kas, iespējams, visprecīzāk rezumē šīs domas dziļumu. Mēs redzam kādu meiteni no mugurpuses, kas nolaiž roku pēc tam, kad tikko ar lūpu zīmuli uzrakstījusi uz sienas: “Es ienīstu mīlestību.”

Kā saka Hēgelis – pretrunas liek pasaulei griezties. Un tā nav nejausība, ka pēc piecu gadu aktīvas darbības fotožurnālistikas jomā statisko attēlu iespējas Kubrikam vairs nelikās pietiekamas, lai izteiktu šādas sarežģītības pakāpes domas. Viņš pievērsās kinematogrāfijai, kas pavēra iespējas pilnveidot drāmas valodu un izskaidrot visdziļākos eksistences mehānismus ar stāstu palīdzību. Rūpīgāk ieskatoties, var pamanīt, ka jau 40. gadu otrajā pusē tapušajās fotogrāfijās ir jūtama kino klātbūtne. Kubriks bieži vien attēlojamās personas parāda tā, it kā tās būtu lielā ekrāna dīvas. Viņu kā režisoru visprecīzāk raksturo prasme izstāstīt stāstu, izmantojot fotoattēlu sērijveida struktūru, kas ļauj skatītājam uz mirkli ieraudzīt sīciņas laika līnijas atblāzmu. Šī attēlojuma metode iedibinājās laikā, kad žurnāls *Look*, kurā Kubriks publicēja savas fotogrāfijas, visiem fotoreportieriem izvirzīja prasību, lai tie sekotu cilvēkiem, kurus fotografē, tādējādi radot foto stāstu – vienkāršotu kustīgo attēlu formu.

Ciešā saistībā ar attēlojuma veida problēmām (ja ne to pamatā) ir uztvere: Kubrika meklējumos šis princips ir vienmēr klātesošs – no laika, kad viņš bija fotogrāfs, līdz pat brīdim, kad kļuva par filmu veidotāju. Starp viņa fotogrāfijām gandrīz neiespējami būtu atrast tādas, kurās redzējums nebūtu izvirzīts kā tēma un kur skatiens nešķērsotu kadra telpu, ievēlot līnijas, kas bieži vien tiecas ārpus kadra, paplašinot attēlojamo laukumu.

Stenlija Kubrika radītie darbi ir stāsts par to, kā mēs uztveram un veidojam apkārtējo realitāti, stāsts par redzamo un neredzamo, parādīto un aplēpto un – pēdējais, bet ne mazsvarīgākais – par mūsu mūžīgo vēlmi saprast un iepazīt pasauli un tās otru, “neredzamo” pusi. ●

¹ Intervija ar Stenliju Kubriku 1960. gadā, publicēta laikrakstā *The Guardian* 1999. gada 16. jūlijā.

are often constructed following rigorous geometric forms: thus the square could be cut through the centre either horizontally or vertically, at other times, however, in three slices, or otherwise very often cut along the diagonals.

The fact that the architecture of the representative plane has been meticulously projected is an important indicator sustaining the thesis that photography cannot claim to produce clones of a presumed objective reality, or of whichever ‘truth’. Reality in itself doesn’t exist, but we are continually constructing our world ourselves, through our gaze, our thoughts and ultimately our shots. An unambiguous world, like any literal affirmation – we have seen it – is, according to our author, a false statement. The truth, if it were to exist, should therefore be sought in a multiplicity of meanings, in ambiguous situations, or in apparent contradictions. Stanley Kubrick demonstrates this well in the image which perhaps encapsulates, best of all, the profundity of his thought. We see a girl from behind, lowering her arms after having written on the wall in lipstick: “I hate love”.

Already Hegel had taught us that contradictions make the world go round. It’s not incidental, therefore, if after 5 years of intense activity as a photo journalist, static images for Kubrick were no longer enough for expressing thoughts of such complexity. Thus he turned – as we know – to the cinema, which allowed him to perfect the language of drama, to elucidate the very deepest existential mechanisms through his stories.

Examined from up close, moreover, one discovers that the ‘cinema’ is already present in these photo shots from the second half of the 40s: there is, for example, the one where Mickey, the shoeshine boy, is admiring the poster for ‘The Jungle Book’ at the entrance to the cinema. Often the subjects are represented by Kubrick as if they were divas of the big screen. This holds not only for the shoeshine boy, but also for the various shots which portray a travelling couple, for example, in their hotel room.

But not only. Kubrick the filmmaker is revealed above all in his wish to tell stories through the serial structure of his photo-shots, which allow us to catch a faint glimpse of an embryonic time line. This method of proceeding is born of an explicit request of the magazine ‘Look’, which published the works of Kubrick: all its photographers were encouraged to follow their subjects, in this way creating a kind of photo-story, a primitive form of pictures in movement.

Closely linked to the problems of representation (if not their foundation) is perception: the everpresent principle in Kubrick’s search, which accompanies him from the phase of photographer to the one of the film-maker. There are almost no shots in which the principle of vision has not been thematized, and where the views do not pass, designing lines across the space, which often even aim outside the frame to enlarge, by doing so, the representative space.

The creations of Stanley Kubrick tell the story, therefore, of our way of perceiving and working out surrounding reality, of the visible and invisible, of the manifested and the hidden, and ‘last but not least’, our eternal desire to grasp and get to know our world and its inverse. ●

¹ An interview with Stanley Kubrick in 1960, first published in *The Guardian*, 16 July, 1999