


FILMOTECA PER A LES ESCOLES 2022-2023

LA SOLITUD DEL CORREDOR DE FONTS, TONY RICHARDSON



MATERIAL DIDÀCTIC ELABORAT PER  a bao a qu

#FilmotecaEscoles

ÍNDEX

APUNTS GENERALS PER AL TREBALL A CLASSE	2
Introducció abans de la projecció	2
Treball a classe després de la projecció. Apropiar-se de la pel·lícula comentant-la	3
El bloc	4
TONY RICHARDSON I LA RENOVACIÓ DEL CINEMA BRITÀNIC	5
Trajectòria: del teatre al cinema	5
El <i>Free Cinema</i>	5
La <i>New Wave</i>	8
L'ESTRUCTURA NARRATIVA	9
L'ESTIL DEL FILM	9
COMENTARIS DE FRAGMENTES.....	10
Inici del film	10
A les dutxes: primer <i>flash-back</i>	11
Al turó, amb les noies	12
Motí al menjador	12
Primera sortida en solitari del reformatori per entrenar	13
A l'habitació del pare	15
Entrenament a l'albada	15
A la platja	16
El final	17
NOTES PER A UNA REFLEXIÓ GENERAL A CLASSE.....	19
Alguns temes per a la reflexió	19
La construcció del relat.....	20
La música	20
CONCEPTES I MATÈRIES CURRICULARS QUE ES TREBALLARAN A LA SESSIÓ	21
CONTACTE.....	22

APUNTS GENERALS PER AL TREBALL A CLASSE (ABANS I DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ)

A continuació es recullen alguns apunts per preparar la projecció i pel posterior visionat i comentari a classe.

INTRODUCCIÓ ABANS DE LA PROJECCIÓ

Abans de veure el film, es tracta sobretot de despertar l'interès i el desig dels alumnes; mai no revelem res referent a l'argument.

- Fem que els alumnes siguin conscients del privilegi que és poder veure la pel·lícula en sala, projectada en 35mm i en versió original subtitulada. És important que els alumnes sàpiguen que és una oportunitat.

- Veurem tots els fragments en versió original subtitulada. No fem un problema o dificultat dels subtítols. Encarem-ho en positiu: és la millor manera de veure les pel·lícules, ja que és la que permet gaudir-les com realment les van concebre i realitzar els seus directors. També permet assistir al treball dels actors en tota la seva dimensió; qualsevol persona que alguna vegada hagi interpretat (encara que ho hagi fet molt puntualment i no professionalment) sap que la interpretació no passa només per la gestualitat i per les expressions del rostre, sinó que el to de veu i la manera de dir les frases té un valor fonamental.

Si volem posar més èmfasi en aquest aspecte, podem fer el següent exercici: veiem tres minuts d'una pel·lícula (preferentment amb un gran cineasta i un gran actor) en la versió doblada i després els mateixos tres minuts en la versió original subtitulada. Es tractarà que escoltem amb atenció i que percebem les diferències.

- Finalment, podem comentar que anem a veure una gran pel·lícula i que el més important és que fem atenció a les tries cinematogràfiques i gaudim del film com a tal; si en algun moment perdem el fil d'algun diàleg no serà en absolut decisiu; podem entendre i gaudir igualment del film!

- A més a més de la preparació general de la sortida i del comportament que hem de tenir, és important explicar abans que a la Filmoteca, a diferència de les sales comercials, no s'hi pot menjar ni beure. És molt important respectar-ho. També és fonamental mirar el film en silenci, ja que això ens permetrà a tots fer atenció no només a les imatges, sinó també al so. Després ja tindrem temps per comentar tot allò que ens hagi impactat o interessat!

Pel treball posterior, és recomanable disposar d'una còpia del film per tornar a veure fragments i comentar-los en detall. A la Biblioteca de la Filmoteca de Catalunya s'hi pot trobar una còpia en préstec. Podeu consultar la seva disponibilitat [aquí](#).

És interessant intentar obrir la reflexió a partir de les inquietuds, interessos, dubtes, comentaris, fascinacions dels propis alumnes. Intentem generar un ambient de treball en què la reflexió parteix del diàleg i l'observació de tots (alumnes i professor), de "recordar i mirar la pel·lícula junts" i, així, descobrir-la.

És fonamental crear les condicions perquè el diàleg pugui ser fluid, estimulants i còmode. És interessant, per exemple, canviar la disposició habitual de les taules i col·locar-les en forma d'U. Això ens permet veure'ns tots les cares i alhora la pantalla on projectem els fragments. A més, crea un clima més recollit. També és interessant establir unes pautes clares per al diàleg. Per exemple: 1) Mai no interrompem aquell qui està parlant; 2) Tots els comentaris seran respectats; si ens escoltem, en tots hi trobarem aspectes valuosos. Podem partir de diversos plantejaments per iniciar el treball de diàleg i comentari:

- Cada alumne o petit grup d'alumnes escull un pla que li hagi interessat especialment.
- Cada alumne o petit grup d'alumnes escull una seqüència.
- Situacions, moments, escenes que ens han impressionat.
- Parlem del protagonista i dels seus sentiments (descrivim la seva manera de ser, el recordem en situacions concretes, recordem algunes de les seves frases o actituds...). Després podem analitzar quines tries expressives fa el cineasta en relació a les emocions dels personatges.
- Recordem els moments musicals del film i quines emocions hi associem.
- Expliquem quins espais ens han cridat l'atenció.
- Evoquem la llum o el so d'alguna escena i després la busquem al film per analitzar la resta d'elements formals.
- Proposem temes de reflexió a partir del film (l'amistat, la relació amb la família, la solitud, la rebel·lió, l'èxit i el fracàs, els diners, etc.)
- Comentem el final.

Totes aquestes qüestions es poden treballar individualment o en grups. És interessant, quan els alumnes exposen les seves tries o comentaris, que tinguin el comandament del reproductor de l'ordinador i busquin ells mateixos el fragment o pla escollit, el mostrin, l'aturin i comentin. També és interessant que no només ho comentin ells, sinó que sempre estigui oberta la participació de la resta del grup. Així, per exemple, es pot plantejar als altres per què creuen que els seus companys han escollit aquest fragment o què els interessa a ells d'aquest moment, etc.

Finalment, és important tenir present que potser allò que més ha interessat o impactat els alumnes és quelcom que no havíem previst. S'haurà d'aprofitar molt especialment. El més meravellós del cinema és la seva capacitat d'apel·lar a les emocions, i a cadascú d'una manera diferent. S'ha de preservar aquesta individualitat i aprofitar-la per enriquir la reflexió del grup. El docent també pot expressar la seva visió no des de la posició del saber, sinó com algú que, igual que els alumnes, ha vist la pel·lícula.

Al quadern s'inclouen comentaris de fragments especialment interessants per aproximar-se a la creació cinematogràfica així com propostes específiques pel treball posterior a la projecció de la Filmoteca.

► AL BLOG

El bloc <http://blocs.gencat.cat/filmotecaescoles/> és un espai privilegiat per publicar tots els textos elaborats a classe: llargs o curts, individuals o col·lectius, en forma de comentari, anàlisi, llista o definició. Així mateix, es poden publicar captures, fotografies i treballs visuals elaborats arran de la sessió.

TONY RICHARDSON I LA RENOVACIÓ DEL CINEMA BRITÀNIC

Els anys 50 van ser anys de transformació de la literatura, el teatre i el cinema britànics. En contraposició a les formes caduques de la postguerra i el rígid sistema social (que aquestes formes perpetuaven), joves escriptors, dramaturgs i cineastes van reivindicar noves formes d'escriure, d'interpretar, d'interpel·lar, de tractar nous temes i noves preocupacions per una nova Gran Bretanya. Tony Richardson, en teatre i cinema, va ser un d'ells.

TRAJECTÒRIA: DEL TEATRE AL CINEMA

Tony Richardson inicia els seus estudis a Oxford el 1948, i allà s'estrena com a director de teatre per l'Oxford Dramatic Society, que presidirà entre 1949 i 1951. Entre 1952 i 1955 compagina la direcció teatral amb feines a la BBC, i en paral·lel, comença a aproximar-se a Lindsay Anderson i a Karel Reisz, crítics de cinema de la revista *Sequence*.

El 1955, juntament amb Karel Reisz, realitza el seu primer curtmetratge: *Momma Don't Allow*. Serà l'inici del *Free Cinema* (vegeu més endavant). El mateix any, amb George Devine, funda la companyia teatral English Stage Company, amb seu al Royal Court Theater de Chelsea, on continuarà fins al 1964. La companyia es creà amb el principi d'apostar per textos nous. La tercera obra de la seva primera temporada va ser *Look Back in Anger* (*Mirant enrere amb ira*), del llavors desconegut John Osborne, dramaturg que transformà el teatre britànic a la dècada dels cinquanta. L'obra va ser un èxit i Richardson i Osborne van fundar la seva pròpia productora, Woodfall Film, amb la qual el 1958 es llencen a la producció de l'adaptació de *Look Back in Anger*. És el primer llargmetratge de Richardson i una de les primeres pel·lícules de l'anomenada "Nova Onada britànica" (*New Wave*).

Els seus dos llargmetratges següents –*The Entertainer* (*L'animador*, 1960) i *Sanctuary* (*Santuari*, 1961)– també són adaptacions d'obres d'Osborne, que prèviament el mateix Richardson ja havia dirigit en versions teatrals. A aquestes segueixen noves adaptacions en què Richardson abandona certa teatralitat escènica per donar pas a un estil pròpiament cinematogràfic. Amb aquestes pel·lícules es consagra com a director de cinema: *A Taste of Honey* (*Un gust a mel*, 1961), *The Loneliness of the Long Distance Runner* (*La solitud del corredor de fons*, 1962) i *Tom Jones* (1963), premiada als Oscar i als Globus d'Or.

EL FREE CINEMA

El febrer de 1956, al National Film Theatre de Londres, quatre realitzadors presenten els seus curtmetratges: *O Dreamland* (1953), de Lindsay Anderson (una personal visió d'un parc d'atraccions a Kent, que havia estat arxivat sense expectatives de tornar-se a projectar), *Together* (1956), de Lorenza Mazetti (un estudi de l'East End de Londres, els seus habitants, riberes, cases, mercats i pubs a partir de personatges sords), i *Momma Don't Allow* (1956), de Tony Richardson i Karol Reisz, sobre un dissabte a la nit en un club de jazz de North London – la música, el ball i la joventut– sense els prejudicis amb què fins aleshores el cinema documental britànic havia tractat els grups de joves i els seus ambients.

Així ho explica Karol Reisz:

"Allà estàvem, tres cineastes amateurs amb les seves pel·lícules sota el braç i sense cap espai on exhibir-les. Érem amics i teníem coses en comú. Per exemple, Lindsay i jo havíem treballat junts a la revista *Sequence*, que es posicionava d'una manera molt determinada sobre el cinema.

Lindsay va tenir una idea: «Anem a mostrar aquestes coses, busquem un nom i escrivim un manifest per cridar l'atenció de la premsa...». Les ganes de canvi al cinema anglès eren tan grans que la sessió va tenir un gran impacte. Tots tres teníem un element en comú: creïem que les pel·lícules havien d'estar signades, és a dir, havien de tenir un punt de vista, no ser documentals objectius o pel·lícules d'estudi o fórmula. També creïem que el cinema britànic havia estat massa lent a l'hora de mostrar els grans canvis socials que s'havien produït després de la guerra i del govern laborista. Fins aleshores el cinema ho havia ignorat tot. Aquests dos punts eren fonamentals: en primer lloc, volíem fer pel·lícules als carrers i, en segon, volíem que tinguessin firma.»

Amb el seu manifest provocatiu (escrit per Lindsay Anderson) i els programes posteriors neix el que més endavant s'anomenarà *Free Cinema* [cinema lliure], un moviment que, en menys de tres anys, fundarà el realisme social anglès de finals dels cinquanta. Al manifest de la primera projecció exposaven:

"Aquestes pel·lícules no es van rodar a la vegada, ni es van fer amb la idea de projectar-les juntes. Però una vegada reunides, vàrem veure que tenien una actitud comuna. Implícita en aquesta actitud hi havia una creença en la llibertat, en la importància de la gent i de la vida quotidiana. Com a cineastes, creiem que una pel·lícula mai no és massa personal."

Un any més tard, el tercer manifest resumia els principis ideològics, formals i temàtics del moviment:

"[...] Amb una càmera de 16 mil·límetres, amb recursos mínims i sense diners per pagar els tècnics no es pot aconseguir molt en termes comercials. És impossible rodar un llargmetratge i les possibilitats d'experimentar es troben severament restringides. Però sí que és possible emprar els propis ulls i oïdes. És possible donar indicacions. És possible fer poesia. La poètica d'aquest programa és la dels nostres sentiments vers Gran Bretanya, la nació de la qual tots formem part. Per descomptat, es tracta de sentiments oposats. Hi ha coses que ens provoquen ira o tristesa; són les que hem de canviar. No obstant això, els sentiments d'orgull i amor són fonamentals, i solament un canvi inspirat per aquests sentiments serà eficaç."

En contraposició al cinema documental de la postguerra, convencional i perpetuador del rígid sistema de classes anglès, aquests joves cineastes creen un cinema nou, prenent el relleu dels films documentals de Humphrey Jennings i sota la influència de Jean Vigo i del neorealisme italià.

La importància d'allò quotidià i l'interès per la classe obrera britànica que la indústria cinematogràfica havia ignorat i menyspreat seran els principals eixos del moviment. Els principis formals responen a la mateixa ideologia: alliberant-se del sistema de producció convencional, de les formes establertes, filmen en blanc i negre, en 16 mm, aprofitant la rapidesa de les noves pel·lícules (que no requereixen de costosa il·luminació) i filmant en exteriors amb càmeres molt lleugeres, i generalment amb una pista d'àudio no sincrònica.

Els pressupostos eren molt reduïts i moltes de les pel·lícules es van finançar amb beques del British Film Institute Experimental Film Fund, i posteriorment van ser patrocinades per la Ford Motor Company o amb fons independents.

Lindsay Anderson havia realitzat *O Dreamland* en 16mm amb cues de pel·lícula provinents d'un documental industrial que havia rodat al Nord. *Momma Don't Allow* fou filmada en 16mm durant nou dissabtes d'hivern de 1954-1955 amb una despesa total de només £425 (els directors havien demanat £232). Es va rodar íntegrament amb una Bolex, una càmera de corda que podia filmar com a màxim vint-i-un o vint-i-dos segons seguits (per tant, aquesta era la durada màxima dels plans).

Tres anys després de la seva fundació, el 1959, un nou manifest tancava el moviment. El signaven, juntament amb els fundadors Anderson i Reisz, Walter Lassally (director de fotografia de pràcticament totes les pel·lícules del *Free Cinema*, entre elles *La solitud del corredor de fons*) i John Fletcher (que havia participat en els curtsmetratges del *Free Cinema* tant en la imatge com en el so):

"Han passat tres anys des que vàrem presentar el nostre primer programa de *Free Cinema* al National Film Theatre, com un «enfrontament contra l'ortodòxia».

Va causar revolada. El públic va ser nombrós i entusiasta. I en gran mesura degut a aquesta resposta favorable es va convertir en un moviment. Ara presentem el sisè d'aquests programes. També l'últim. Hem decidit que aquest moviment, sota aquest nom, ja ha servit al seu propòsit. Així que aquest és l'últim *Free Cinema*. Alguns se n'alegraran, altres ho lamentaran. Nosaltres sentim una barreja d'alegria i tristesa. Fer pel·lícules així, fora del sistema, suposa una enorme pressió que no és possible suportar indefinidament. No es tracta només d'aconseguir finançament. Cada vegada que s'ha rodat una pel·lícula, hem hagut de lluitar pel dret a mostrar el nostre treball. Com va dir aquell boig que colpejava el cap contra un mur, «quan pares és tan agradable...».

La nostra sensació no és de fracàs. Hem tingut les nostres victòries. Les pel·lícules del *Free Cinema* han guanyat premis a Cannes (*Together*, 1956), Venècia (menció especial per *Nice Time*; Gran Premi per *Every Day Except Christmas*, el 1957) i Estats Units (*O Dreamland*, primer premi en el Festival de Cinema Experimental de Cleveland, 1957). Els programes s'han mostrat amb èxit a París i Nova York; a Itàlia, Finlàndia, Dinamarca i Japó; a Moscou i a Hampstead. El que va començar com un programa únic de pel·lícules va créixer fins a convertir-se en un moviment que ja té un lloc propi als llibres d'història del cinema. Només ens queda agrair al Fons Experimental del British Film Institute la seva ajuda, a Leon Clore de Graphic Films el seu suport constant i la seva assistència; i a la Companyia Ford, el patrocini d'*Every Day Except Christmas* i *We Are the Lambeth Boys*, que en la nostra opinió, ha estat un dels actes de patrocini més imaginatius i intel·ligents de la història del cinema documental britànic.

Rodant aquestes pel·lícules i presentant aquests programes hem intentat apostar per un cinema independent i creatiu en un món en què les pressions del conformisme i el mercat són cada dia més poderoses. No abandonarem aquestes conviccions, ni deixarem de posar-les en pràctica. Però creiem que aquest moviment ja ha acomplert la seva tasca. Un any més, i el propi *Free Cinema* s'haurà convertit en una altra etiqueta. Preferim aturar-ho quan encara estem en plena forma.

[...] Comencen a aparèixer alguns signes d'un ambient més sa a les pel·lícules britàniques. *Room at the Top* n'és un principi; i *Look Back in Anger* li segueix els passos (i resulta significatiu que Tony Richardson, el jove director de *Look Back in Anger* fos un dels col·laboradors del primer programa de *Free Cinema*, com a co-director amb Karel Reisz de *Momma Don't Allow*).

En el darrer manifest del *Free Cinema* es feia referència precisament al primer llargmetratge de Richardson, *Look Back in Anger* (1958) i a *Room at the Top* (Jack Clayton, 1958), dues ficcions entorn dels conflictes entre personatges de classe treballadora i de classe mitjana. Després seguirien *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz, 1960) i les dues següents pel·lícules de Richardson: *A Taste of Honey* i *La solitud del corredor de fons*. Són les obres germinals i més significatives del que s'anomenaria la "Nova Onada britànica". En paral·lel, i en correspondència a la *Nouvelle Vague* (de Truffaut, Godard, Rohmer i Chabrol a França), la *New Wave* és la continuació directa del *Free Cinema*. Es basen en els mateixos principis, però ara és la ficció la que vertebra la pel·lícula. A més, la tècnica i l'estil es depuren. Com a la *Nouvelle Vague*, els films es caracteritzen pel blanc i negre, l'estil directe heretat del documental, els decorats naturals (sovint en contextos industrials), el treball amb actors joves, els pressupostos reduïts i la producció independent. Però a diferència del moviment francès, la "Nova Onada" britànica continua tractant, tal com ho feia el *Free Cinema*, els problemes de la classe treballadora i la crítica al sistema dominant. Els seus arguments foren classificats amb l'expressió *kitchen sink dramas* (dramas d'aigüera) en al·lusió a l'interès pels problemes quotidians dels seus protagonistes (amor, desamor, dificultats econòmiques, enganys), dels quals, com a *La solitud del corredors de fons*, les pel·lícules tracen el viatge emocional.

De les preocupacions socials i l'estil documental del *Free Cinema* i la *New Wave* n'agafaran el relleu els cineastes de la següent generació, com Ken Loach, Mike Leigh i Stephen Frears, que inicià la seva carrera professional com a ajudant de Karol Reisz i Lindsay Anderson.

L'ESTRUCTURA NARRATIVA

La solitud del corredor de fons és l'adaptació cinematogràfica del relat amb el mateix nom escrit per Alan Sillitoe, el 1959. Alan Sillitoe va néixer el 1928 a Nottingham (la ciutat de Colin, el protagonista) en una família de classe obrera. Pertany, com John Osborne, al grup d'escriptors britànics de la dècada dels cinquanta anomenats *Angry Young Men* (joves iracunds), caracteritzat per escriure obres on predominava un fort sentiment de rebel·lió de la classe obrera contra el sistema sociopolític imperant.

És interessant aturar-se en el fet que la pel·lícula sigui una adaptació literària, precisament perquè Richardson inventa una estructura narrativa pròpia, diferent a la del relat de Sillitoe. *La solitud del corredor de fons* és una pel·lícula que en gran mesura basa la seva estructura en un anar i venir constant entre el present i els *flash-backs*. El film s'inicia *in medias res* (seguint en Colin durant un entrenament) per situar-se molt ràpidament en el moment des del que comencen a narrar-se els fets: l'entrada de Colin al reformatori. A partir d'aquí, els esdeveniments al reformatori s'alternen amb els records del seu passat més immediat, que es presenten de forma totalment ordenada, de manera que podem reconstruir perfectament els fets que han conduït a en Colin a la seva situació actual: la mort del pare, la posterior arribada de l'amant de la mare, les peripècies amb el seu amic, la relació amb l'Audrey, el robatori al forn... Aquesta és una tria de Richardson que no correspon amb la que Sillitoe va triar pel seu relat. A la novel·la el protagonista descriu els fets temps després d'haver abandonat el reformatori, quan ja ha tornat a cometre nous robatoris (un dels quals, precisament, li ha permès tenir el temps per escriure aquestes pàgines).

Aquest canvi d'estructura, més enllà de les conseqüències narratives, genera un canvi en el to emocional que adquireixen dels records. A la pel·lícula, des de l'ingrés al reformatori, Colin recorda els mals i bons moments fora, i aquests viatges al passat creen un procés d'introspecció basat en la memòria. És com si, des de la falta de llibertat, l'opressió a la qual és sotmès i l'horitzó del temps perdut al reformatori, el protagonista trobés la manera de reconstruir i fer balanç de la seva vida.

L'ESTIL DEL FILM

Després d'una llarga trajectòria teatral, l'estil específicament cinematogràfic va entrar a poc a poc als llargmetratges de Richardson. Als seus primers films, totes les seqüències clau es succeïen en interiors i es basaven en diàlegs molt ben construïts i en una posada en escena totalment teatral. Tanmateix, ja introduïa exteriors, abundants primers plans i un principi dinàmic de muntatge. Però va ser a *A Taste of Honey* i sobretot a *La solitud del corredor de fons* quan Richardson va consolidar plenament el seu estil cinematogràfic. Si els dos films són reconeguts entre els més significatius de la *New Wave* és precisament per l'ús expressiu (emocional, narratiu i líric) dels moviments de càmera, el primer pla i el muntatge; la fotografia (a càrrec de Walter Lassally, director de fotografia fonamental del *Free Cinema*) i especialment el domini de la llum natural; la interpretació dels dos joves actors desconeguts i, també, per l'ús de les composicions musicals de John Addison, col·laborador habitual de Richardson des de *Momma Don't Allow*.

COMENTARIS DE FRAGMENTS

INICI DEL FILM [INICI – 3'38", CAPÍTOL 1]*



La pel·lícula s'inicia amb dos llargs tràvelings de seguiment de qui des del primer moment sabem que serà el protagonista del film (la veu en *off* també ho posa de manifest). Durant una bona estona, la càmera segueix el personatge a una distància més o menys regular, per això resulta especialment intens l'acostament final, coincidint amb els últims cartells dels crèdits.

Aquests dos plans els acompanya una música que oscil·la entre una melodia de to més aviat nostàlgic i uns compassos d'estil militar. És interessant posar en relació el relleu entre aquestes dues músiques amb l'alternança, durant tot el film, entre la narració del que passa al reformatori –que podríem relacionar amb la música de caràcter militar– i el records i pensaments de Col sobre la seva vida abans d'arribar al reformatori.

Els dos primers plans situen d'entrada l'espectador del costat de Col. La pel·lícula no es separarà ni un instant d'ell ni del seu punt de vista. Als dos tràvelings els segueix un primer pla de Col, a qui encara no havíem vist el rostre. Un moviment de càmera descriptiu va del rostre a les mans, encadenades, i de les seves mans a la resta de mans encadenades i als seus companys de furgó. Segueixen dos plans (camp/contracamp) especialment intensos. Del rostre de Col passem a un paisatge nevad que desfila a la velocitat del furgó que avança cap al reformatori. Com si, amb la mirada, en Col s'acomiadés del món exterior. Richardson, en dos plans, aconsegueix expressar l'enyorança de la bellesa del món i de la llibertat.

Després, aquesta mirada es repetirà quan un dels companys de Col al furgó el defineix, en un to una mica despectiu i provocador, com un "individu trist". A partir d'aquí la presentació del protagonista ja no passa per la seva veu, sinó que són els comentaris dels seus companys els que el defineixen. De seguida veiem que són diferents, que ell és especial.

*Entre claudàtors s'indica el codi de temps de la seqüència en l'edició espanyola del DVD.

Les mirades sobre el paisatge reforcen la seva singularitat (i la corresponent solitud). Col és l'únic que mira el paisatge, l'únic que mostra tristesa per la llibertat perduda.

La resta de l'escena sembla tenir com a principal objectiu posar en situació l'espectador (la classe de companys que tindrà, el to amb què els responsables del reformatori parlen del propi centre i dels joves amb els que tracten, etc.). Resulta especialment interessant la decisió de Richardson de mantenir la càmera a l'interior de la furgoneta, de manera que veiem tot el que passa a l'exterior a través de les reixes, i compartim, en certa mesura, la sensació d'empresonament. Es repetirà el mateix quan Col, l'únic noi que sembla afectat pel fet d'entrar al reformatori, alci la mirada cap a la torre que corona l'edifici. És interessant d'observar com en aquest cas la mirada de Col no es crea a través del muntatge (en camp/contracamp), sinó amb un moviment de càmera. Les sensacions que generen aquestes dues maneres de crear mirades són molt diferents.

A LES DUTXES: PRIMER FLASH-BACK [16'05'' – 22', CAPÍTOL 3]



Després del partit de futbol, en què Smith ha destacat i ha cridat l'atenció del director, aquest entra al vestidor amb la intenció de saludar-lo. El primer *flash-back* transcorre al final d'aquesta escena i és interessant veure com Richardson fa la transició entre present i passat. És un comentari del director del reformatori el que sembla provocar el record ("És fàcil saber com haurà estat la seva llar"). Ho sentim sobre un primer pla de Col, envoltat del vapor de les dutxes que, juntament amb el silenci que envaeix el pla posteriorment, produeix la transició cap al record.

La seqüència, situada en el passat, sembla respondre al comentari del director: coneixem com era la seva vida i l'ambient familiar de casa seva, la relació que Col tenia amb els membres de la seva família, com es comportava amb ells (és especialment significatiu el moment en què tapa el seu pare malalt), i també la relació amb el seu amic.

AL TURÓ, AMB LES NOIES [22'40'' – 24'32'', CAPÍTOL 3]



Mentre pugen el turó i discuteixen sobre el robatori del cotxe, Col es gira i expressa el malestar per viure a aquella ciutat (Nottingham) que qualifica d'“abocador”. En el pla ja només queden ell i Audrey. El pla següent és molt bonic: una panoràmica molt pausada traça un moviment que va des de la ciutat –dominada pel fum de les fàbriques- fins al paisatge una mica àrid de la muntanya, mentre la noia de l'amic recrea en veu alta el seu viatge a Londres amb una amiga, i la seva il·lusió de viure-hi un dia. El moviment –magistral- acaba sobre els rostres de Col y Audrey (aquesta en escorç). La durada dels dos plans fa que el moment previ al petó –i per tant també el petó– adquireixi una densitat particular. Aquí és el muntatge (la decisió sobre la durada dels plans) el que contribueix a intensificar l'emoció.

MOTÍ AL MENJADOR [36'10'' – 39'01'', CAPÍTOL 5]



En aquest cas, el que es posa en joc no és l'emoció d'un personatge, sinó l'estat col·lectiu de tensió i agressivitat. Richardson no mostra la revolta al menjador de manera simplement descriptiva, sinó que amb la tria de l'enquadrament, el moviment de càmera (mode i velocitat), el so i el muntatge, genera en l'espectador un estat de tensió.

Passem dels primers plans generals estàtics a un tràveling sobre les taules i els nois menjant. A partir d'aquí, l'alternança entre plans fixos i en moviment, plans perfectament estables (filmats amb tríode) i plans filmats en moviment, plans tancats i generals i el ritme creat pel muntatge, aniran fent créixer la tensió (clarament reforçada pel so dels cops sobre les taules) fins arribar a una sèrie de tràvelings laterals a gran velocitat que culminen amb un "escombrat" que coincideix amb el cop d'un dels nois al guàrdia. Un moment de pausa, generat per la immobilitat de la càmera, que coincideix amb l'estupefacció dels nois. Segueix una gran batalla campal: després d'uns primers plans força "tranquils", la càmera es submergeix en la batalla i es mou a gran velocitat cap un costat i altre, sense aparent control de la situació.

L'últim pla de l'escena, gairebé zenital, permet la transició cap al despatx del director, filmat també des de dalt.

PRIMERA SORTIDA EN SOLITARI DEL REFORMATORI PER ENTRENAR [46'20" – 50'09", CAPÍTOL 6-7]



El director del reformatori ha descobert el talent d'en Col com a corredor i vol aprofitar-lo per guanyar el campionat que anualment celebren contra un col·legi privat. Perquè s'entreni, està disposat a deixar-lo sortir a córrer sol fora de les instal·lacions del centre. En aquesta seqüència li proposa per primera vegada.

Durant la primera part (els exercicis de gimnàstica) les tries sobre l'escala dels plans són molt precises. El progressiu acostament al rostre del protagonista fa que sentim el seu esforç (amb els moviments de càmera que acompanyen els gestos) fins i tot angoixant.

Després de la proposta per part del director de sortir a córrer fora del recinte, la càmera segueix a Col d'esquena, i així el veiem creuar la porta del reformatori. Ja fora, es gira per mirar enrere. El pla següent correspon a la seva mirada: amb ell, veiem el conserge tancar la porta i com tots els seus companys el miren des de dins, com si fossin dins una gàbia. Col sembla dubtar per uns instants, però torna a girar-se i arrenca a córrer. Just en aquest moment, Richardson fa un canvi molt brusc d'escala, amb un pla zenital que es compona de manera que a la meitat dreta de l'enquadrament veiem el seus companys –que segueixen mirant-lo des de dins- i a la part esquerra ell que comença a córrer. La càmera es mou en panoràmica cap a l'esquerra per seguir el seu trajecte i quan s'aixeca l'última barrera del reformatori el veiem perdre's, ja molt petit, per un camí que s'endinsa cap al bosc. Com si el cineasta també volgués deixar-lo marxar, alliberar-lo de la càmera.

Aleshores s'inicia un diàleg memorable entre el cineasta i el seu personatge. Comença amb un pla totalment meravellós i inesperat: la càmera mira cap al cel, la llum travessa les branques dels arbres. És com si la pel·lícula s'alliberés també de les instal·lacions opressives del reformatori, de l'estricta disciplina i de la seva monotonia. L'explosió de llibertat i felicitat ha començat. Col corre per una banda (saltant, gairebé dansant) i la càmera per una altra. A vegades es troben i la càmera acompanya el recorregut del personatge i la seva felicitat; a vegades deixa que es perdi en una altra direcció. Durant l'entrenament, els plans no corresponen a la mirada de Col, però compartim totalment el seu alliberament i la seva emoció. Ens identifiquem amb aquest esclat d'energia i llibertat i gairebé sentim, com en Col, el sol, la llum, l'aire i els arbres. En aquesta part de la seqüència, el cineasta no segueix mai el personatge des de darrere (com feia, per exemple, a l'inici del film), sinó que l'acompanya de costat o espera que sigui ell mateix qui s'acosti a la càmera. En una ocasió, Col es deixa caure al terra, esgotat i extasiat. Ho veiem en un primer pla.

També és important d'observar, durant tota la seqüència, el paper importantíssim que juga la música.

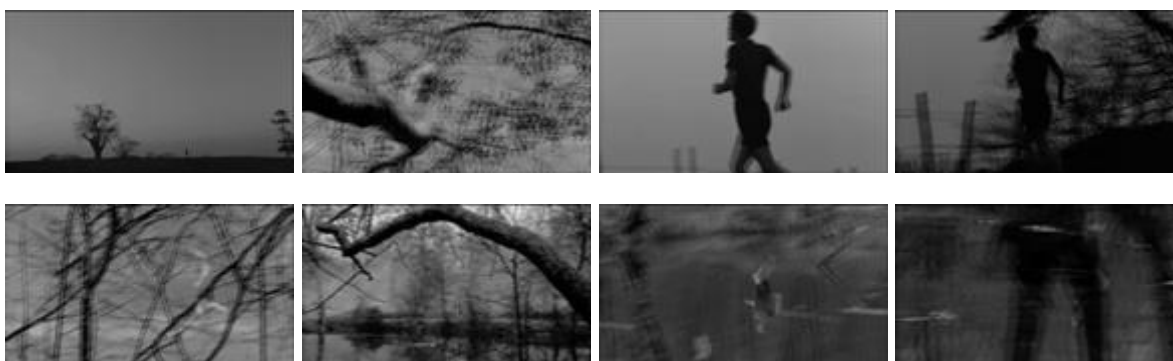
A L'HABITACIÓ DEL PARE [52'27'' – 54', CAPÍTOL 7]



Aquest és l'únic moment de la pel·lícula que veiem en Col sol a l'habitació del seu pare, ja mort. La foscor que domina l'escena produeix una emoció molt particular. L'habitació està a la penombra i amb prou feines distingim la silueta d'en Col. No obstant això, el treball de llum és molt precís: quan el Col es mira al mirall, el veiem perfectament il·luminat. S'ha optat per deixar tota l'habitació en penombra i il·luminar l'exterior de manera que es retalli la silueta de Col sobre les cortines i que aquella llum il·lumini el rostre del protagonista en el moment precís que es situa davant del mirall del seu pare. És important el moviment de càmera que va del reflex en el mirall fins a la fotografia del pare, traçant-ne la relació i intensificant la "presència" del pare en el moment en què Col decideix, després de mirar-se al mirall, cremar els diners. En la configuració de l'escena el silenci, en contrast amb els plans anteriors, té un paper fonamental.

A nivell narratiu, és interessant comentar l'acció d'en Col cremant els diners que li acaba de donar la seva mare. Què significa aquell gest? Què l'ha portat a fer-ho? Quin simbolisme té?

ENTRENAMENT A L'ALBADA [54'20'' – 55'50'', CAPÍTOL 7]



En aquesta seqüència trobem els que probablement són els plans més estilitzats del film, que fins i tot poden vincular-se a un cert romanticisme pictòric. Sobre l'horitzó, retallades, les siluetes dels arbres i de Col corrent. La panoràmica de seguiment, aquesta vegada, és plàcida i tranquil·la. De la lluna a l'extrem dret de l'enquadrament a l'inici del moviment, arribem fins al sol clarejant a l'extrem inferior esquerre. Un canvi de pla en *raccord* situa a Col just davant del sol, la seva silueta retallada sobre el cel blanc. L'ús de matisos del blanc i negre és molt ric i contribueix a reforçar l'estilització de la fotografia. Segueix un altre pla en el que les branques gebrades ocupen el primer terme mentre en Col segueix corrent al fons, gairebé camuflat entre el gris de la boira. En l'últim pla del recorregut, la càmera va de Col al seu reflex sobre l'aigua, i segueix el seu entrenament precisament sobre aquest reflex, que servirà de transició cap a un nou *flash-back*.

És interessant comparar aquest fragment amb el de la primera sortida de Col per entrenar fora del reformatori. La primera, era una explosió de llibertat, gairebé una embriaguesa de moviment; aquesta, que interpretem com a quotidiana (un dia més en Col surt a córrer a l'albada), està dominada per la serenitat, la placidesa i l'equilibri. Ho veiem en la manera de córrer, però sobretot en la forma com es filmen una i altra sortida.

A LA PLATJA [58'57" – 1H 04', CAPÍTOL 8]



En aquesta seqüència el treball amb el blanc i el negre també és especialment bonic, ja que les figures contrasten amb el fons uniforme de la platja. També és molt intensa la manera en què la veu de Col relata de forma contínua els seus records mentre els plans d'ell caminant al costat d'Audrey s'encadenen. Tot i que en un pla la veu i la imatge coincideixen, és evident que la continuïtat en el relat no correspon al temps en què se succeeixen les imatges (molt més llarg). És especialment bonic el pla sobre l'aigua del mar, ja mancat de tota referència al passeig, sobre el que escoltem la veu de Col: "de nen sempre intentava perdre'm. Però aviat vaig comprendre que és impossible". El relat dels records de Col pren un to més profund i alhora actual: ja no explica fets concrets del passat sinó una manera d'estar al món.

També són bonics els plans següents, en què després d'explicar-li a l'Audrey tot allò horrorós de la seva situació familiar, Col comença un joc de corredisses i persecucions. Podem fixar-nos com Richardson no es limita a seguir els personatges, sinó que tria enquadraments que d'alguna manera transmetin la felicitat del moment (lluny de la ciutat, de la vida gris i dura). Per exemple, els matolls que estan en primer terme del pla o la situació de la sorra de la platja a l'enquadrament, reforcen la sensació d'estar a la natura i a l'aire lliure. Després de molts plans en moviment, els personatges s'estiren a la sorra. S'aturen per mirar-se. I la càmera respon a aquesta pausa amb un pla/contraplà (en primer pla), que intensifica la declaració que Col li farà a Audrey. El pas de nou cap al present es fa aquesta vegada a través d'un pla en moviment de l'aigua (en aquest cas, de l'aigua del bosc per on corre en Col).

EL FINAL [1H 30' – FINAL, CAPÍTOL 12]



La seqüència final és una autèntica coreografia de muntatge a partir dels plans de la cursa, els plans d'en Col (des de totes les distàncies i angles) i els plans corresponents als records. Els aspectes emocionals són essencials per la seqüència, i també és interessant la construcció de les relacions entre els personatges a través dels plans i contraplans entre Col i el seu rival, i sobretot entre Col i el director.

A partir del minut 93 els plans d'en Col (amb un predomini del primer pla) s'intercalen amb plans associats a diferents moments del seu passat (abans i durant la seva estada al reformatori), que retornen a un ritme trepidant, com pures instantànies. En aquest cas, són les veus les que vehiculen les transicions entre els diferents temps. És com si en el moment de la cursa final, els records s'acumulessin a la ment d'en Col; per primera vegada apareixen de manera desordenada i fragmentada. Els temps es fonen i confonen. És interessant fixar-se també en els plans en què el sol entra directament a càmera. És una tria molt expressiva.

Al final de la seqüència –i de la cursa– ja no són les veus de la memòria les que s'amunteguen sobre en Col, sinó que són els crits del públic els que ho envaeixen tot. El muntatge també mostra el bullici i l'entusiasme amb plans breus dels diferents membres del públic (director inclòs). La càmera ajuda a mostrar aquesta situació amb moviments ràpids sobre els companys del reformatori a punt d'envair la pista. El ritme s'atura sobre el primer pla del director que, de sobte, sembla haver-ho comprès. El primer pla d'en Col li ho confirma.

El gest i la decisió d'en Col semblen haver estat entesos únicament pel director. Però podem preguntar-nos si aquest acte de venjança només va contra ell. També podem qüestionar-nos perquè és justament ell qui comprèn el que en Col acaba de fer.

NOTES PER A UNA REFLEXIÓ GENERAL A CLASSE

ALGUNS TEMES PER A LA REFLEXIÓ

La pel·lícula de Richardson, igual que el relat literari que adapta, té un fort component polític i social. Col és un noi que es rebel·la no només contra els que l'opremeixen, sinó també contra el sistema establert. El seu inconformisme i el seu esperit crític van més enllà d'allò individual o personal. El protagonista representa aquesta crítica al sistema, però el propi film també conté elements de crítica.

A continuació citem alguns moments interessants en relació a aquest discurs crític, però un primer exercici podria consistir en recordar situacions que el posin de manifest:

> Primer diàleg amb l'Stacy (en el reformatori) sobre els directors, policies, oficials de l'exèrcit i membres del Parlament. Quan l'Stacy li diu que ja aprendrà, ell, orgullós, afirma "ja ho veurem". De fet, aquesta primera conversa ja conté el desenvolupament de l'actitud d'en Col al llarg de tota la pel·lícula, que podria interpretar-se com una traducció en fets d'aquest "ja ho veurem". En la mateixa línia hi ha el comentari que fa als seus companys, mentre treballa al taller, dient que "no es deixarà domar" (min. 29).

> Una sèrie de gestos i respostes mostren l'esperit rebel d'en Col. Per exemple, quan a la seva primera entrevista amb el director li ordenen que digui "senyor" (se sobreentén que quan es dirigeixi al director) i ell respon altivament "senyor Smith" (referint-se a ell mateix com a senyor). Una altra mostra molt clara del seu orgull és el rebuig de l'oferta de feina que li fa el cap del seu pare quan aquest acaba de morir.

> Una altra escena significativa de la visió que té Col (i també el seu amic) de la societat en què viuen és la del seguiment que fan del discurs del Primer Ministre (min 64). Cap al final de la pel·lícula, el dia abans de la cursa, l'amic li preguntarà: "De quin costat estàs ara?"

> Una altra reflexió que mereix especial atenció és la relació d'en Col amb els diners. Per una banda, sembla menysprear-los, fins i tot odiar-los (podem pensar en el moment en què, a l'habitació del pare, crema els bitllets que la seva mare acaba de donar-li). Per altra banda, roba per aconseguir-ne. Pot ser interessant analitzar aquestes contradiccions.

> Més enllà dels comentaris i actituds d'en Col, a la pel·lícula Richardson construeix una imatge molt determinada de l'autoritat, de les institucions i, en definitiva, del poder. Es pot reflexionar sobre això i demanar als alumnes que expliquin com és aquesta imatge.

Hi ha dos moments especialment significatius en aquest sentit:

- El muntatge paral·lel entre els nois del reformatori cantant l'himne "Jerusalem" i els plans de l'Stacy tornant al reformatori després d'haver-se escapat i la pallissa que intuïm que rep mentre els nois canten amb molt d'entusiasme el final de l'himne: "fins que haguem aixecat Jerusalem a la verda y plàcida terra d'Anglaterra".
- El final de la pel·lícula, novament amb les notes de l'himne de fons, quan veiem els nois al taller muntant les màscares anti-gas.

> També és molt significativa en relació amb la imatge que es dona de les institucions la figura del director. Podem descriure'l i preguntar-nos què ambiciona i què el mou a actuar tal com ho fa.

LA CONSTRUCCIÓ DEL RELAT

> Per reflexionar i analitzar l'estructura narrativa de la pel·lícula pot ser interessant reconstruir la història cronològicament.

> També pot resultar interessant triar una història curta explicada de forma lineal i construir-la d'una manera semblant a com ho fa Richardson. A partir d'aquí, podem reflexionar sobre com afecta aquest canvi a la història i la manera com es posen en joc les emocions del personatge.

LA MÚSICA

> La música de John Addison juga un paper molt important durant el film. Podem fer un primer exercici i recordar els moments en els quals acompanyava les seqüències i quin tipus de música era. Després podem tornar a visionar el fragment i analitzar la relació entre la música, els plans i les emocions.

> També és interessant observar que l'estil musical de la banda sonora està en perfecta correspondència amb l'estil filmic, és a dir, la manera de filmar.

CONCEPTES I MATÈRIES CURRICULARS QUE ES TREBALLARAN A LA SESSIÓ

Conceptes que es treballaran a la sessió:

- Tony Richardson i la renovació del cinema britànic
- El *Free Cinema* i la *New Wave*
- Principis ètics i estètics
- Els personatges i la construcció del film

Matèries curriculars relacionades:

- Educació visual i plàstica
- Història
- Música
- Cultura audiovisual
- Llengua catalana i literatura
- Llengües estrangeres

CONTACTE

Si voleu aprofundir més en aquest o en altres aspectes del cinema, els docents disposen d'accés gratuït a la Biblioteca del Cinema de la Filmoteca de Catalunya amb tot tipus de recursos i bibliografia sobre cinema i cultura audiovisual.

Filmoteca de Catalunya

Filmoteca per a les escoles

filmoteca.escoles@gencat.cat

<http://blocs.gencat.cat/filmotecaescoles>

<https://www.filmoteca.cat/web/ca/article/filmoteca-les-escoles>

Telèfons: 93 556 51 95 / 93 556 51 98

Associació A Bao A Qu

www.abaoaqu.org

<http://www.facebook.com/pages/Associacio-A-Bao-A-Qu/158553550858781>

abaoaqu@abaoaqu.org

IG:abaoaqu_

Lepant, 264, 1r G

08013 Barcelona

Telèfon: 93 285 31 81