

Any 2008. Programa especial. Suplement del núm. 10

6 maig – 1 juny 2008



Paul Rotha

God save the Doc!

Un segle de documental britànic

► Institucionalització: Gran Bretanya 1929-1939

Mentre que la realització de documentals s'iniciava als anys vint als Estats Units d'Amèrica amb pel·lícules entorn de societats tribals (NANOOK OF THE NORTH i GRASS), a la Unió Soviètica amb noticiaris adoctrinadors (KINO-PRAVDA) i èpics (LA CAIGUDA DE LA DINASTIA ROMANOV i TURKSIB), i a Europa occidental amb simfonies urbanes (RIEN QUE LES HEURES i BERLÍN, SIMFONIA D'UNA GRAN CIUTAT), els orígens conceptuals del documental britànic també s'estaven forjant, però no a la Gran Bretanya i inicialment no pensats per al cinema. Més tard, John Grierson va remarcar que «la idea del documental, en la seva forma actual, no va procedir en absolut de gent de cinema, sinó de la Facultat de Ciències Polítiques de la Universitat de Chicago entorn dels primers anys de la dècada dels vint».

Rerefons i fonaments

Grierson, fundador i líder del Moviment Documental, era escocès. Nasqué el 1898 i criat prop de Stirling, ja de ben jove es va veure influït pel moviment laborista escocès i pel que aleshores s'anomenava «socialisme clydesià» sorgit al districte obrer que s'estenia al llarg del riu Clyde, a Glasgow. Va passar la major part de la Primera Guerra Mundial a l'armada. Quan es va llicenciar de l'exèrcit, el 1919, ingressà a la Universitat de Glasgow junt amb altres veterans llicenciats.

El 1923, després de llicenciar-se, Grierson va ensenyar breument a Newcastle-on-Tyne. Mentre s'estava allà, va aconseguir una beca Rockefeller per tal d'endegar una investigació de postgrau sobre l'opinió pública i els *mass media* als Estats Units. Va marxar cap allà el 1924. Va escollir la Universitat de Chicago com a base a causa del prestigi de la seva facultat de ciències socials. També coneixia i era admirador de l'obra dels escriptors d'aquella ciutat, com ara Sherwood Anderson, Ben Hecht i Carl Sandburg. El fascinava la novetat i l'originalitat de la cultura nord-americana i la manera en què els europeus s'estaven transformant en americans.

Aquesta assimilació de l'estranger a la cultura nord-americana, i el paper que la premsa popular va jugar a l'educació dels europeus, va absorbir gairebé tota l'atenció de Grierson. Li agradava dir que havia emprat més temps a Halsted Street, amb la seva població políglota integrada per alemanys, italians, grecs, russos i polonesos que al campus Midway de la universitat. A mesura que Grierson anava entenent l'objecte d'estudi, anava constatant que la premsa groga i la de Hearst — com ara el *Herald-Examiner* de Chicago, i els diaris que l'imitaven —, subministrava més educació als immigrants quant a la ciutadania que no pas les escoles, les esglésies o el govern.

Un llibre que va influir poderosament en la manera de pensar de Grierson en aquella època fou *Public Opinion*, de Walter Lippmann, publicat el 1922. En ell, l'autor descrivia com els primers ideals de la democràcia jefersoniana s'havien tornat inoperants. Inicialment, el



Land of Promise de Paul Rotha

cavaller virginiana, que seia a la barana mentre llegia el diari de dues setmanes enrere portat des de Filadèlfia en un paquet, podia formar-se una idea dels temes que la nació afrontava i votar per un candidat que aspirés a un càrrec públic que representés els seus punts de vista. Des d'aleshores, el govern s'ha fet gran, distant i complex. El ciutadà, en tenir la sensació que no pot obtenir la informació necessària per poder participar en el procés de presa de decisions, s'ha desvinculat del govern. Lippmann creia que l'educació era l'única solució al problema, però que era massa tard perquè fos efectiva a temps per fer que el sistema democràtic fos viable. Grierson va postular que allò necessari era involucrar el ciutadà en el seu govern amb el tipus d'atractiu que la premsa popular generava, la qual simplificava i dramatitzava els afers públics. En el decurs del seu treball al llarg del país, Grierson es va trobar finalment amb Lippmann. Grierson admetia freqüentment que fou Lippmann qui li suggerí, que millor que la premsa, es mirés les pel·lícules. Potser es tractava de la manera més adient d'atreure l'atenció dels ciutadans cap a decisions que s'havien de prendre en comú, i de proveir-los d'una educació bàsica en aquells factors que calia tenir en compte.

Clarament, la pel·lícula d'entreteniment no s'adeia amb facilitat a aquest tipus d'objectius. Dos realitzadors i dues pel·lícules que no formaven part de la indústria de Hollywood li van suggerir a Grierson una manera d'equipar el cinema per a la tasca d'educar els ciutadans. Un d'aquests realitzadors era Sergei Eisenstein. Tot i que Grierson no es trobaria amb Eisenstein fins uns quants anys després, va arribar a conèixer-lo molt bé i sentia gran respecte per EL CUIRASSAT POTEMKIN

(1925), tot contribuint a que la cinta s'estrenés als Estats Units. En algun moment de 1925, el nostre cineasta es va trobar amb l'altre director, Robert Flaherty. Grierson va aplicar per primera vegada el terme «documental» en referir-se a la segona cinta de Flaherty, MOANA (1926).

Quan va retornar a Anglaterra el 1927, es va apropar a un altre home que esdevindria enormement important en el desenvolupament del film documental: Stephen (més tard, Sir Stephen) Tallents, secretari de l'Empire Marketing Board. L'EMB es va establir el 1926 per tal de promoure el màrqueting de productes provinents de l'Imperi britànic i alhora per promoure la investigació i el desenvolupament entre els estats membres. L'objectiu de més abast, implícit des de bon inici, era el de canviar els decadents lligams militars i polítics de l'imperi pels econòmics d'una comunitat de nacions. Tallents va veure amb immediatesa que el cinema podia ser una valuosa eina en aquesta nova i singular temptativa governamental de relacions públiques, i que Grierson era algú excepcionalment capacitat per tal que n'iniciés l'ús.

Inicialment contractat per a un càrrec consultiu de caire no oficial, Grierson va inspeccionar i informar quant a l'ús del cinema per part d'altres governs estrangers. També s'encarregà d'organitzar projeccions per a personal de l'EMB de pel·lícules que li semblaven que oferien alguns suggeriments d'allò que esdevindria el film documental. Junt amb curts obertament instructius i informatius, també hi havia els llargs de Flaherty, amb llur detallada descripció de la vida de les cultures tradicionals. Hi havia les pel·lícules de la Unió Soviètica, que dramatitzaven els esdeveniments revolucionaris per tal





Housing Problems d'Edgar Anstey i Arthur Elton

d'adoctrinar i educar la gent soviètica. Hi va haver els superwesterns de Hollywood, THE COVERED WAGON i THE IRON HORSE, per exemple, que van atreure l'atenció de Grierson perquè oferien un tipus d'èpica americana per a la pantalla. I, finalment, quedaven les simfonies urbanes de l'avantguarda europea, les quals feien sorgir un art impressionista de les realitats de la ciutat.

El sistema:

Empire Marketing Board

Després de la investigació entorn de les activitats cinematogràfiques d'altres governs i de les projeccions per a l'EMB, tot dut a terme per Grierson, aquest i Tallents van aconseguir, junt amb el Departament de Tresoreria, que aquest últim financés la producció d'un film mitjançant l'Empire Marketing Board. DRIFTERS (1929) fou el resultat, escrit, produït, dirigit i muntat per Grierson. Un migmétratge que tracta de la pesca de l'arengada al Mar del Nord. Després d'un notori èxit, en comptes de fer un altre film, i després un altre i un altre més, tots amb autoria seva, com hagués pogut fer, per contra, Grierson va optar per establir un projecte cinematogràfic col·lectiu, una mena de taller i escola des del qual el Movement Documental britànic emergiria.

El 1930, es va fundar la unitat cinematogràfica de l'Empire Marketing Board, amb Grierson al capdavant. En el decurs dels quatre anys d'existència, hom va fer un centenar de pel·lícules.

El lema de Grierson en atenció a l'objectiu pel qual les pel·lícules de l'EMB s'havien dissenyat era «Per a despartar l'Imperi». Va complir amb aquest propòsit mitjançant mostrar una part i després una altra de l'Imperi a la resta (una regió de la Gran Bretanya, una de les seves colònies, una de les seves indústries). Tenia l'esperança que les pel·lícules d'aquesta mena contribuïrien a que els ciutadans de l'imperi s'entenguessin i es respectessin millor els uns amb els altres per tal de percebre i valorar llurs interdependències i per tal de crear un conjunt cívic més coherent.

Per a la producció de les pel·lícules de l'EMB, Grierson va involucrar dotzenes de joves, majoritàriament de classe mitjana alta i ben educats (molts d'ells de la Universitat de Cambridge), acostumats a que se'ls escoltés, com Grierson va dir en una ocasió. No només van aprendre a filmar sinó també el tipus de compromís social que motivava el líder del grup. El que Grierson volia que les pel·lícules atenyessin era que tan l'estat com la societat funcionessin millor. Va pensar que l'esforç col·lectiu, la cooperació i la comprensió podien dur a un món millor que no es reduís només a unes millors alimentació, venda, dentadura i escola, sinó a un millor esperit, al sentit de formar part d'una societat valuosa, que encara tingués espai per a les satisfaccions i les excentricitats individuals.

Entre aquells que van rebre aquesta instrucció tan irregular com rigorosa en el si de l'Empire Marketing Board estaven, si fa no fa per ordre de contracte, Basil Wright, Paul Rotha, Arthur Elton, Edgar Anstey i Stuart Legg. Harry Watt es va incorporar més tard, com així va ser també el cas de Humphrey Jennings. Alberto Cavalcanti es va unir al grup tot exercint d'una mena de coproductor i coprofessor junt a Grierson. Se'ls pagava tan poc que era ridícul, o potser fins i tot lamentable, si s'atén els temps que corrien, però tots havien estat atrapatats per l'emoció d'un art que havien posat al servei d'allò social. Cadascun d'ells tenia un talent especial i interessos propis: els de Wright raïen a la poesia, els de Elton a la ciència i la tecnologia, els de Legg en la polí-

tica... i així d'altres. Després d'assimilar tot allò que Grierson tenia per oferir i de desenvolupar pregones i duradores lleialtats cap a la causa d'aquest i per a la seva persona, ja podien (i ho van fer) sortir al món tot filmant per a d'altres patrocinadors, integrant d'altres unitats, ensinistrant d'altres realitzadors, i tot això sense deixar de treballar per a la causa comú.

Compromès amb la tasca de forjar cineastes, Grierson també n'estava en l'objectiu de crear un públic sensible al seu tipus de film. Per bé que els documentals es mostraven de vegades a sales cinematogràfiques, aquest tipus d'exhibició era limitat. La indústria cinematogràfica es resistia a la producció cinematogràfica governamental; els distribuïdors i exhibidors deien que el públic no volia veure documentals. Com a resposta, Grierson va desenvolupar un sistema de distribució i exhibició fora de les sales cinematogràfiques. Va començar amb projeccions als vespres a l'Imperial Institute de Londres, i després va ampliar-les a l'Empire Film Library per al préstec gratuït de còpies en 16 mm servides per correu i, encara més tard, en el General Post Office, va organitzar camionetes per fer projeccions mòbils arreu de les zones rurals.

Amb l'objectiu d'aconseguir el suport del públic, es va reclutar els crítics cinematogràfics a favor del Movement, i Grierson i els seus col·legues en van escriure i en van fer conferències sense parar. Van esdevenir cabdals en la fundació i guia de tres revistes consecutives: *Cinema Quarterly*, *World Film News* i *Documentary News Letter*, que van servir com a plataformes informatives per als professionals del film documental.

Si bé és cert que Grierson no ho va fer tot ell sol, sí que fou principalment el seu lideratge i les seves múltiples activitats les que van fer existir el documental britànic i va fer que en creixés la seva influència. El Movement va desenvolupar una energia coherent i poderosa, amb Grierson perfectament capaç de dirigir i administrar, fins a uns nivells d'abast admirables, les activitats a les quals aquesta energia s'aplicava.

General Post Office

El 1933, en el més pregó de la Gran depressió, l'Empire Marketing Board va haver de tancar portes a causa de les dificultats econòmiques governamentals. Tallents s'incorporà a la General Post Office en qualitat del seu primer funcionari de relacions públiques, amb la condició que pogués endur-se amb ell la unitat de rodatge de l'EMB i l'Empire Film Library.

Esdevingué una gran iniciativa: la GPO controlava no només correus sinó també el telèfon, emissions radiofòniques, un banc d'estalvis i tota una completa munió de serveis governamentals. Aquí, els temes de les pel·lícules es reduïren: de l'exotisme i drama inherents a les vastes extensions de l'Imperi de què disposaven allotjats a l'Empire Marketing Board, a temes com ara els detalls sense importància del repartiment del correu



Drifters de John Grierson

(SIX-THIRTY COLLECTION, 1934; NIGHT MAIL, 1936).

«Un recorda estar observant una oficina de classificació per primer cop» —escriu Grierson—, «i acabar conclouent que quan has vist una carta, ja ho has vist tot.»

Dissenyada per infondre respecte pel treball de la GPO per part de la població en general i dels propis treballadors de la GPO en particular, un dels enfocaments que la unitat cinematogràfica de la GPO va assumir, per tal de satisfer les seves obligacions amb el nou patrocinador, fou emfasitzar el fet que el servei de les oficines de correus possibilitaven els mitjans de les noves comunicacions. A més, hom trobà quelcom de drama, tot i que en algunes ocasions tot duent la cosa més enllà del que pròpiament es podria entendre dins els límits d'interès



Coal Face de Basil Wright

de les oficines de correus (SONG OF CEYLON, 1934; COAL FACE, 1935). De les més d'un centenar de cintes que va fer la unitat de cinema de la General Post Office, algunes en resulten encantadores i perdurables.

Patrocini privat

Amb progressiva inquietud a causa del constrenyiment a què els pressupostos governamentals i els requeriments departamentals els sotmetien, Grierson va començar a apropar-se a la indústria privada com a una font de fons addicional. Va haver d'estar notòriament persuasiu a l'hora de parlar amb els líders de la indústria per tal que s'adessin amb el seu punt de vista de gran abast i amplitud, ja que no sols va trobar patrocinadors, sinó que els va convèncer perquè renunciessin a la publicitat en benefici de donar suport a les pel·lícules d'interès públic; és a dir, films els temes dels quals Grierson considerava que requerien atenció. La indústria del petroli en fou particularment receptiva.

A partir d'un informe que va fer per a Shell International entorn dels potencials usos del cinema, va sorgir la unitat de filmació de Shell, que seria altament reconeguda per les seves cintes quant a temes científics i ho fou Arthur Elton, qui va mantenir un lligam al llarg de la vida amb pel·lícules patrocinades per la indústria del petroli, i va desenvolupar una gran capacitat com a realitzador de cintes explicatives de temes tècnics.

Grierson també va aconseguir que la indústria del gas donés suport a un programa cinematogràfic anual. El grup de films resultant es va adreçar a augmentar la consciència general pel que fa als temes d'ordre prioritari, provocar la discussió entorn d'aquests, i suggerir actituds que podien contribuir a la seva solució (HOUSING PROBLEMS, 1935; ENOUGH TO EAT?, 1936).

Mentre la producció de documentals creixia de pressa, les unitats privades quedaven integrades per alumnes provinents de les unitats de l'EMB i de la GPO per tal de fer pel·lícules per als emergents patrocinadors no governamentals. El 1937, Grierson se'n va anar de la GPO per tal d'aixecar una central per a la coordinació i una agència assessora que posava en contacte els patrocinadors i productors (i a l'inrevés), supervisar la producció, planejar la promoció i la distribució, i d'altres aspectes per l'estil. Film Centre va ser l'organització que va establir (amb Arthur Elton i Stuart Legg) per a aquest objectiu, el 1938.

El sistema britànic de finançament, producció i distribució dels films documentals va esdevenir un model per al desenvolupament posterior d'aquests en d'altres països. Molts visitants estrangers van anar a Londres per investigar aquest nou ús de les pel·lícules; provenien particularment de colònies i d'estats de la comunitat de nacions, i el 1937, Paul Rotha va emprendre una expedició missionera de sis mesos de durada als Estats Units amb l'objectiu de mostrar els documentals britànics i estendre l'evangeli del film documental. A l'Exposició Universal de Nova York de 1939, es van mostrar els documentals britànics davant un públic considerable amb un èxit notori.

Jack C. Ellis i Betsy A. McLane (A New History of Documentary Film, Continuum, Nova York - Londres, 2005) ▶

▶ Humphrey Jennings (1907-1950)

Humphrey Jennings va néixer el 19 d'agost de 1907 en el si d'una família vinculada al moviment *Arts and Crafts*. Abans d'implicar-se en la unitat de rodatge de la GPO sota el lideratge de John Grierson, havia publicat poesia i flirtejat amb la pintura i el disseny d'escenaris.

Indubtablement, molts dels seus col·legues el consideraven l'epítom del diletant de classe mitjana. Tanmateix, aquest rerefons seu va aportar al Moviment Documental tota una singular perspectiva.

Jennings fou un dels organitzadors de la *International Surrealism Exhibition* de 1936, que va ser la seva pròpia interpretació del surrealisme, la qual és perceptible com una de les principals característiques dels seus mètodes de realització, ja que Jennings rebutjava la dependència del surrealisme de la imatgeria generada pels processos de l'inconscient com a massa personal i idiosincràtica. Per contra, el seu treball preferia centrar-se en un repertori d'imatges que fos públic, tot generant la recerca d'allò que és estrany a la vida quotidiana dels anglesos mitjançant la juxtaposició. L'altre influència formativa d'època prebèlica era *Mass Observation*, a la fundació de la qual Jennings contribuï amb un intent de «fer» un estudi científic dels illencs britànics, llurs hàbits, costums i vida social.

Aquests dos extrems es combinen admirablement en el seu primer gran film com a realitzador, *SPARE TIME* (1939). El títol en si mateix ja es configura com tot un repte a la filosofia dominant del documental griersonià, interessat en la classe treballadora només quan se la pot veure a la feina. La pel·lícula de Jennings gira entorn a la classe treballadora com a productora de cultura durant el temps entre torn i torn de treball, en tres àrees de la Gran Bretanya vinculades a les indústries de l'acer, el cotó i el carbó. D'acord amb els comentaris esparsos del film, aquests és el moment «en què podem



Night Mail de Basil Wright i Harry Watt

ser nosaltres mateixos amb més autenticitat.» Jennings pren imatges d'una significació aparentment petita: menjar un pastís, mirar aparadors, uns assajos de teatre amateur... a les quals es proveeix de gran ressonància per juxtaposició i per la banda sonora musical realitzada per bandes amb llautó, el cors de veus masculines, i les bandes de jazz a xiulet integrades pels propis participants.

No obstant això, va ser la guerra la que va proveir a Jennings d'una infraestructura de producció de cinema que s'adaptés prou als seus mètodes. Jennings esdevingué part de la Crown Film Unit, encarregada de fer pel·lícules per al Ministeri d'Informació. Aquí, habitualment amb la col·laboració del muntador Stewart McAllister, va poder continuar la seva exploració quant al cinema de muntatge, just en el moment en què els imperatius de la propaganda bèl·lica dictaven que tots els aspectes de la vida britànica havien de treballar a l'uníson contra un enèmic comú. L'aspecte formal de Jennings s'havia trobat amb un contingut digne.

D'aquest període, el seu film més cèlebre és *LISTEN TO BRITAIN* (1942), que, en només vint minuts, evoca un dia en la vida d'una nació en guerra, els sons i les imatges de la gran Bretanya sotmesa al *Blitz*. Al llarg de la pel·lícula, imatges del treball de fàbrica es juxtaposen amb imatges d'oci al saló de ball, d'homes i dones tot bregant als tallers, dels populars cantants Flanagan i Allen amb Dame Myra Hess tot interpretant un concert de Mozart... El *Blitz* ocasiona el seu propi repertori d'imatges de muntatge surrealista: un oficinista camina entre runes tot duent penjat el seu casc d'acer; l'Old Bailey esdevingut una estació d'ambulàncies; el retrunyir de tancs mentre passen per davant del saló de te d'un poble anglès de postal.

També fou la guerra la que va oferir a Jennings l'oportunitat de fer el seu primer film dramàtic. *FIRES WERE STARTED* (també conegut com *I WAS A FIREMAN*) (1943) se centra en una unitat de l'*Auxiliary Fire Service* de l'East End en un moment culminant del *Blitz* i empra



Fires Were Started de Humphrey Jennings

els autèntics bombers com a intèrprets. Jennings va treballar sense cap guió de diàlegs; els va improvisar en un film que es desenllaça en un imponent foc reproduït en un magatzem. Aquest film, junt amb *THE SILENT VILLAGE* (1944), una reconstrucció de la matança de Lidice, duta a terme en un poble minaire de Gal·les del Sud, va fer que Jennings s'impliqués d'una manera més personal amb la gent obrera. Certament, la guerra va ser una època durant la qual les distincions culturals tendents a marcar les classes socials i una organització jeràrquica es van relaxar temporalment. Les runes presents evidencien la possibilitat d'una nova societat democràtica més equitativa en el món de la postguerra. Aquesta visió ocupa el nucli temàtic de *DIARY FOR TIMOTHY* (1945), en la qual un nen nascut a la vigília de la pau revisa les diverses experiències d'un granger, un pilot de guerra, i un minaire. L'amable comentari escrit per E.M. Forster planteja un seguit de qüestions de cara al futur i sintetitza les aspiracions de la nació.

Malauradament, tant Jennings com la nació no van veure complaguda aquella esperança. El seu llegat d'aquesta època no és una pel·lícula, sinó *Pandaemonium*, una col·lecció d'escrits que documenten la vinguda de l'era de la màquina: tot un muntatge de ciència i literatura. La seva vida tingué un final tràgic el 24 de setembre de 1950, quan es va precipitar al buit des d'un espadat en el decurs d'un viatge de reconeixement a les illes gregues. Tot i que la totalitat de la seva producció cinematogràfica no supera en gaire les cinc hores de durada, la profunditat d'allò que el concernia i el mestratge de la seva tècnica va fer que el 1954 Lindsay Anderson expressés la seva opinió que Jennings era «l'únic autèntic poeta que fins ara ha generat el cinema britànic».

Michael Eaton (*The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, 1996) ▶

Free Cinema

Si el *Free Cinema* es comparés amb el Moviment Documental de la dècada dels 30, indubtablement el resultat seria menor. El Moviment Documental de la dècada dels trenta va durar molt més, va produir més, va ser més constant i més ambiciós que el *Free Cinema*. Va crear una estructura de patrocini per a la producció de documentals que ha esdevingut una part permanent del cinema britànic, i alhora va exercir una important influència en el sistema de producció de documentals d'altres països. Els experiments del *Free Cinema* quant a patrocini es van reduir a emprar la fundació *Experimental Fund* del British Film Institute, que esdevingué una realitat sense cap intervenció del *Free Cinema*, així com a un intent de curta vida amb la Ford Motor Company. Darrerament, la crítica ha debatut sobre el cinema promogut per Grierson i els seus associats de manera més extensa i profunda.

Això no obstant, la comparació no és del tot justa. A l'hora de parlar del Moviment Documental dels anys trenta, ho fem entorn de quelcom més o menys *total*, una activitat en la qual Grierson, Wright, Rotha, Elton, Anstey i d'altres estaven completament compromesos durant bona part de la seva vida professional. Quan parlem del *Free Cinema*, ho fem de quelcom *parcial*, una activitat que més aviat es considera un episodi en el desenvolupament d'una tendència particular dins el cinema britànic. Per tal de fer que aquesta comparació sigui més equitativa, el *Free Cinema* ha de posar-se al costat de les revistes de crítica, *Sequence* i el *Sight and Sound* del període 1950-58, i de les carreres com a directors de llargmetratges de Lindsay Anderson, Karel Reisz i Tony Richardson. La qüestió que rau en una com-

paració com aquesta és la d'atreure l'atenció quant a la postura dels intel·lectuals entorn del cinema britànic. Davant d'això, des de la dècada dels trenta fins al present, els intel·lectuals semblen haver estat estretament vinculats amb el film documental. A la dècada dels trenta, els joves intel·lectuals es van expressar completament mitjançant el documental. Si el *Free Cinema* es considera un fet aïllat, la següent generació d'intel·lectuals sembla que va treballar en la mateixa línia; tot i que si això es relaciona amb *Sequence*, i a llargmetratges com ara *SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING*, *A TASTE OF HONEY*, *THIS SPORTING LIFE*, *ISADORA*, *THE SAILOR FROM GIBRALTAR* i *IF...*, la continuïtat no resulta tan evident. L'evolució de la generació que va succeir els realitzadors de documentals dels trenta va tenir quelcom de caire diferent, la qual cosa va situar el centre d'interès del cinema britànic fora del film documental.

Idees de rerefons

Malgrat que el *Free Cinema* només va ser un episodi en el desenvolupament d'una tendència, prou que subministra una avantatjosa posició per tal d'estudiar aquesta tendència. En concret, el *Free Cinema* va consistir en sis programes de pel·lícules que es van presentar al National Film Theatre entre 1956 i 1959. Aquests programes eren:

1. *O DREAMLAND* (dirigit per Lindsay Anderson), *MOMMA DON'T ALLOW* (Tony Richardson i Karel Reisz), *TOGETHER* (Lorenza Mazzetti i Denis Horne) —visionats el febrer de 1956.
2. *NEIGHBOURS* (Norman McLaren), *LE SANG DES BÊTES* (Georges Franju), *ON THE BOWERY* (Lionel Rogosin) —visionats el setembre de 1956.
3. *THE SINGING STREET* (N. Isaac, J. Ritchie i R. Townsend), *WAKEFIELD EXPRESS* (Lindsay Anderson), *NICE TIME* (Alain Tanner i Claude Goretta), *EVERY DAY EXCEPT CHRISTMAS* (Lindsay Anderson) —visionats el maig de 1957 amb el títol general de *Look at Britain*.
4. *WHERE THE DEVIL SAYS GOODNIGHT* (K. Karabasz i W. Slesicki), *PARAGRAPH ZERO* (W. Borowik), *ISLAND OF GREAT HOPE* (B. Poreba), *THE HOUSE OF OLD WOMEN* (J. Lomnicki), *ONCE UPON A TIME* (Jan Lenica i Walerian Borowczyk), *DOM* (Jan Lenica i Walerian Borowczyk), *TWO MEN AND A WARDROBE* (R. Polanski) —visionats el setembre de 1958 amb el títol general de *Polish Voices*.
5. *LES MISTONS* (François Truffaut), *LE BEAU SERGE* (Claude Chabrol) —visionats el setembre de 1958 amb el títol general de *French Renewal*.
6. *FOOD FOR A BLUSH* (Elizabeth Russell), *ENGINEMEN* (Michael Grigsby), *REFUGE ENGLAND* (Robert Vas), *WE ARE THE LAMBETH BOYS* (Karel Reisz) —visionats el març de 1959 amb el títol general de *The Last Free Cinema*.

La gent a càrrec de la presentació d'aquets programes era un grup informal, el més actiu dels quals era Lindsay Anderson, que en aquesta època se'l coneixia més com a crític cinematogràfic tot i que ja havia realitzat certa quantitat de documentals; Karel Reisz, que havia estat planificador de la programació del National Film Theatre així com crític, ara desviava la seva activitat cap a la realització de documentals; John Fletcher, realitzador de documentals, era una mena de factòtum tècnic; i l'operador de càmera de documentals Walter Lassally. Per a l'ocasió, es van presentar com a *Committee for Free Cinema*.

En el sentit més ample, el *Free Cinema* tenia dos objectius: mostrar allò que era important per al moviment en qüestions de cinema, amb èmfasi en la feina dels joves cineastes del moment; i incitar a que es fessin d'altres pel·lícules mitjançant la mostra de films. Les idees que raïen rere la presentació dels programes s'expressaven de manera més directa en el material escrit que els acompanyava. Habitualment, aquest material era una barreja entre el manifest i la nota de premsa, i les idees no s'expressaven amb total precisió. Per tal de copsar-les plenament, calia consultar els articles entorn del *Free Cinema* que Anderson i Reisz publicaren en *Universities and Left Review* (que també va organitzar projeccions de films del *Free Cinema* a ciutats de fora de Londres), i a alguns dels articles generals escrits per Anderson a l'època: de manera destacada, «Stand Up! Stand Up!» a *Sight and Sound* i «Get out and Push» al llibre



We Are the Lambeth Boys de Karel Reisz

Declaration.

D'aquestes fonts es poden discernir tres idees principals: primera, llibertat per al cineasta; segona, el cineasta com a comentarista de la societat contemporània; i tercera, la necessitat de «compromís» per part del cineasta i del crític.

Com el propi títol del moviment suggereix, la llibertat per al cineasta era la idea central. «Llibertat» en aquest context significa dues coses diferents però alhora relacionades. En primer lloc, s'identificava amb la capacitat del realitzador per expressar-se personalment mitjançant les seves pel·lícules. «Aquests films són lliures en el sentit que allò que s'hi expressa és totalment personal» —diu una de les primeres notes de premsa del *Free Cinema*—, i en segon lloc «Cap film pot ser massa personal». En aquest segon sentit es refereix a l'alliberament dels realitzadors pel que fa a les restriccions imposades pels sistemes de filmar comercials. La mateixa nota de premsa expressava: «Fins ara, la majoria d'ells [els films], s'han produït fora del marc de la indústria cinematogràfica. Això vol dir que llurs directors han pogut expressar els seus propis punts de vista, en ocasions singulars, sense l'obligació d'haver-se de subscriure a les convencions tècniques o socials imposades en el treball sota condicions comercials.»

Tota la propaganda del *Free Cinema* expressava la preocupació en la relació entre art i societat. Tal i com la presentava el *Free Cinema*, la natura d'aquesta relació es donava per feta. El realitzador havia de ser un comentarista de la societat contemporània: una de les qualitats reivindicades per als films britànics que es mostrava als programes era el fet que retrataven la societat contemporània. «L'exploració honesta de la Gran Bretanya contemporània ha estat una part important d'aquesta tradició» —deia una declaració que acompanyava el darrer programa del *Free Cinema*.

Aquesta insistència en el fet que una relació directa en-

tre el realitzador i la societat era molt valuosa sembla haver-se basat en dues assumpcions: que el retrat de la societat contemporània és una funció essencial del film documental, i que l'art que no tingui una relació directa amb la societat probablement esdevindrà trivial i sense substància. S'hi va vessar molt d'èmfasi pel que fa a aquesta segona assumpció. A «Get out and Push», Anderson argumentava:

«La Gran Bretanya deu ser un dels pocs països del món on els artistes insisteixen a confinar-se ells mateixos en la fabricació d'entreteniment (més o menys d'alta classe social) o a l'onanisme, i de seguida salten a la jugular presos d'irritació quan hi ha algú que suggereix que el seu camp d'acció s'hauria d'expandir si volen que la seva feina connecti amb el món que hi ha fora d'ells mateixos, o que com a mínim considerin el seu art en relació amb els seus semblants.»

Aquesta insistència en relacionar estretament art i societat sembla dur amb naturalitat a la idea de compromís per part de l'artista. De fet, «art i societat» i «compromís» es tractaven com a temes diferents en la majoria dels escrits del *Free Cinema*, i no hi va haver cap temptativa d'unir-los com a part d'una posició sistemàtica. La necessitat de «compromís» per part de l'artista pot suggerir una idea semblant al «compromís» de Sartre. Però, de fet, tenia molt més en comú amb les idees britàniques inconformistes que amb Sartre, com ara el títol de l'assaig d'Anderson («Stand Up! Stand Up!») indica. Aquest assaig i «Get out and Push» argumenten que un artista o un crític, inevitablement, tenen principis que expressen a llurs treballs, i caldria que tinguessin el valor de ser explícits pel que fa a aquests principis i que estiguessin disposats a lluitar per ells. Anderson donava per fet que els valors eren lliberals i de caire humanista. Les darreres frases de «Get out and Push» resumeixen perfectament la seva idea de «compromís»: «Però una cosa és certa: el futur rau en els valors de

l'humanisme, i en la seva aplicació decidida a la nostra societat. Tot el que hem de fer és de creure en ells».

Aquestes idees no es van pas desenvolupar d'una manera teòrica, ni tan sols en els articles més llargs i valorats. El mètode característic fou el desenvolupament d'aquestes mitjançant l'atac contra la indústria cinematogràfica establerta, tant pel que fa als llargmetratges de ficció com als documentals. En el seu article sobre el *Free Cinema* a *Universities and Left Review*, Karel Reisz va desenvolupar les idees de llibertat per al realitzador i de la relació del director amb la societat mitjançant l'atac a un dels més prestigiosos exemples de film documental, *SONG OF THE CLOUDS*. Va començar per criticar l'absència de qualsevol qualitat personal en la pel·lícula:

«*SONG OF THE CLOUDS* té alguns noms distingits als seus crèdits i, tret del film científic, representa la norma de la nostra indústria de documentals. Des del punt de vista dels realitzadors, això resulta particularment perturbador ja que aquesta cinta significa la gairebé completa abdicació del seu creador, el director. Una pel·lícula d'aquesta classe es planeja en funció dels fets que ha de presentar; es concep en comitè; té un comentari escrit per una altra mà, que intenta de donar a les imatges una força que no tenen. Amb aquestes condicions, la funció del director esdevé la pròpia d'un tècnic.»

Tot seguint en aquesta discussió entorn de la relació entre el realitzador i la societat, Reisz argumenta que actualment el film documental té molt poc contacte amb la vida contemporània, i que els directors de documentals establerts s'han canviat de camisa:

«Si en el decurs dels anys trenta es feien valuosos films sobre la vida tal i com es vivia en aquest país... ara, en el millor dels casos, es fa el film científic (comunament reconegut) i, en el pitjor, es perd el temps «tot projectant la Gran Bretanya» (això vol dir pel·lícules entorn del Districte dels Llacs, el corredor de carreres automobilístiques Stirling Moss, els vells tramvies, i la bellesa de la primavera).

Es van llançar acusacions semblants contra la indústria del llargmetratge. A «Get out and Push», Lindsay Anderson qualifica el llargmetratge britànic com a esnob i classista. Igualment l'ataca per la imatge arcaica que dona de la Gran Bretanya i per evadir-se de la realitat contemporània.

Però la indústria cinematogràfica no era l'única diana. Les idees del *Free Cinema* també s'expressaven mitjançant un atac a la cultura lliberal. Va ser particularment Anderson el qui va desenvolupar les idees de relació entre l'artista i la societat i de la necessitat de «compromís» a través de l'anàlisi crític de la cultura lliberal existent, que per a ell encarnava el *New Statesman*, el *Observer*, i els escriptors com ara Kingsley Amis i John Wain. Per a ell, la debilitat d'aquesta cultura raïa en la separació de l'art i la societat, de tal manera que l'art s'entenia només com a diversió i entreteniment, i el desconcert i l'avorriment com als valors lliberals que se suposava que aquesta cultura representava.

Alan Lovell (*Studies in Documentary*, Secker and Warburg: BFI, Londres, 1972) ▶

BIBLIOGRAFIA: DOCUMENTAL BRITÀNIC

Monografies:

- Aitken, Ian. *Film and reform: John Grierson and the documentary film movement*. London, New York: Routledge, 1990.
- Barrot, Olivier; Pilard, Philippe; Jean Queval. *L'Angleterre et son cinéma: le courant documentaire 1927/1965*. Paris: Cinéma d'aujourd'hui, 1977.
- Higson, Andrew. *Waving the flag: constructing a national cinema in Britain*. Oxford: Clarendon, 1997.
- Leach, Jim. *British film*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 2004.
- Lovell, Alan. *Studies in documentary*. London: Secker and Warburg: British Film Institute, 1972.
- Medrano, Adela. *Un modelo de información cinematográfica: el documental inglés*. Barcelona: ATE, 1982.
- Russell, Patrick. *100 British Documentaries*. London: British Film Institute, 2007.
- Sussex, Elizabeth. *The rise and fall of british docu-*

mentary: the story of the film movement founded by John Grierson. Berkeley [etc.]: University of California Press, 1975.

- Swann, Paul. *The British documentary film movement, 1926-1946*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 2003.
- *Twenty years of british film 1925-1945*. New York: Arno press & The New York Times, 1972.
- Winston, Brian. *Claiming the real: the griersonian documentary and its legitimations*. London: British Film Institute, 1995.

Articles de revista:

- Bert, Hogenkamp. *Film and the workers' movement in Britain, 1929-39*. "Sight & Sound", v. XLV, n. 2 (Spring 1976), p. 68-76.
- Geoff, Brown. *The kino club*. "Sight & Sound", v. XVII, n. 9 (Sept. 2007), p. 32-34.
- Kieron, Corless. *Thinking outside the box*. "Sight &

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Sound", v. XVII, n. 1 (Jan. 2007), p. 30-31.
- Sussex, Elizabeth. *The golden years of Grierson*. "Sight & Sound", v. XLI, n.3 (Summer 1972), p. 149-153.
- Thierry, Méranger. *Grigsby le magnifique*. "Cahiers du Cinéma", n. 618 (déc. 2006), p. 55.

Pel·lícules:

- *Free Cinema* (DVD). Regne Unit, 2006. **V.O.S.A.**
- *His big white self* (DVD). Regne Unit, 2006. **V.O.S.C., V.O.S.E.**
- *South* (DVD). Austràlia-Regne Unit, 1919. **Versió muda amb rètols en anglès.**
- *Words for Battle* (VHS). Regne Unit, 1941. **Sense so.**

V.O.S.A. - Versió original subtítolada en anglès
V.O.S.C. - Versió original subtítolada en català
V.O.S.E. - Versió original subtítolada en castellà