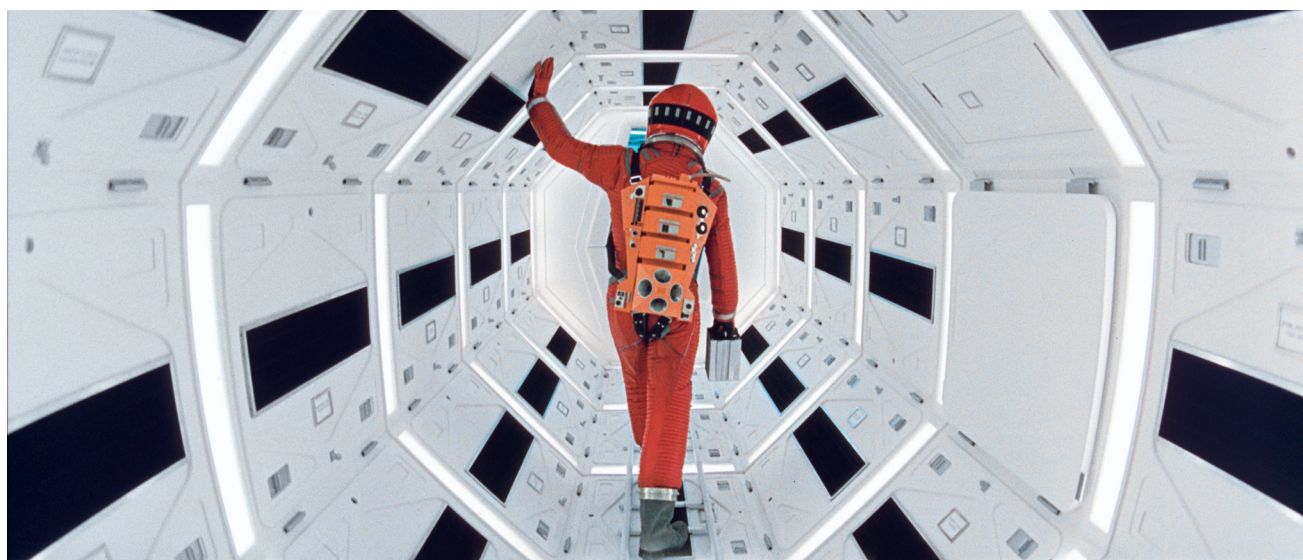


STANLEY KUBRICK

POSSIBILITATS EDUCATIVES



STANLEY KUBRICK

POSSIBILITATS EDUCATIVES

«**Perfeccionista. Obsessiu. Geni. Autor Total**». Així descriu Jordi Costa, comissari de l'exposició, a Stanley Kubrick, considerat avui un dels grans cineastes del segle XX. Segons ell, «cap altre cineasta ha encarnat millor que Stanley Kubrick la idea del director de cinema com a demiürg». Com a creador total, Kubrick intentava dominar tota la producció, en la que s'imposava el seu rigor obsessiu de manera extrema. Però també és un director d'extremes en el sentit que explora els límits de la condició humana: la sexualitat, la mort, la violència, la guerra, l'origen de la vida i el seu futur....

Això ens porta a una altra de les característiques de l'obra del director: la reflexió al voltant dels gèneres cinematogràfics. Kubrick crea obres de gèneres diversos, des de l'històric al de ciència-ficció, i cada cop que ho fa el regenera i el modifica.

Amb *Espartac* remou les bases del pèplum i connecta el seu missatge amb els esdeveniments contemporanis, amb *Full Metal Jacket* crea un nou tipus de pel·lícules de guerra, i amb *2001: Odissea de l'espai*, eleva les pel·lícules de ciència-ficció, fins aleshores relegades a la sèrie B. Però amb *Barry Lyndon* i *La resplendor* trenca els esquemes dels gèneres, i s'han etiquetat com a «metagènere», fet que ha dut a parlar de Kubrick com un postmodernista complet.

És precisament aquesta barreja i transversalitat de temes, gèneres i tècniques el que fa a Kubrick un creador interessant per treballar des de l'aula de secundària.

Així, aquest dossier pretén fer una proposta bàsica i inicial per tal de situar el docent en la filmografia de Kubrick, destacant diversos enfocaments que es poden fer de les seves pel·lícules per tal d'acostar l'alumnat a la filmografia del director, a partir de la qual poder introduir temes d'un ventall molt variat.

A banda, també calen destacar aquells valors molt més transversals que es desprenen d'ell com a creador. Com s'ha explicat més a dalt, Kubrick treballava sempre des del rigor i el control absolut fins al límit. D'aquí se'n desprèn la necessitat de conèixer i dominar camps molt diferents, de la necessitat i la voluntat de ser transversals, alhora que l'autoaprenentatge i el valor de l'esforç, elements que es poden treballar a partir de la seva figura.

ART

Analitzar i interpretar la filmografia d'Stanley Kubrick, valorant-la com a **obra artística i cultural**.

Estudiar el **llenguatge cinematogràfic** a partir de l'anàlisi i interpretació de l'obra de Kubrick i els diferents departaments que participen de la creació, fent especial incís en el guió, la fotografia i la escenografia.

Analitzar **l'ús de la pintura** en una pel·lícula de Kubrick.

MÚSICA

Analitzar l'ús que fa Kubrick de la música per tal d'entendre la **narrativitat** i l'impacte emocional d'aquesta, també tractant **estils i compositors**.

HISTÒRIA

Utilitzar l'obra de Kubrick per il·lustrar diferents **èpoques històriques**. Interpretar l'obra de Kubrick per extreure'n el missatge ideològic que se n'amaga darrere, en relació als **esdeveniments històrics contemporanis**.

FILOSOFIA I CIÈNCIA

Analitzar i interpretar els diferents missatges de l'obra de Kubrick i valorar i discutir les seves **implicacions morals i ètiques**.

LITERATURA

Analitzar i estudiar les **obres literàries**, amb els seus autors i moviments, en els quals es basen les pel·lícules, valorant com Kubrick fa la seva adaptació i les seves implicacions.

TECNOLOGIA

Estudiar temes com **la òptica, les lents i les càmeres** a partir de l'ús i les innovacions que fa Kubrick.

L'EXPOSICIÓ: PROPOSTES DE TREBALL

ÀMBIT 1. ARTESÀ KUBRICK

Després de conquerir l'anhelat privilegi d'una independència artística total, Stanley Kubrick va poder canalitzar la seva obsessió pel control absolut del procés creatiu, un impuls que el va dur a dominar totes les fases de la producció d'una pel·lícula, des de la tria de les seves fonts literàries i les lents de càmera fins a la naturalesa de les campanyes promocionals i les condicions de projecció en sales. La seva exigència proverbial va respondre en tot moment al desig de reconèixer en els seus col·laboradors el mateix grau de compromís i concentració que ell invertia en la seva feina. La seva principal consigna sempre va ser: «Si no estàs enamorat de l'assumpte, deixa'l. Ja hi ha massa pel·lícules mediocres».

En Stanley Kubrick va perviure l'espirit de l'artesà indomable, un creador capaç de fixar la seva identitat mitjançant una obra que, tot i la seva escala, no va deixar de ser mai una tasca feta a mà. Com va escriure Michael Herr, «diuen que [Kubrick] no tenia vida personal, però això és ridícul. Seria més correcte dir que no tenia vida professional, perquè tot el que feia ho feia personalment; cada moviment i cada trucada que feia, cada impuls que expressava, era totalment personal, dedicat a l'elaboració de les seves pel·lícules, que eren totes personals». Infatigable qüestionador de matisos i detalls amb l'excel·lència com a nord, el cineasta també va inspirar mistificacions que sovint no van tenir gaire a veure amb la realitat. La imatge de Kubrick treballant en els seus rodatges, mogut per una passió creadora irrefrenable i encomanadissa, desmunta immediatament els discursos que el van voler dibuixar com a creador fred i indesxifrable. En el fons, reformulant la cèlebre frase d'Orson Welles, Kubrick va ser algú que no va deixar de jugar mai damunt el tauler d'escacs més car del món.

ÀMBIT 2. PANÒPTIC KUBRICK

2.1 PRIMERES PASSES

Espai dedicat a les primeres pel·lícules de Kubrick, la majoria curtmetratges. Es destaquen els seus anys d'aprenentatge com a fotògraf a la revista *Look*. De fet, el seu salt al cinema va estar estretament lligat a aquesta tasca fotogràfica primerenca. Ell mateix acabaria rebutjant aquestes produccions, però en elles ja s'esbossen algunes de les claus de la seva obra posterior.

Algunes propostes per treballar a l'aula:

- Estudiar la fotografia en blanc i negre i la seva composició.
- Analitzar l'ús narratiu de la càmera.
- Estudiar i valorar una obra amateur tenint en compte el seu context.
- Estudiar la fotografia als anys 40 a partir de les fotografies de Kubrick per *Look*.

DAY OF THE FIGHT (1951)

La pel·lícula

Aquest curt documental en blanc i negre està considerat com la primera pel·lícula de Kubrick. Està basat en un reportatge que el director havia realitzat per *Look* l'any 1949. El curtmetratge segueix Walter Cartier, un boxejador d'èxit en un dia concret de la seva carrera, el 17 d'abril de 1950, quan es va enfrontar a Bobby James. El film s'inicia amb una introducció a la història de la boxa, i després va seguint Cartier durant aquell dia, tot preparant-se pel combat, que va acabar guanyant. Kubrick va utilitzar càmeres Eyemo de 35 mm. per gravar la lluita, sovint en plans contrapicats amb càmera en mà. Els rotlles eren de 30 m., fet que l'obligava a aturar-se sovint a canviar-lo. Les imatges fixes són les gravades, amb trípod, per Alexander Singer

Algunes propostes per treballar a l'aula:

- Estudiar la societat i l'entreteniment als EUA dels anys 40-50.

FLYING PADRE (1951)

La pel·lícula

El segon documental de Kubrick també és un curtmetratge en blanc i negre de 1951. Aquest està protagonitzat per Fred

Stadtmuller, un sacerdot catòlic al Nou Mèxic rural. Com que les seves parròquies estaven allunyades les unes de les altres, el sacerdot utilitzava una avioneta, l'Spirit of St. Joseph. El documental el segueix fent de guia espiritual, conduint una missa de funeral i utilitzant l'avioneta com ambulància.

Anys després, l'any 1969, el mateix Kubrick descriuria la pel·lícula com "silly".

FEAR AND DESIRE (1953)

La pel·lícula

Primer llargmetratge de Kubrick, es presenta amb un clar contingut antibèl·lic tot situant-se en una guerra imaginària entre dos països no identificats. L'argument segueix un grup de soldats perduts en territori enemic que intenten tornar. L'aparició d'una noia i d'un coronel del bàndol enemic acabarà provocant l'enfrontament entre ells.

Per realitzar *Fear and Desire*, Kubrick va deixar la seva feina a *Look*, i la va produir gràcies a l'ajuda de familiars i amics. L'equip de producció el formaven 15 persones, inclosos els 5 actors, que interpreten tots dos bàndols.

Molts crítics van valorar la pel·lícula molt positivament, tot i que no va funcionar en taquilla. Posteriorment, el llargmetratge cauria en l'oblit, arribant-se a perdre gairebé totes les còpies, i no es recuperaria fins als anys 90. Va ser aleshores quan Kubrick la va descriure com "a bumbling amateur film".

L'escena

Precisament, l'escena seleccionada és l'aparició de la noia, que marca l'inici de la tensió.

Algunes propostes per treballar a l'aula:

- Analitzar i valorar el missatge anti-bèl·lic.

THE SEAFARERS (1953)

La pel·lícula

L'any 1953 Kubrick tornaria a realitzar un documental, aquest cop un estudi sobre els afiliats al sindicat marítim. El director segueix aquí els treballadors durant el dia a dia tant als vaixells com als molls, mentre s'hi van entrelligant elements que inciten a participar en la vida associativa del sindicat.

Les còpies de *The Seafarers* també caurien en l'oblit, i el curtmetratge no es va poder recuperar fins 1993.

Algunes propostes per treballar a l'aula:

- Estudiar i valorar la vida dels treballadors sindicats als EUA dels anys 50.

2.2 KUBRICK NOIR

Aquesta secció està dedicada als seus dos primers llargmetratges “oficials”: *Killer's Kiss* i *The Killing*, units per la seva pertinença al gènere negre i a l'àmbit de produccions de sèrie B.

Algunes propostes per treballar a l'aula:

- Estudiar i valorar una obra amateur, o d'aprenentatge, tenint en compte el seu context.
- Analitzar el llenguatge del cinema negre a partir de la pel·lícula.

KILLER'S KISS (1955)

El segon llargmetratge de Kubrick tracta sobre dos homes enfrontats per una dona. Davey, un boxejador anat a menys, s'enfronta amb Vincent, el cap mafiós de la seva veïna Gloria, una “taxi dancer” (“ballarina de lloguer”) per tal de protegir-la. Davey i Gloria s'enamoren, però Vincent seguirà interposant-se entre ells. En presentar-la, Kubrick va decidir retirar el seu primer llargmetratge, *Fear and Desire*, de circulació, ja que no n'estava satisfet. Originalment, *Killer's Kiss* es va rodar directament amb el so però Kubrick, insatisfet, va decidir doblar tota la pel·lícula a estudi. També va ser produïda gràcies a les aportacions d'amics i familiars.

L'escena

La baralla al magatzem de maniquins és potser la més recordada de la pel·lícula. És un perfecte exemple de la construcció del llenguatge noir i evidencia l'impacte que té Kubrick no només en la història del cinema sinó en el subconscient popular.

Algunes propostes per treballar a l'aula:

- Estudiar i valorar una obra amateur, o d'aprenentatge, tenint en compte el seu context.
- Analitzar el llenguatge del cinema negre a partir de la pel·lícula.

THE KILLING (1956)

Basada en la novel·la *Clean Break*, de Lionel White, el guió el van escriure Kubrick mateix i Jim Thompson. Tracta sobre un criminal veterà que planeja un últim cop abans de canviar de vida i casar-se. El seu pla és robar 2 milions de dòlars d'una casa d'apostes de carreres de cavalls, i per aconseguir-ho forma un grup de delinqüents diversos. Un d'ells ho explica a la seva parella, i aquesta, per la seva banda, convenç el seu amant per donar un contrapropòsit i robar els diners a la banda del seu marit.

El robatori resulta exitós, però les coses s'aniran complicant amb l'entrada en acció de l'amant, que ho girarà tot. A diferència de les anteriors, *The Killing* va

ser un encàrrec del productor James B. Harris, que buscava un jove director. Harris adquiriria els drets de la novel·la de White, i a suggeriment de Kubrick, es contractaria a Thompson per adaptar-la. United Artists es va oferir a finançar-la, amb la condició que trobessin un actor de primera línia. Però només arribarien a comptar amb Sterling Hayden, que la productora no va considerar suficient. Així, van aportar només una part, i finalment el mateix Harris va finançar la resta. Kubrick tenia 27 anys en aquell moment, però no va dubtar en imposar la seva manera de fer tot i treballar amb veterans de Hollywood, com Lucien Ballard, reconegut director de fotografia a qui Kubrick va amenaçar d'acomiadar després de discutir per una seqüència. A banda, la direcció d'art va anar a càrrec de Ruth Sobotka, que estava casada amb Kubrick en aquell moment. Malgrat una tèbia acollida, avui es considera una de les millors obres del primer Kubrick, i posteriorment ha influït a pel·lícules de crims, incloent-hi Quentin Tarantino. A més, Dore Schary, de la Metro-Goldwyn-Mayer, va quedar impactat per la pel·lícula i va decidir oferir al tàndem Kubrick-Harris la realització d'una pel·lícula, que acabaria sent *Paths of Glory*.

L'escena

Com a *Killer's Kiss*, l'escena de l'atraca-ment, amb la preparació als vestuaris i l'ús de les màscares de pallaso, és un exemple de la construcció del llenguatge noir i evidencia l'impacte que té Kubrick no només en la història del cinema sinó en el subconscient popular.

Algunes propostes per treballar a l'aula:

- Estudiar i valorar una obra amateur, o d'aprenentatge, tenint en compte el seu context.
- Analitzar el llenguatge del cinema negre a partir de la pel·lícula.

2.3 PATHS OF GLORY (1953)

Es vol posar de manifest la controvèrsia creada pel missatge pacifista i la crítica a l'estament militar.

La pel·lícula

Pel·lícula de clar missatge antibèl·lic, està basada en la novel·la homònima de Humphrey Cobb. L'argument es desenvolupa a França l'any 1916, en plena Guerra Mundial. En aquest punt, el general Boulard posa en marxa un atac, gairebé suïcida, per tal d'arrabassar una plaça forta als alemanys.

Serà el coronel Dax (Kirk Douglas) l'encarregat de dur a terme l'operació, que acabarà convertint-se en un infern.

Derrotats, els comandaments militars francesos decidiran castigar i donar exemple a les tropes: es convoca un consell de guerra i tres soldats escollits a l'atzar són acusats de covardia i s'enfrontaran a penes de mort. En aquest moment, Dax intentarà exercir de defensa en un judici que no és sinó una farsa.

Durant la filmació es va tornar a demostrar el ferri caràcter de Kubrick, ja conegut per una voluntat de control complet gairebé obsessiva. El mateix Douglas va parlar de les interminables sessions on es repetien

les escenes fins a l'extenuació de l'equip tècnic i els actors.

L'escena

La banda sonora, de Gerald Fried, està interpretada gairebé exclusivament per instruments de percussió, exceptuant els crèdits i alguna peça de música clàssica. L'únic personatge femení, una cambrera alemanya, va ser interpretat per Christiane Harlan, que va passar a ser la parella de Kubrick de per vida.

Algunes propostes per treballar a l'aula:

- Il·lustrar la Primera Guerra Mundial.
- Analitzar i valorar les dimensions ètiques i el missatge antibèl·lic.
- Analitzar la banda sonora de Gerald Fried

Recursos en línia per treballar a l'aula:

<http://www.edualter.org/material/pau/senderos.htm>

<http://www.filmoteca.cat/web/la-filmoteca/publicacions/dossiers/dossier-didactic-1?dsect=films&dfilmid=21700>

2.4 SPARTACUS (1960)

Es vol destacar el disseny de les escenes a càrrec de Saul Bass i la presència dels story-boards contrastats amb la projecció de les escenes. Cal fer incís també en el paper que va tenir la pel·lícula en la fi de la cacera de bruixes a la Hollywood dels 50.

La pel·lícula

Basada en la novel·la de Howard Fast, la pel·lícula recrea la història d'Espartac, esclau traci que es va rebel·lar contra la República Romana i gairebé en va sacsejar les bases.

Aquí, el repartiment ja va ser estel·lar: a Kirk Douglas se li van unir Lawrence Olivier, Jean Simmons i Peter Ustinov. De fet, el desenvolupament del projecte es va fer, en part, gràcies a l'interès de Douglas, a qui Charlton Heston havia arrabassat el paper protagonista de *Ben-Hur*. Ell mateix havia comprat els drets de la novel·la i Universal Studios va acceptar finançar la seva adaptació tan bon punt Olivier i Ustinov van acceptar.

Originalment, Fast va ser l'encarregat de fer el guió, però aviat va haver de ser substituït per Dalton Trumbo, que en aquells moments estava a la llista negra dels Deu de Hollywood. Douglas es va negar a que treballés sota pseudònim, i això va ser clau per acabar amb la llista negra –el president Kennedy aniria a veure la pel·lícula, ajudant així la fi d'aquesta-. Kubrick també va fer-hi costat, però això no va impedir les disputes que ell i Trumbo tindrien, sobretot al voltant de la construcció del personatge d'Espartac, i és que el director considerava que no tenia defectes que l'humanitzessin.

Kubrick però, no va ser la primera elecció: Anthony Mann l'havia de dirigir, però

va ser acomiadat per Douglas durant la primera setmana de rodatge, per raons encara desconegudes. Així, amb només 30 anys, Kubrick va ser contractat per tirar endavant un projecte que era, amb diferència, el més gran de la seva carrera fins aquell moment, amb un pressupost de 12 milions (el pressupost de *Paths of Glory* era de 935.000 \$) i un equip de més de 10.000 persones.

Tot i l'èxit que tindria, tant de crítica com de taquilla, Kubrick l'acabaria rebutjant del seu cànon, perquè considerava que era un producte on no havia gaudit de suficient llibertat creativa, tant per part de la productora com per part de Douglas i Trumbo.

La pel·lícula, igual que la novel·la de Fast –convençut marxista, i que l'havia escrit a presó– estableix clars paral·lelismes entre la rebel·lió liderada per Espartac contra una Roma que es debat entre la República i l'Imperi i la història contemporània. Així, l'imperialisme i el despotisme romans queden identificats amb l'imperialisme i el capitalisme estatunidencs . Però les connexions van més enllà. Per exemple, la coneguda escena on la multitud comença a cridar «I am Spartacus», remet als interrogatoris duts a terme pel Comitè d'Activitats Antiamericanes, on sempre es pressionava per delatar companys. I l'escena on Draba es sacrifica per salvar Espartac voldria remetre al deute que la societat americana té amb la població afroamericana. La defensa dels seus drets de fet, també és evident amb el tema de la lluita contra l'esclavitud. Així, *Spartacus* «es presentà com una alternativa valenta i honesta a les buides o adoctrinadores superproduccions de romans a l'ús» .

L'escena

La batalla final d'*Spartacus*, a banda d'haver sigut rodada a Espanya, és un exemple del rigor obsessiu de Kubrick (que va numerar els actors) i del nivell de la superproducció, que també s'evidencia en la pròpia construcció de la batalla i en el vestuari, per exemple.

Algunes propostes per treballar a l'aula:

- Il·lustrar la revolta d'Espartac com a esdeveniment del final de la Roma republicana.
- Analitzar el missatge de la pel·lícula en relació al seu context, fent referència a la Cacera de Bruixes al Hollywood dels 50.
- Analitzar la dimensió ètica de la pel·lícula en relació a conceptes com la llibertat, la censura, l'esclavitud, la lluita (armada) pels drets, la solidaritat, etc.

2.5 LOLITA (1962)

Es posa el focus en la controvèrsia moral creada per l'adaptació de la novel·la de Nabokov a partir de la correspondència entre Kubrick i, així com la idea de la construcció d'una jove estrella, Sue Lyon.

La pel·lícula

Lolita es considera, des del punt de vista estilístic, una pel·lícula de transició entre les obres més clàssiques i les més trencadores de Kubrick.

De fet, va ser la primera que el director va fer al Regne Unit, aconseguint així la independència de la productora de Kirk Douglas (Byrna Productions). Kubrick la produiria a través de la seva productora Anya Productions, des d'on recolliria ell mateix els beneficis de la pel·lícula, i que li asseguraria la independència posterior, ja que invertiria ell mateix en les pel·lícules. Va ser Calder Willingham, guionista de *Paths of Glory* i conegut de Nabokov, qui

va passar una còpia del llibre a Kubrick, que de seguida va comprar els drets. Pel guió es va contractar a Nabokov, qui s'endinsaria amb ganes en el projecte. Va entregar a Kubrick un guió d'unes 9 hores de durada, i que el director, juntament amb Willingham, adaptarien a una durada normal. Aquí, la capacitat de Kubrick per l'adaptació de textos literaris és evident – reconeguda també per Nabokov –, i Lolita es considera com un model d'adaptació literària.

S'ha posat en relleu l'habilitat pel domini del tempo i el desplegament de la narració, fet amb summa fluïdesa tot i la complexitat.

Això ja s'evidencia, per exemple, amb la decisió de Kubrick d'iniciar el relat *in media res*, amb el que de seguida capta l'atenció de l'espectador. Però en la retallada de material literari, Kubrick també es va veure obligat a deixar fora d'escena aquelles escenes on l'acostament sexual

entre els protagonistes és més evident, així com el fet d'haver d'escollir una actriu més gran per interpretar Lolita -que a la novel·la té 12 anys- pel control constant de la censura.

L'argument gira al voltant de l'obsessió d'un professor de literatura, Humbert Humbert, per la filla adolescent de la seva parella. Però en la novel·la, Humbert és més repulsiu, i mai s'arriben a conèixer els sentiments de Lolita, mentre que a la pel·lícula sembla voler empatitzar més amb el protagonista, fet que ha motivat les acusacions de misogínia a Kubrick. A més, Kubrick hi afegeix dosis de comèdia, fent més controvertida la pel·lícula, que es presenta de manera més realista. També s'ha destacat la textura de la fotografia d'Oswald Morris (i Kubrick) i el muntatge d'Anthony Harvey (que afegeix encara més fluïdesa).

2.6 DR. STRANGELOVE (1964)

Destaquen les imatges del rodatge de Weegee, els dissenys de Ken Adams i la preparació de l'escena d'Slim Pickens sobre la bomba.

La pel·lícula

El rodatge es va realitzar a Anglaterra, amb Gilbert Taylor (treballarà a *Repulsion*, de Polanski, *Frenesí*, de Hitchcock, *The Omen*, de Donner, o *Star Wars*, de George Lucas) al capdavant de la fotografia i Anthony Harvey –i Kubrick- encarregats del muntatge. A més, destaca la direcció artística de Ken Adam, que es va basar en el cinema expressionista alemany (les

L'escena

El professor Humbert visita una casa per llogar-ne una habitació. Quan veu Lolita, la filla de la propietària, prenent el sol al jardí, decideix entrar-hi a viure aquell mateix dia.

Algunes propostes per treballar a l'aula

- Analitzar, interpretar i valorar l'obra de Nabokov en relació a l'adaptació de Kubrick.
- Analitzar el missatge de la pel·lícula per tractar qüestionar-se conceptes i temes com: l'obsessió, la sexualitat, la percepció de nosaltres i els altres, etc.

referències a *El Cabinet del Dr. Caligari* i *Metròpolis* són evidents). Aquests elements demostren l'allunyament de Kubrick d'aquell classicisme inicial cap a línies més expressionistes i avantguardistes, que ja les havia incorporat a *Lolita*, i que seguirà explotant en les següents produccions. Així, Kubrick se situa aquí en un període de transició, en el que s'inclouen *Lolita* i *Dr. Strangelove*, i que defineixen el pas cap a la pel·lícula que es considera el punt àlgid de la seva carrera: *2001. Odissea a l'espai*. En aquests anys (entre 1964 i 1968) es produeixen un seguit de canvis a Hollywood en els quals es redefineix el seu cinema, sobretot a partir de nous temps

polítics i socials, canvis d'audiència, i l'arribada de novestendències des d'Europa i Japó.

Després de *Lolita*, Kubrick recupera el tema de la guerra per una nova pel·lícula, aquest cop imbuït pels anys durs de la Guerra Freda i l'auge de les posicions antibèliques. Així, aviat es va centrar en una història centrada en les possibles conseqüències de la carrera nuclear entre els EUA i l'URSS, que s'havia tensat extremadament amb la Crisi dels míssils de 1962. També ho va voler fer adaptant la novel·la *Red Alert*, de Peter George. Kubrick compraria els drets, i aviat n'iniciaria l'adaptació, en un inici un drama seriós que aniria derivant en una sàtira negra. Decidit, va contractar el propi George, i també l'escriptor Terry Southern.

La història segueix un general pertorbat de les Forces Aèries dels Estats Units i antic nazi, el Dr. Strangelove, que ordena un atac nuclear a la Unió Soviètica. Per evitar un conflicte que acabi amb la humanitat, el president dels Estats Units reuneix un comitè de crisi a la War Room per intentar recuperar els bombarders. A més, també segueix la tripulació d'un bombarder intentant dur a terme la missió.

L'escena

L'escena final de Dr. Strangelove és un exemple del to satíric i còmic, amb dosis d'humor negre, que caracteritza tota la pel·lícula. El Dr. Strangelove aconsegueix els seus plans. En ple debat sobre la possible supervivència de la raça humana, s'aixeca de la cadira de rodes tot cridant "Main fuhrer, puc caminar!", just abans de que el món es destrueixi en un cataclisme nuclear.

Algunes propostes per treballar a l'aula:

- Estudiar, il·lustrar i valorar les conseqüències d'un possible esclat armat durant la Guerra Freda
- Analitzar i valorar el missatge antibèlic.
- Analitzar, interpretar i valorar l'escenografia, sobretot la War Room, també en relació al cinema expressionista.

Recursos en línia per treballar a l'aula

<http://www.edualter.org/material/pau/telrojo.htm>

2.7 2001: A SPACE ODYSSEY (1968)

Amb aquesta pel·lícula, Kubrick va revolucionar el gènere de la ciència-ficció tot creant una obra total. A 2001, Kubrick sintetitza l'evolució humana i planteja el futur tecnològic, qüestionant també les lleis de l'espai i el temps.

La pel·lícula

Kubrick va estar cinc anys desenvolupant la seva nova pel·lícula, que s'inspirava en la novel·la *The Sentinel*, d'Arthur C. Clarke, que seria contractat com a guionista. La pel·lícula es divideix en cinc capítols, que representen èpoques diferents. El primer és "El despertar de l'home", centrat en un grup homínids a la sabana que descobreixen com utilitzar eines després d'entrar en contacte amb un monòlit de pedra negra. "De la Terra a la Lluna" es situa milions d'anys després, quan es descobreix un monòlit similar a prop de la base estatunidenca a la lluna que emet senyals de ràdio a Júpiter. Aquí se situa el tercer capítol, "Missió a Júpiter", quan es decideix enviar la nau Discovery per investigar-ho. A bord hi van els astronautes Bowman i Poole, i tres científics en hibernació, amb l'ordinador HAL 9000 al control de la nau. Però HAL fa una diagnosi errònia, i Bowman i Poole consideren desconectar l'ordinador per salvar la missió. Al quart capítol, "Intermissió", HAL, en assabentar-se del pla, mata Poole, als científics que hivernen, i deixa a Bowman fora de la nau. Però Bowman aconsegueix entrar al Discovery i desconnecta els centres de memòria d'HAL. L'últim capítol, "Júpiter i més enllà de l'infinít", s'inicia mentre la nau s'acosta a Júpiter, moment en el qual reapareix el monòlit i Bowman és absorbit per un túnel de llum on realitza un viatge

intemporal. Finalment, reapareix en una estranya habitació d'estil neoclàssic, on es veu a si mateix transitar per diverses metamorfosis i fases d'evolució. Quan el monòlit torna a aparèixer, Bowman es transforma en l'embrió d'un nou pas evolutiu, el Nen Estrella, que navega per l'espai de tornada a la Terra.

Kubrick comença a pensar en una pel·lícula de ciència-ficció en interessar-se, ja cap al 1964, en la possible existència d'extra-terrestres, però 2001 s'ha acabat considerant com un mite, una obra que podria ser entesa com un "documental mitològic". A més, la realitza en plena carrera espacial, que Kennedy havia anunciat el 1961 i que es tancaria amb l'arribada de l'Apol·lo 13 a la Lluna un any més tard de la seva estrena, el 1969.

Com en la resta de pel·lícules, aquí Kubrick també va documentar-se exhaustivament. De fet, es van contractar enginyers aeronàutics i especialistes en intel·ligència artificial. Això s'evidencia en elements com la no propagació del so en l'espai, la representació dels diferents estadis de gravetat, el retard en les converses amb la Terra, el so de la respiració dins els vestits espacials, etc. Destaca sobretot la representació de l'enginyeria aeroespacial, com els decorats rotatoris. També els vestits, dissenyats per Hardy Amies (dissenyador d'Isabel II).

L'escena

S'ha seleccionat una escena que mostra el rigor de la recreació de la vida a l'espai. El disseny de les naus s'ajusta a la realitat de la enginyeria aeronàutica, alhora que la curosa representació dels efectes de la

gravetat. També es pot veure la cura en el disseny de vestuari.

Algunes propostes per treballar a l'aula:

- Analitzar i interpretar el missatge sobre l'evolució i el progrés.
- Estudiar l'impacte cultural de la carrera espacial als anys 60.
- Analitzar i estudiar la música clàssica utilitzada a la pel·lícula, també com a recurs narratiu.
- Analitzar la representació que es fa de l'espai i l'enginyeria aeronàutica, tot parlant de la ciència espacial.

- Analitzar l'escenografia i el vestuari, reflexionant en la visió que es tenia del futur als anys 60.

- Estudiar el gènere de ciència-ficció, tractant-ho també a partir d'altres pel·lícules similars com *Gravity*, *Arrival* o *Interstellar*.

Recursos en línia per treballar a l'aula:

<https://www.bfi.org.uk/education-research/education/sci-fi-classroom/film-4-2001-space-odyssey>

2.8 A CLOCKWORK ORANGE (1971)

Es destaquen molts elements escenogràfics, així com la controvèrsia creada per la violència mostrada i les seves suposades conseqüències.

La pel·lícula

La següent pel·lícula de Kubrick tornaria a estar ambientada en el futur, aquest cop a l'Anglaterra de 1995. Se centra en el personatge d'Alex DeLarge (Malcolm McDowell), un delinqüent sociòpata i carismàtic, que té com a plaers la música clàssica, la violació i la «ultra violència». Lidera una banda de matons (Pete, Georgie i Dim), amb els quals comet una sèrie d'actes violents fins que és capturat. Aleshores se l'intentarà rehabilitar a través d'una tècnica de psicologia conductista.

Va ser Terry Southern, guionista de *Dr. Strangelove*, qui va donar la novel·la d'Anthony Burgess a Kubrick. El director, ocupat en el projecte de Napoleó, l'havia deixat apartada en un primer moment, però aviat va veure les possibilitats del material. El guió es faria a partir de l'edició americana, més curta –i que eliminava un capítol final, que tampoc s'inclouria a la pel·lícula i que va provocar les queixes de Burgess.

Durant la producció, Kubrick es tornaria a mostrar extremadament metòdic i rigorós, proper a l'obsessió. Tècnicament, per aconseguir i transmetre l'element fantàstic i oníric de la història, va filmar amb lents d'angle molt ample per a càmeres de 35 mm, usades en moviments ràpids i lents (fast i slow motion) per tal de transmetre

la naturalesa mecànica de l'escena sexual del dormitori o estilitzar la violència.

Destaca també la banda sonora i, donada l'obsessió del protagonista amb Beethoven, són vàries les peces del compositor que hi apareixen, combinades amb altres de Rossini i Purcell, a vegades re-interpretades des de l'electrònica per Wendy Carlos.

Les crítiques van ser molt positives. En aquest sentit, és interessant la crítica que va fer Vincent Canby al New York Times: "MacDowell està esplèndid com a "noi del futur", però és sempre [esplèndida] la fotografia de Kubrick, tècnicament més interessant que la de 2001. Entre altres aparells, Kubrick utilitza constantment el que penso que són lents d'angle ample per deformar les relacions d'espai a les escenes i, així, el trencament entre les vides, la gent i l'entorn esdevenen un fet real, literal".

Tot i això, la pel·lícula va tenir molts detractors, que van acusar la pel·lícula d'«embolic ideològic» i «pornogràfica», ja que deshumanitzava les víctimes mentre destacava el sofriment del protagonista.

L'escena

L'escena en la que el protagonista és sotmès a una teràpia d'aversion per la violència és potser una de les més recordades en la filmografia de Kubrick. Alex, immobilitzat i forçat a mantenir els ulls oberts mitjançant unes pinces, és obligat a veure escenes de violència extrema mentre es droga, amb l'objectiu de que relacioni violència amb dolor.

Algunes propostes per treballar a l'aula:

- Analitzar, interpretar i valorar el missatge de la pel·lícula al voltant de conceptes com la moralitat, la violència o la pornografia.
- Analitzar l'ús expressiu i narratiu de la música utilitzada.
- Analitzar l'ús expressiu i narratiu de la fotografia.

2.9 BARRY LYNDON (1975)

Amb Barry Lyndon destaca el revolucionari sistema de fotografia i la recreació d'època, així com el domini gairebé absolut, que arriba al control sobre els dobladors, com també passarà a *The Shining*.

La pel·lícula

Napoleon havia de ser la gran pel·lícula d'època de Kubrick, però un cop abandonat el projecte –abans de *A Clockwork Orange*– el director mantindria la seva voluntat. Primer va voler adaptar *La fira de les vanitats*, de Thackeray, però finalment es decantaria per *Barry Lyndon*. Així Kubrick va poder utilitzar tota la recerca duta a terme per aquesta. Cal destacar també la importància que té el segle XVIII en la filmografia de Kubrick, i és que el Segle de les Llums es pot considerar com l'origen del món modern, amb la Revolució Industrial, així com un moment on la raó (il·lustració) i la passió (inicis del romanticisme a Anglaterra i Alemanya) es troben, igual que en la filmografia «kubrickiana» .

El projecte es va dur amb molt secretisme, i només es va anunciar l'elecció de Ryan O'Neal i Marisa Berenson en els papers principals, i la voluntat de rodar a Irlanda. L'illa va servir per representar la pròpia Irlanda, però també Anglaterra i Prússia, on també transcorria la història, tot buscant paisatges inspirats en les pintures de Gainsborough, Hogarth, Constable, Stubbs i Reynolds, els grans pintors del segle XVIII anglès. A més, Kubrick utilitza el zoom o *travelling* òptic per aplanar les imatges i així aconseguir un efecte bidimensional, pictòric. John Alcott, que havia treballat amb Kubrick des de 2001, va tornar a posar-se al capdavant de l'equip

de fotografia, i seria el punt àlgid de la col·laboració entre tots dos. Alcott creia en una fotografia molt natural, que no cridés l'atenció per si mateixa, unes idees que compartia Kubrick, i que ja es van aplicar a *A Clockwork Orange*. Així, aquí el repte va ser rodar una pel·lícula sense ús de llum elèctrica (utilitzada només quan era estrictament necessari), amb escenes il·luminades únicament per espelmes. Òbviament, aquella voluntat s'havia de respondre amb mecanismes tècnics que ho fessin possibles. Es van aconseguir lents especials de la NASA -utilitzades en les missions Apol·lo, i per les quals es van haver d'adaptar les càmeres- per poder tenir una obertura de lent suficient per captar la llum tènue de les espelmes (*Barry Lyndon* és la pel·lícula amb una obertura relativa, o F-ratio, més baixa de la història del cinema). Així, es van poder rodar les escenes nocturnes il·luminades només com al segle XVIII, fet que torna a evidenciar l'obsessió pel rigor de Kubrick, però que té com a resultat una de les fites del cinema.

Aquest realisme també és inherent en la història de Thackeray, que explora les passions i la naturalesa humana alhora que fa una crítica a la societat. L'argument gira en torn el personatge de Barry Lyndon, un irlandès oportunista que basa la seva vida en l'aconentament dels seus interessos, que se centren a formar part de l'aristocràcia anglesa, i que no tindrà escrúpols per aconseguir-ho.

En la seva recerca de rigor històric, Kubrick tornaria a confiar en el director d'art Ken Adam (*Dr. Strangelove*), que hauria de suportar els canvis constants i les llarguíssimes jornades de feina, mentre

que el vestuari va córrer a càrrec de Milena Canonero (*A Clockwork Orange* i més tard, *The Shining*), que va arribar a incloure peces originals d'època comprades a subhasta per aconseguir el que Kubrick exigia. Tanmateix, l'esforç titànic acabaria sent recompensat: direcció d'art i vestuari s'endurién dos premis Oscar, als que s'afegirien Millor Fotografia i Millor Banda Sonora que, com ja era habitual en Kubrick, barrejava tot de peces clàssiques amb noves composicions, aquest cop de Leonard Rosenman (*East of Eden*, *Rebel Without a Cause*).

Pel que fa a la crítica, tot i que alguns van qüestionar la fredor de la pel·lícula, destacant una suposada emoció refrenada, com moltes de les obres de Kubrick, la seva valoració s'ha vist reforçada amb el pas del temps, ja que s'ha acabat considerant un dels seus grans èxits i una de les millors pel·lícules de la història. Roger Ebert la va situar entre les pel·lícules més belles que mai s'han fet.

L'escena

Amb música de Schubert de fons, l'escena narra la seducció de Lady Lyndon per part de Barry i la mort del marit d'ella. D'aquesta manera, el protagonista espera consolidar la seva ascensió social. Amb aquest fragment s'evidencien alguns dels interessos de Kubrick, com ara el rigor històric en el vestuari i la il·luminació, entre d'altres.

Algunes propostes per treballar a l'aula:

- Analitzar i valorar l'obra de Thackeray a partir de la de Kubrick.
- Il·lustrar la vida de les classes altes al segle XVIII, com avantsala de la Revolució Francesa.
- Estudiar l'art del segle XVIII a partir de l'ús que en fa Kubrick, analitzant-lo també com a recurs narratiu.
- Estudiar les òptiques i les especificitats tècniques de les lents fotogràfiques a partir del cas de Kubrick (i potser posar-ho en pràctica).

2.10 THE SHINING (1980)

Es pot destacar el debat sobre la deshumanització del protagonista, i si els fantasmes són reflexos d'ell o realment existeixen, també a través de la idea del laberint i dels miralls.

La pel·lícula

Tot i la magnitud del projecte, *Barry Lyndon* no va ser un èxit a les taquilles i, davant l'etiqueta de pel·lícula llarga i lenta, Kubrick va veure la necessitat de fer una pel·lícula que combinés l'èxit de públic i una factura perfecta, artística. Així, va encarregar al seu equip buscar un argument entre llibres de terror i, entre d'altres, li arribarien les proves d'impremta de la nova novel·la de Stephen King, ja convertit en un escriptor d'èxit. Decidit a adaptar-la, un primer guió va ser encarregat al mateix King, però seria substituït per un nou guió fet per Kubrick i Diane Johnson. Aquesta adaptació del material original ha dut l'escriptor a criticar la pel·lícula nombroses vegades encara avui, gairebé 4 dècades després de l'estrena.

L'argument gira al voltant de la família Torrance, que es trasllada a un hotel per encarregar-se de la vigilància durant els mesos d'hivern. Tot i les advertències que poden passar coses estranyes, i que altres abans que ells han acabat malament, Jack Torrance decideix quedar-s'hi i així acabar el seu llibre, però aviat començarà a comportar-se de manera estranya i violenta. I tot, amb la visió constant de fantasmes que el seu fill Danny també sembla veure gràcies a un do que s'anomena "resplendor".

De fet, un dels elements que desagradaria a King van ser els canvis en la configuració dels esperits i el caràcter de Jack Torran-

ce. A la novel·la, és evident que es tracta d'una possessió, ja que a ell se'l presenta com una persona "normal", mentre que a la pel·lícula, el personatge se'ns presenta des d'un inici com una persona potencialment pertorbada, i no sembla deixar clar si els fantasmes existeixen o són visions de Torrance –s'ha discutit molt la constant presència de miralls a les escenes dels fantasmes, que podrien evidenciar un reflex del mateix personatge. Frederick Clarke ha afirmat que Nicholson "en comptes d'interpretar un home normal que embogeix, Nicholson interpreta un home boig que intenta romandre sa"

De fet, King també estaria en contra de l'elecció de Jack Nicholson, ja que considerava que tenia una cara "massa sinistra". Tot i això, sí que seria la primera opció de Kubrick, que va descartar Robert DeNiro, Harrison Ford i Robin Williams. Els papers principals es completarien amb Shelley Duval i Danny Lloyd com a Wendy Torrance i Danny Torrance respectivament. Kubrick tornava a demostrar la seva obsessió pel rigor en el càsting de Lloyd, que seria escollit per tenir un accent que podia ser una barreja entre el de Nicholson i el de Duval.

Si aquesta manera obsessiva de treballar ja afectava els primers estadis de la pel·lícula, durant el rodatge no milloraria. Aquest s'allargaria durant un any, sovint amb llargues jornades que durien a l'extrem a alguns dels involucrats, com Shelley Duval, que acabaria malalta per l'estrès provocat per les exigències del director–fins i tot li va començar a caure el cabell. A vegades s'ha utilitzat la mala relació entre l'actriu i Kubrick per justificar el canvi en el seu personatge. Mentre que

a la novel·la de King Wendy se'ns presenta com una dona més forta i independent, amb més rellevància a la història, el personatge de Kubrick queda sovint anul·lat, i tampoc ajuda l'actuació de Duval, considerada histriònica per les exigències del director. Potser aquí s'evidencia perquè a vegades s'ha titllat Kubrick de misògin. A nivell tècnic, Kubrick tornaria a incloure-hi algunes novetats, com la recentment inventada steadicam, que acabaria sent millorada durant el rodatge gràcies al director.

Recursos en línia per treballar a l'aula:

<http://www.filmoteca.cat/web/la-filmoteca/publicacions/dossiers/dossier-didactic-1?dsect=films>

2.11 FULL METAL JACKET (1987)

Es destaca la crítica a la vida militar en relació a la Guerra de Vietnam, i també a la deshumanització conseqüència de la formació militar.

La pel·lícula

Després de *The Shining*, Kubrick va voler centrar-se en un projecte sobre l'Holocaust, però aviat va canviar d'idea per un sobre la Guerra de Vietnam. Va contactar amb Michael Herr, autor de la novel·la *Dispatches*, on recollia les seves memòries sobre el conflicte, i amb Gustav Harford, que també havia plasmat les seves vivències a *The Short-Timers*. Kubrick, amb la col·laboració dels autors –que també quedarien descontents–, va elaborar un guió per aquest nou projecte, que es va

L'escena

També icònica en la filmografia del director, l'escena en la que el protagonista finalment perd el cap i intenta assassinar la seva família és sobretot recordada per les interpretacions dels actors, sobretot Jack Nicholson dient "Here's Johnny" a través de la porta mig esbotzada.

Algunes propostes per treballar a l'aula:

- Analitzar, interpretar i valorar l'obra d'Stephen King a partir de la pel·lícula de Kubrick.
- Estudiar el gènere de terror i el seu llenguatge de manera transversal des del cinema a la literatura, partint de l'anàlisi de *The Shining*.

començar a rodar el 1985 amb Matthew Modine, Alec Baldwin i Vincent D'Onofrio en els papers principals. També cal destacar el paper d'R. Lee Ermey.

El rodatge es va dur a terme a Anglaterra, i va tornar a estar protagonitzat per les exigències de Kubrick. Es van utilitzar armes i localitzacions reals de l'exèrcit, i la direcció artística va encarregar-se de fer explotar i derruir edificis reals. Per rodar les escenes de la selva, es va decidir fer-ho als boscos del Tàmesi, completats amb palmeres reals i plantes de plàstic. També es rodarien moltes escenes a la planta de gas de Beckton, on l'equip va estar en contacte constant amb gas i altres productes molt tòxics, com asbestos. A més, els actors van haver de fer entrenaments

reals, i sovint no assajaven per tal d'aconseguir reaccions reals.

Kubrick va tornar a utilitzar la llum natural per aconseguir el volgut realisme, que quedava reforçat per la presència de més moviment a les steadicam, aconseguint així un “efecte documental”.

Tot i l'esforç titànic, *Full Metal Jacket* és una de les pel·lícules de Kubrick que sembla passar més desapercebuda. Sovint s'ha analitzat des de la crítica a la masculinitat, ja que mostraria «la guerra i la pornografia com dues cares el mateix sistema» , i de la rentada de cervell que es produeix durant la formació militar, amb el que Kubrick tornava a tractar la deshumanització de l'home.

Com a curiositat, la filla del director, Vivian Kubrick, seria l'encarregada de la banda sonora sota el nom d'Abigail Mead.

2.12 EYES WIDE SHUT (1999)

Aquí es destacaran les màscares, que poden ser referència a allò ocult, íntim i eròtic, amb la voluntat que el director té de submergir-se en un llenguatge més oníric. També hi haurà referències a l'obsessió de Kubrick pel control, però també a les seves inseguretats.

La pel·lícula

Kubrick ja tenia la idea de fer una pel·lícula sobre relacions sexuals basada en la novel·la *Història Somiada* d'Arthur Schnitzler, ambientada a la Viena del «fin-du-siècle». Kubrick va comptar amb la col·laboració de Frederic Raphael per elaborar el guió, que transportava la història a la Nova York actual.

L'escena

L'extrema duresa de l'entrenament militar és el que plasma Kubrick en l'escena seleccionada, on mostra l'inici del procés de deshumanització sota la batuta del personatge d'R. Lee Ermey, militar en la vida real.

Algunes propostes per treballar a l'aula:

- Il·lustrar la Guerra de Vietnam en relació a la Guerra Freda.
- Analitzar i interpretar el missatge de la pel·lícula, tot tractant els efectes de la formació militar i conceptes com la deshumanització o la masculinitat.

L'argument es centra en el doctor Bill Harford i la seva parella Alice, que són convidats a la festa de Nadal organitzada per un pacient. Allà, a tots dos els intenten seduir, sense èxit. Després de la festa, Alice li explica que un cop gairebé el va enganyar, i les seves fantasies, i això provocarà un seguit d'esdeveniments que duen a Harford a una odissea nocturna de sexe i violència que l'acabarà posant en perill. Amb aquesta obra, situada en els límits entre la realitat i el somni, sembla voler explicar la banalitat de la relació de parella.

La pel·lícula es va rodar a Anglaterra per la por de Kubrick a volar, i l'equip d'art, dirigit per John Fenner, va haver de fingir els carrers novayorkesos a Londres, tot i

que s'incorporarien imatges de la ciutat en retroprojecció.

Quan s'estava fent el càsting, Tom Cruise i Nicole Kidman farien una visita a Kubrick, que de seguida els donaria els papers principals, també per la pressió de la Warner de seleccionar un càsting estel·lar. El rodatge tornaria a estar dominat per les obsessions del director, que volia revisar tots els elements que apareixien en pantalla, des de la llum fins al color de les parets i els mobles. Les màscares de l'orgia tindrien suma importància, arribant a seleccionar-les ell en persona, decidint també qui les havia de dur. Aquí tornaria a exigir una llum natural que duria de corcoll al director de fotografia, Larry Smith, que va haver de buscar recursos per la gran quantitat d'escenes nocturnes.

Tots aquests elements acaben construint una obra que evidencia un romanticisme fosc, influïda per Poe i Baudelaire, però també es vincula a l'inconscient de Jung. Després d'un llarguíssim període de muntatge, de gairebé dos anys, el director va programar un primer passi en privat en petit comitè. I només uns dies després, Kubrick va morir d'un infart mentre dormia. Així, *Eyes Wide Shut* es convertia en la seva última obra, estrenada pòstumament.

L'escena

L'odissea nocturna del Dr. Harford té el seu punt àlgid en una espècie de ritual ple de gent emmascarada, interromput per una misteriosa dona que apareix per redimir-lo i que fa que pugui marxar, no sense abans ser advertit. El to inquietant i decadent s'expressa perfectament a través de les màscares i de la música escollida.

Algunes propostes per treballar a l'aula:

- Analitzar i valorar les implicacions morals i ètiques del relat.
- Estudiar el romanticisme europeu i la vigència d'algun dels seus valors a partir del llibre d'Arthur Schnitzler i l'adaptació de Kubrick i el trasllat de la narració i els seus valors a l'actualitat.

ÀMBIT 3. KUBRICK INÈDIT

Per tancar el discurs es da referències a les tres obres mai realitzades: *Aryan Papers*, *Intel·ligència Artificial* i *Napoleó*, la més ambiciosa.

ARYAN PAPERS

Sent jueu, Kubrick havia pensat en fer una pel·lícula sobre l'Holocaust, però va tancar el projecte en saber que Spielberg estava treballant en *La llista de Schindler* (1993). Segons Frederic Raphael, guionista de *Eyes Wide Shut*, Kubrick considerava que *La llista de Schindler* no feia justícia a l'Holocaust perquè tractava sobre l'èxit. Havien mort 6 milions de persones, i allò era sobre l'èxit de 600.

A.I.

Intel·ligència Artificial serà el projecte que no podrà acabar, i que recuperarà Steven Spielberg. De fet, tot i que mantenien una certa relació, Kubrick envejava la connexió que Spielberg tenia amb el públic.

NAPOLEON

Napoleó havia de ser el gran projecte de Kubrick, que va treballar amb encara més amb l'obsessiu rigor que el caracteritzava. El nivell de documentació arribava als límits de saber quins eren els horaris de *Napoleó*, el seu dia a dia, les condicions climàtiques dels esdeveniments, etc. D'alguna manera, *Napoleó* acaba sent el projecte monstruós que acaba devorant el seu creador.