

INNEHÅLL

Förord	9
1. GÄCKANDE AUTEUR	13
2. POJKEN MED DE STORA ÖGONEN	49
3. KNOCKOUT I FÖRSTA RONDEN	63
Kortfilmerna	65
Fear and Desire	71
4. I SKUGGORNAS RIKE	81
Dödande kärlek	83
Spelet är förlorat	91
5. KUBRICK TAR VÄRVNING	107
Ärans väg	109
Spartacus	121
6. PÅ TRÖSKELN TILL KUBRICKLAND	141
Lolita	143
Dr. Strangelove Eller: Hur jag slutade ängslas och lärde mig älska bomben	164

7. BORTOM STJÄRNORNA	179
År 2001 – Ett rymdäventyr	181
8. UTAN HOPP I VÄRLDEN	207
A Clockwork Orange	209
Barry Lyndon	246
9. VÄGEN UT UR KUBRICKLAND	267
The Shining	269
Full Metal Jacket	298
Eyes Wide Shut	321
10. KUBRICKS OFULLBORDADE	349
Epilog	365
Tack	368
Vidare läsning	369
Filmografi	373
Bildkällor	380
Noter	382
Register	394

FÖRORD

Ett liv som filmvän innehåller en mängd olika ingredienser, förutsättningar och förväntningar, olika för oss alla. För många av oss har det också bestått av väntan – väntan på en ny film av Stanley Kubrick. Detta viktiga moment i vår kärlek till filmkonsten gick emellertid förlorat den 7 mars 1999 med Kubricks plötsliga frånfälle, då denne en av filmvärldens allra största avled i sviterna efter en hjärtinfarkt.

Kubrick gjorde förhållandevis få långfilmer, tretton under hela sin karriär, och mot slutet förflöt det många år mellan dem. Till detta kom att inte en av filmerna var den andra lik och de omgjordades ofta av det största hemlighetsmakeri. Om man uppskattade Stanley Kubricks filmer fylldes alltså åren av en ständig, nyfiken väntan på nästa Kubrick-film, och inför varje premiär var förväntningarna högt uppskruvade. Det finns till och med Kubrickkännare som menar att en av orsakerna till de allt längre tidsperioder som förflöt mellan regissörens filmer, handlade om att han själv väntade på ”Stanley Kubricks nästa film” – han kände såväl publikens krav på sig som sina egna, att nästa film ... och nästa, måste slå den föregående i originalitet.¹ Med förhoppningar som de regissören James Cameron gett uttryck för är en sådan press inte heller svår att förstå: ”Jag minns hur jag gick med stora förväntningar

till varje ny Stanley Kubrickfilm och tänkte, 'Kan han få till det och förundra mig igen?' Och han lyckades alltid."²

Trots detta har den svenska filmlitteraturen lidit en anmärkningsvärd brist på kubrickiana medan det i USA och runt om i Europa publiceras nya biografier, antologier och essäsamlingar i en strid ström. Faktum är att utgivningen av ny litteratur om Kubrick utanför Sveriges gränser snarare stegrats än avmattats med avståndet i tid till hans död, ibland förklarat med att skribenter och Kubrickkännare haft en räddhågad respekt för dennes motvillighet till det offentliga ljuset, eller med ett erkännande av Kubricks egen syn på sina filmer som verk som måste smältas under en längre tid för att bitarna ska falla på plats. Det är också så att många av Kubricks filmer som idag betraktas som mästerverk och inget mindre, från början sågs med stor skepsis även av den filmälskande kultureliten. Som tidskriften *Rolling Stones* Tim Cahill konstaterade i en klassisk intervju med regissören från 1987: "Kritiker verkar gilla dig bättre i efterhand."³

Den amerikanske historikern Geoffrey Cocks menar att Kubricks motvillighet till att ge förklaringar till sitt arbete är en av orsakerna till att man först under senare år börjat teoretisera över regissörens filmer. Om det är sant att man även i anglosaxisk litteratur lämnat Kubricks filmer "underteoretiserade" i många år,⁴ så stämmer det i mångdubbel grad för vårt eget land. En svensk Kubrickdebatt idag skulle kunna ge många nya spännande infallsvinklar och fortfarande äga aktualitet, inte minst som Kubrickfilmer körs oavbrutet i tv:s filmkanaler och "Kubrickboxar" översvämmar dvd-marknaden.

Det är alltså ett för svenska filmvänner trist tomrum jag vill fylla med den här boken, då alla som älskar film verkar ha något slags relation till Kubricks verk. Vad gäller dispositionen av materialet består detta i huvudsak av två delar: en presentation av Kubricks liv med ett försök till att ge en samlad bild av hans idévärld, samt en genomgång av regissörens samtliga verk med bakgrunder, analyser och beskrivningar av hur filmerna mottogs när det begav sig. Några av filmerna får ett i särklass stort utrymme: *Lolita*, för att detta är den första film där Kubrick trots ett antal hämmande censurhänsyn kände sig fri att forma

sitt eget universum, *År 2001 – Ett rymdäventyr* och *A Clockwork Orange* därför att det var dessa filmer som gjorde Kubrick till megastjärna och för att de är så rika på tolkningsmöjligheter att de ännu långt ifrån kan läggas till handlingarna, *The Shining*, för att den i skrivandes stund åtnjuter en renässans med en veritabel orgie i tolkningar och för att den sin kommersiella framtoning till trots rymmer något av en sammanfattning av Kubricks hela föreställningsvärld, och *Eyes Wide Shut*, slutligen, för att den är ett av regissörens mest gäckande verk och troligen också är hans mest underskattade film.

Kubrick byggde elva av sina tretton spelfilmer på redan existerande romaner. Han valde ibland böcker som inte var bekanta för en större läsekrets, och ibland romaner ur kända författares produktion som inte tillhörde deras mer omtalade alster – något som vid enstaka tillfällen resulterat i orättvisa antaganden att han därigenom ville försvåra för kritiker att peka på brister i överföringen från litteratur till film. Jag har också valt att ägna mer utrymme åt jämförelser mellan Kubricks filmer och några av deras litterära förlagor än vad som tidigare gjorts. Detta gäller framförallt *Lolita* och filmerna från *A Clockwork Orange* och framåt.

Det heter ibland om både böcker, film och teater att ett verk som inte tål att upplevas två gånger, inte heller är värt att tas del av en gång. Vad film beträffar vet jag ingen vars verk detta stämmer bättre på än Stanley Kubricks – hans filmer från det sena femtiotalet och framåt tycks tåla att ses hur många gånger som helst och man hittar hela tiden nya ingångar till dem. Det handlar ofta om mardrömsvärldar med labyrinter att lätt gå vilse i, där det sällan bjuds hopp men desto fler överraskningar bakom varje hörn eller krök.

Så välkommen till Kubrickland – en föga uppmuntrande men oupphörligt fascinerande plats!

Jörgen Ovesen, mars 2016

KAPITEL 1

GÄCKANDE AUTEUR

*He was the grandmaster. He copied no one
while all of us were scrambling to imitate him.*

Steven Spielberg¹

Myten Kubrick

Det finns nästan ingen regissör som filmvänner i alla läger kan relatera så till, som till Stanley Kubrick. Nämn *A Clockwork Orange* under en middagskonversation, och ingen behöver ens vara uttalad cineast för att debattvågorna plötsligt ska gå höga. Nämn så *The Shining*, och diskussionen kan handla om vad den här intrikata snart fyrtio år gamla skräckfilmen egentligen handlar om. Är den en skräckhistoria utan djupare undermeningar, en allegori över två förfärliga folkmord eller, som de värsta nördarna menar, Kubricks sätt att avslöja att han en gång i tiden hjälpte CIA och NASA att fejka bilderna från den amerikanska månlandningen? Inte heller kring *År 2001 – Ett rymdäventyr* är åsikterna enade – en film som fortfarande femtio år efter dess premiär utmanar skrivande cineaster på filosofiska och filmvetenskapliga institutioner till nya tolkningar.

Hur kommer det sig då att trötta ögon plötsligt speglar ivrig diskussionslystnad när just Kubrick kommer på tal? Ett möjligt svar på den frågan är att Kubrick hade en osedvanlig förmåga att kombinera nyskapande film, för att inte säga avantgardefilm, med underhållning av finaste kvalité. Trots filmer som lockat förståsigpåare från hela världen till analytiska bråddjup, trots att Kubrick aldrig smekte medhårs

och trots att innehållet i hans filmer ibland varit mycket kontroversiellt, lyckades han med konststycket att också locka en stor publik till biograferna.

Ingen har heller som Kubrick skapat rubriker och genererat rykten bara genom att hålla sig undan. Han bodde ståndsmässigt under sina sista år, läste kopiöst mycket och arbetade i sitt hem med allt från trädgårds- och hushållsarbete till tekniknörderi i något av sina många redigeringsrum. Han satte sällan sin fot utanför dörren, utan ägnade mycket tid tillsammans med sina vänner och sin familj – sin hustru, sina tre döttrar och alla djur på plats – och vägrade konsekvent att gå på partyn och tillställningar av den art vi gärna förknippar med filmfolk.

Besvikelsen var stor bland skvallerpressen när den store gjorde sig oåtkomlig – man var helt enkelt hänvisad till spekulationer. Kubrick liknades vid en tillbakadragen enstöring, en särling och kuf, eller – ett geni. Faktum är att regissören under en period skydde medialjuset så mycket att inte ens filmintresserat folk riktigt visste hur han såg ut. Om detta gjordes år 2005 en film, *Color Me Kubrick* med John Malkovich som en lurendrejure som utgav sig för att vara Kubrick för att släppas in på fester och evenemang för att ragga män – en osannolik film som dock till familjen Kubricks förskräckelse hade verklighetsunderlag.

Det skapades alltså en närmast mytisk bild av en oåtkomlig regissör som först på senare år kommit att nyanseras. Kubrick var ingen Greta Garbo eller Howard Hughes, som han tidigare jämfördes med, utan en familjekär person med ett brett kontaktnät. En av alla som velat försäkra oss om Kubrick som en mer social varelse än myten gjort honom till är Julian Senior på Warner Bros. europeiska avdelning, som gett en målände beskrivning av en Kubrick i full verksamhet i sitt hem, omgiven av människor han älskade eller arbetade med. Du kunde dyka upp hos familjen, berättade Senior, och finna honom i köket tillsammans med John le Carré.²

Men symptomatiskt nog var den första bok om regissören som kom ut efter hans död en bok som ville avslöja ”myten Kubrick”, Frederic Raphaels *Eyes Wide Open: A Memoir of Stanley Kubrick*. Raphael

var en av alla misslynta medarbetare som arbetat med Kubrick och i boken ville han visa hur myten om den excentriske regissören hållits vid liv av såväl familjen Kubrick som av en filmindustri som velat kränga svårtillgänglig och övervärderad film av en hemlighetsfull och arrogant regissör – en myt som han menade även hållits levande av regissören själv.

Författaren har fått mycket kritik för sin bok och även för valet av tid att publicera den. Också en kritisk och besvärlig medarbetare som marinkårssoldaten och författaren till boken bakom *Full Metal Jacket*, Gustav Hasford, kunde anlägga en försonligare ton i sin skildring av ”myten”. Hasford som ofta beskrivs som en bitter man, fientlig gentemot såväl Kubrick som andra som arbetade med hans bok, kunde beskriva Kubrick närmast ömsint när han enligt sin egen mening avslöjat regissören som en vänlig själ som gjorde allt som stod i sin makt för att *inte verka* vänlig. ”Han tror nog att allmänheten njuter av att tänka på honom som en galen vetenskapsman”, sa Hasford och slog troligen huvudet på spiken.³

Kubricks kontexter

Stanley Kubrick var en regissör vi förknippar med filmisk förnyelse – en genrernas utmanare som alltid gäckade våra förväntningar. Trots detta har det många gånger påpekats hur några av hans filmer ter sig som hyllningar till stumfilmen – en jämförelse Kubrick alltid gillade – där bilden i brist på ljud blev så mycket viktigare av kompensatoriska skäl. Att kalla den tidiga stumfilmstiden för en kubricksk kontext kan synas märkligt, men det är inte särskilt kontroversiellt att placera honom i denna tid och miljö. Den unge Kubrick var enligt vännerna visserligen en manisk biobesökare som försökte se allt nytt han bara kunde, men det var på Museum of Modern Art i New York, på museets berömda cinematek, och på små *art cinemas* han kände sig mest hemma. Här studerade han stumfilmstidens teoretiker, som klippkonstens stora filosofer Kuleshov och Pudovkin, och han var bevandrad i Sergei Eisensteins teorier om film, teater och färg. Han intresserade sig alltså för stumfilmstidens estetiska sökande efter sin

identitet och beskrev det själv som att han var ”star-struck” av dessa fantastiska filmer.⁴

Inte minst var det Paris som var tummelplatsen för filmteoretiska diskussioner under filmens stumma 1920-tal – centrum som staden var för tidens många ”ismer” där så många slag stod mellan teoretiker som distanslöst tog sig själva på blodigaste allvar, oavsett vilken ism som för dagen skulle nagelfaras och komma att förkastas eller upphöjas till axiom. Filmen var en ny konstart och kameran ett redskap för en naturtrogen bildåtergivning som numera även innefattade rörelse. Spännande nog ägde bröderna Lumières första visning av film på duk år 1895 rum samtidigt som målarkonsten var på väg bort från den rena avbildningen. Impressionismen stod visserligen kvar med ena foten i den realistiska traditionen, men den innebar också det första steget mot den abstrakta konsten.

Det faktum att filmkameran – redskapet för den mest realistiska avbildningen hittills i konsthistorien – kom mitt i brytningstiden mellan gammalt och nytt inom övrig bildkonst, ledde till ivriga meningsutbyten bland pionjärerna inom filmteori. Man var redan en bit in på 1900-talet tämligen överens om att filmen alltför ofta bara bildsätte litteratur eller teaterpjäser och därmed mest var att likna vid något slags ”illustrerade klassiker” – även efter det att filmklippet slagit igenom som det som mer än något annat definierade filmens särställning gentemot exempelvis teatern. Men man visste inte vilken väg den sedan skulle ta. I den unga Sovjetstaten skapade Eisenstein skön konst av bild och klipp i propagandans tjänst, medan man i ismernas Paris istället påverkades av abstraktionen inom måleriet och talade om ”impressionistisk” och ”ren” film (*cinema pur*) när man ville befria filmen från sin beroendeställning gentemot andra konstarter.⁵

Att ställa Kubricks filmer mot denna kontext av kravet på filmen som avantgarde med dess strävan efter frigörelse från litterära förebilder är inte utan intresse. Kubricks filmer speglas i den tidiga filmens sökande, men konfronteras också med den – få har nämligen som han lyckats så med konststycket att kombinera dessa filmteoretiska pionjärekrav på tänjande av filmmediets gränser med ett arbete inom populärkultu-

rens genrer, samtidigt som han byggde sina filmer på de så förhatliga litterära förlagorna.

I hemmet i Bronx där Kubrick växte upp sågs ofta sonen med näsan begravd i en bok, och han läste mycket under hela sitt liv – vänner på besök i det kubrickska gods där han tillbringade sina sista år i livet har vittnat om den enorma mängd böcker huset rymde. Trots Kubricks stora intresse för film och filosofi kan man undra om hans egna filmer alls skulle existerat utan dessa böcker. Genom hela sin karriär poängterade han vikten av en god historia, vilket man kan behöva erinra sig då det är vanligare att man refererar till honom som en fotobegåvad och bildbesatt regissör – en teknisk perfektionist – än en epiker.

Kombinationen av kärlek till litteratur och europeisk kultur från det förra seklets inledning medförde också ett stort intresse för tänkare och författare som Sigmund Freud, C G Jung, Arthur Schnitzler, Stefan Zweig och Franz Kafka. Kubricks förfäder hade kommit till USA som judiska flyktingar, och valet av författare påverkades säkerligen av regissörens eget sökande efter sina europeiska rötter och möjligen också efter en judisk identitet. Dessa författare hade stort inflytande över framför allt Kubricks tre sista filmer: *The Shining*, *Full Metal Jacket* och *Eyes Wide Shut*, där inte minst begrepp ur Jungs teorier förekommer ymnigt.

Kubrick som filosof är också en underskattad utgångspunkt för förståelse av hans filmer. Vi tänker honom hellre som en visuell satiriker, en cyniker och i värsta fall en ”antihumanist”, för att låna ord från den kritiske Kubrickvännen och filmvetaren Robert Kolker.⁶ Nicole Kidman, som arbetade med Kubrick i *Eyes Wide Shut*, beskrev Kubrick som en stor filosof över människans tillstånd, tillsammans med von Trier, Stephen Daldry och Jane Campion. ”Vi behöver den här typen av filmskapare. Folk läser sällan nuförtiden. Filosofiska idéer kommer från filmen.”⁷ Kubricks tidigaste filmer såg dessutom dagens ljus när existensialismen var filosofin på modet och skulle komma att speglas i så vitt skilda typer av film som den amerikanska *film noir* och Ingmar Bergmans ungdomligt överhettade 1940- och 1950-talsfilmer. Bergman var för övrigt den regissör som Kubrick troligen höll högst vid denna tid, tillsammans med

tyskfödde Max Ophüls. ”Din syn på livet har rört mig på djupet ... Jag anser att du är den störste regissören i vår tid”, skrev Kubrick 1960 i ett beundrabrev som förvaltas av Stiftelsen Ingmar Bergman.⁸

Till en början tog filmbolagen inte Kubrick på allvar då de manus han presenterade för dem inte följde den gängse mallen för sådana. Kubrick framstod helt enkelt som en bokmal snarare än en filmskapare och hans manus var hopplöst amatörmässigt, som manusläsarna sa om det första manus Kubrick skrivit byggt på en litterär förlaga.⁹ Men det handlade inte bara om okunskap i ämnet, utan Kubrick hatade typiska manus. Han fann dem vara ”den mest okommunikativa typ av text som någonsin uppfunnits”.^{10, *}

Kubricks val av litterära förlagor till sina filmer har också varit en källa till irritation, då bland somliga skribenter som menat att han genom att välja förhållandevis okända verk gjorde sig oåtkomlig för kritik. Detta var klander som främst fördes på tal i den anglosaxiska världen och förekom framförallt i samband med premiären av *Barry Lyndon*. Andra menar istället att Kubricks bokval motiverades av att han ville filma böcker där varken han själv eller hans publik skulle vara tyngda av redan etablerade tolkningar eller förutfattade meningar om en texts betydelser. Dessa val gav honom också full kontroll över de aktuella ämnena. I essäsamlingen *Depth of Field: Stanley Kubrick, Film, and the Uses of History* menar bokens redaktörer att detta även medgav en större frihet till en öppen narration som engagerade också publiken i konstruerandet av filmens mening, som när våra genre- eller andra vanemässiga förväntningar ställs på ända i tvetydigheter som frustrerar oss. Kubrick ”retade sin publik till tankeverksamhet”, skriver de.¹¹

Oavsett Kubricks intentioner med att förlita sig på litterära förlagor kvarstår dock risken att bara skapa ”illustrerade klassiker”.

* Kubrick lär ha skrivit bara ett enda manus enligt konstens alla regler – manuset till *A Clockwork Orange* – och det gjorde han med en sarkastisk spark mot etablerade normer. Scenbeskrivningar ska enligt sådana regler utnyttja manussidans bredd och dialoger ligga i en spalt i mitten, men Kubrick skrev manuset precis tvärtom. Rykten gör dock gällande att Kubrick oftast bara hade Anthony Burgess bok uppslagen under filminspelningen och lät sina skådespelare improvisera utifrån denna, men faksimiler av manuset finns att köpa.