

Mike Leigh: filmak entseguetan sortzen dituen zinegile baten metodoaren baliagarritasuna aktoreak zuzentzen ikasteko

Jon Urraza

EHU/UPVko Arte Ederretako doktoregaia

Mike Leigh zinegileak aktoreekin egindako sormen-lanean oinarritzen den zinegintza-metodoa garatu zuen, bere filmetan giza presentzia sinesgarriak pantailaratzeko helburuarekin. Metodo horren bitartez, Leighek gidoi-sorkuntza eta aktoreen zuzendaritza uztartzen ditu entseguetan, eta metodo hori ikus-entzunezko ikasketetan landuz gero «pantailarako aktoreen zuzendaritza» ikasteko helburuarekin, zuzendari-ikaslea lehenengo momentutik aktoreak zuzentzera derrigortuta egongo litzateke, eta, ondorioz, ikasketa zine-sorkuntza prozesu guztian zehar gertatuko litzateke.

GAKO-HITZAK: Mike Leigh · Ikus-entzunezko ikasketak · Aktoreen zuzendaritza · Aktoreen sinesgarritasuna · Zinema.

Mike Leigh: the relevance of his particular filmmaking method in order to learn how to direct the actors

The filmmaker Mike Leigh developed his own film creation method based on a creative work with the actors, in order to put on the screen those believable human presences that he aimed for his films. What Leigh eventually does is to combine the writing process and the acting direction process in the rehearsals, and if this method was used in order to learn «acting direction for the screen», the student-director would be compelled to direct the actors since the very beginning and consequently, the learning would happen during the entire filmmaking process.

KEY WORDS: Mike Leigh · Audio-Visual studies · Acting direction · Believable acting · Cinema.

Inoiz ez diet aktoreei elkarrizketak idatzita dituen gidoi konbentzionalik ematen...

Inoiz ere ez!»

(*'I never give the actors a conventional script with dialogue... Never!*)

Mike Leigh (Ho, 2014)

1. Mike Leigh: sarrera

Mike Leigh-ek hasiera-hasieratik argi zeukan filmak egin nahi zituela, baina bere helburu artistikoak gauzatzeko beharrezkoa zuen sorkuntza-metodoa antzerkian garatzen hasi zen 60ko hamarkadan zehar; izan ere, bere lehenengo film luzea, *Bleak Moments* (1971), berak sortutako izen bereko antzezlanaren egokitzapena izan zen. Estreinaldi horren ostean, Tony Garnett ekoizle eraberritzaileak BBC katean telebistarako film luzeak egiteko deitu zuen (gaur egun izen handia duten hainbat zinegile, Ken Loach, Ridley Scott, Alan Parker, Peter Greenaway edo Michael Winterbottom besteak beste, BBC katean aritu ziren garai hartan ere). Leigh-ek telebistan, hamarkada luze batean zehar, film luze bat estreinatu zuen ia urtero; *Hard Labour* (1973) izan zen telebistan egin zuen lehenengoa, bere Manchesterreko bizitza oroitzuz eta bere filmografian zehar errepikariak izango ziren gai batzuk lehen planora ekarri, hala nola klase sozialen arteko ezberdintasunak, eta emakumeen bakardadea eta zoriontasunik eza. Zinemara itzuli aurretik, telebistarako egin zituen azken filmak *Meantime* (1983) eta *Four days in July* (1985) izan ziren; azken horrekin gainera, salbuespen gisa, Ingalaterrako uhartetik atera zen Ipar Irlandako gatazkari buruz hitz egiteko, hori bai, bere ohitura zinematografikoei jarraituz, gatazkaren testuinguruaren baitan etxe barruko kontuak jorratuz, bi emakumeren haurdunaldiko azken lau egunak erakutsiz, bata katolikoa eta bestea protestantea. Izan ere, egoera eta pertsonaien arteko kontrastea paraleloan aurkeztea Leigh-ek narratiba zinematografikoaren ezaugarri nagusietariko bat da, Ray Carneyk behin baino gehiagotan azpimarratu duen bezala (2000: 36, 59).

1988an pantaila handira itzuli zen *High Hopes* filmaren estreinaldiarekin, film horrekin FIPRESCI saria lortu zuen Veneziako Zinemaldian eta 1993an *Naked* filmarekin Canneseko urrezko palmondoa jaso zuen. Sari horiekin, mundu mailako errekonozimendua lortu zuen eta hortik aurrera sari eta izendapen asko, gehienetan, Leigh-ek lana zuzendari eta gidogile gisa, baina baita aktoreen lana ere goraiatzeko duten sariak eta izendapenak izan dira, eta zerrenda horretan ezin dira aipatu gabe utzi Leigh-ek Oscarretan lortu dituen zazpi izendapenak: bost gidoirik onenaren atalean, *Secrets & Lies* (1996), *Topsy-Turvy* (1999), *Vera Drake* (2004), *Happy-Go-Lucky* (2008) eta *Another Year* (2010) filmengatik, eta bi zuzendari onenaren kategorian, *Secrets & Lies* eta *Another Year* filmengatik, hain zuzen ere. Azkenik, Leigh-ek estreinatu duen azken filma *Peterloo* (2018) izan da eta, bertan, 1819an Manchester hiriko St. Peter's Field plazan gertatutakoa kontatzen du, «Peterlooko sarraskia» izenez ezagutzen den gertakaria, hain zuzen ere.

2. Mike Leigh: arloaren egoera

Leighi buruz idatzi diren lan gehienak, nahiz eta zertzelada biografiakoak eskaini, haren filmen analisi eta deskribapenean zentratzen dira; horrez gain, asko, autoreari berari zuzenean egindako elkarrizketekin osatzen dira, eta gehienetan, Leigh-ek bere lanari buruz, bere helburu artistikoei buruz eta, noski, bere metodoari buruz egindako aipamenak ere agertzen dira. Honako liburu hauek aztertu ditut (bibliografia kontsultatu): Cardinale-Powell & Dipaolo, 2015; O'Sullivan, 2011; Cardullo, 2010 (Leigh eta Loach zine sozialaren baitan aztertzen ditu); Whitehead, 2007; Raphael, 2008; Trostle Jones, 2004; Watson, 2004; Carney & Quart, 2000; Movshovitz, 2000 (Leighi egindako elkarrizketak biltzen ditu); eta Coveney, 1996. Hasteko, azpimarratu beharra dago guztiak ados daudela Leighen filmetako aktore-lana goraiatzeko orduan, «Leigh, antzezipena, benetan garrantzia duena dela, zinemaren arima dela sentitzen duen zuzendari horietako bat da» (Cardullo 2008: 228); izan ere, zinegile honen film guztietan antzezipenaren estetika funtsezkoa da helburu artistikoak lortu ahal izateko, «Leigh-ek egiten duen guztiaren motibazioa aurretik existitzen den errealtatearen sentsazioa gauzatzea baita» –Peter Brunette (*The Washington Post*, 1991/12/27, Movshovitz, 2000: 32, jaso). Eta gainera, aurretik existitzen den errealtatearen sentsazioaren helburuari jarraituz, bere film gehienetan ez ditu istorioak erabat ixten eta horrela «persona horiek hortxe jarraitzen dutelako sentsazioa uztea lortzen du» (O'Sullivan, 2011: 160). Horregatik Leigh-ek bere helburu artistikoak aipatzean honakoa adierazten du:

Nire (fikziozko) filmek dokumental-izaerako asmoa daukate. Kamerarekin benetako gertakari bat albistegietarako grabatzen baduzu, zuk badakizu mundu hori existitzen dela, zuk filmatu ala ez. Nik nahi dudana sendotasun-maila hori daukan mundu bat sortzea da, zerbait sendo eta hiru dimentsiokoa, aizto batekin ebaki zenezakeena –Mike Leigh (Watson, 2004: azala).

Ildo horri jarraituz, Leighen lana aztertu duten gehienek errealismo edo errealismo sozialaren baitan kokatu ohi dituzte haren filmak, eta Peter Greenawayk 1993an egindako ondorengo adierazpenean, argi gelditzen da Leighen garrantzia zine sozial britainiarrean:

Ibilbide nagusia *Saturday Night and Sunday Morning* (Reisz, 1960) filmetik abiatzen da eta *My Beautiful Laundrette* (Frears, 1985) filmeraino doa, betiere, Mike Leighen filmaren batetik edo bestetik igarotzen delarik. Hori da zinema britainiarra, Italiako Neorealismoa hartu eta jarraitu egin duena. Zalantzarik gabe, bizitza errealar buruzko film garrantz eta zorrotzak, politikoki esanguratsuak direnak Ingalaterrarentzat, bereziki Ingalaterrako hego-ekialdearentzat (Watson, 2004: 191).

Bruce Isaacs doktoreak bere tesian zera adierazten du: «Leighen filosofia zinematografikoak errealismoa ikuskizunaren gainetik lehenesten du, Erreala generoko artificioaren gainetik» (2006: 18), baina egiari zor, esan beharra dago, Leigh-ek horri ñabardura bat egiten diola: «Ez dago artelan bat % 100 naturalista dena. Artea ez da bizitza erreala, antolatatu, diseinatu eta destilatu beharra dago, zinema ikuskizun dramatiko delako» –Mike Leigh (Movshovitz 2000: 132).

Arrazoi horregatik, Leigh-ek, fikzioa egiten duela azpimarratzen du (Ho, 2014), baina hala ere, jarraian bere helburu artistikoa ildo beretik definitzen du, «hemen

egiten saiatzen ari garena, dokumental sozial forma bat da» –Mike Leigh (Movshovitz, 2000: 4), eta helburu hori gauzatzeko, «benetako mundu bat sortzearekin» dagoela «zehazki arduratuta» adierazten du (Movshovitz 2000: 88). Irizpide hori oinarri hartuta, Leighek gogor kritikatzeko du «filmetan agertzen den jendeak benetako jendearekin inolako antzik ez edukitzea» (Peter Brunette. *The Washington Post*, 27/12/1991, Movshovitz, 2000: 31, jaso), eta horregatik, bera beti saiatzen da «benetako jendea bezalakoak diren pertsonaiak sortzen» –Mike Leigh (Foundas, 2008).

Helburu artistiko hori lortzeko, Leighek sorkuntza-prozesua aktoreekin lanean jartzen du martxan, lehenengo eta behin pertsonaiak eta haien arteko harremanak eraikitzen hasiz, horretarako «mundu errealaaren ikerketarekin abiatuko dira eta, behaketa horren ondorioz, aktoreak sortuko duen pertsonaia sozialki, kulturalki eta ekonomikoki kokagarria den ingurune zehatz batetik etorriko da» (Clements, 1983: 22). Modu horretan, azkenik, Leighek «bizitza zelan bizi dugun sentsazioetik gertuago dagoen zerbait eskaintzen du» (Carney & Quart, 2000: 66-67). Helburu horiek lortzeko, paper laburra daukaten aktoreekin ere zorrotasun berbera aplikatzen du, Leighek berak e-mail bidez egindako elkarrizketan adierazi zidan bezala, hain zuzen ere: «Nire asmoa, pertsonaia guztiak errealak izatea, filmean zenbat agertzen diren kontuan hartu gabe, batzuk zein besteak, maila berebanean egotea bilatzen dut» –Mike Leigh (elkarrizketa pertsonala 2019/06/04). Ondorioz, Leighen zinemagintzan, «filmaren estiloak, formak eta edukiak bizitzatik gertu egon behar dute» (Trostle Jones, 2004: 2).

Gainera, Leighek 1990etik hona egin dituen film guzti-guztietan Dick Pope argazki-zuzendariarekin lan egin duela kontuan hartuz, Laura Cortés-Selvak Pope eta Leighen arteko lan amankomuna ikertzen zuen doktore-tesia aurkeztu zuen 2012an, film horietako argazkigintzari buruzko ikerketa sakona eginez. Bestetik, Ian Irvine australiarrak, 2008an, Leighen metodoaren inguruko tesia aurkeztu zuen, zeina ikerketa performatibo baten emaitza izan zen eta haren helburua antzerkiko dramaturgoek euren antzezlanen sorkuntzan Leighen metodoa erabili ahal izatea zen.

Mike Leighen «metodo» honi buruz, Leighek berak urteetan zehar zinea egiteko asmatu eta garatutako modu bereziari buruz, bere helburu artistikoak gauzatzeko doitzen joan den prozedurari buruz, aktoreen zuzendaritzan oinarritzen den zine-sorkuntza prozesu partikular honi buruz, arestian aipatutako liburuetan informazioa aurki dezakegu, bai Leighek zuzenean egindako adierazpenen bitartez bai liburu horien egileek egindako analisisen bitartez. Horiez gain, Jeremy Kagan *La mirada del director* (2005) liburuan ere, Elia Kazan, Oliver Stone eta Mike Leighi berari eta beste hainbat zinegileri egindako elkarrizketen bidez, zine-zuzendari baten lana zertan datzan deskribatzen saiatzen da, eta Leighen kasuan, haren metodoaren gakoak zeintzuk diren zehazten ahalegintzen da. Azken finean, Leighek dioen bezala, bere metodoaren funtsa, «idazketa-prozesua eta entsegu-prozesua hartu, bateratu eta denbora batean zehar elkarrekin konbinatzean datza» –Mike Leigh (Foundas, 2008).

Dena den, zalantzarik gabe, Mike Leighen antzerki- eta zine-sorkuntza metodoa sakontasun handienarekin eta pausoz pauso hobekien deskribatu izan duena Paul

Clements izan da, *The improvised play: the work of Mike Leigh* liburuan. Ikerketa hori 1983an argitaratu zen, eta horrek zaharkitua egon zitekeela pentsarazi ziezagukeen arren, metodo bat, azken finean, praktikarekin eboluzionatu egiten den zerbait da-eta, baina Alan Yentob eta Jude Hok BBC katearentzat 2014an egindako *The one and only Mike Leigh* dokumentalak demostratzen digu Leighen helburu artistikoak denborarekin ez direla txintik ere aldatu, eta horiek lortzen saiatzeko, haren metodoan sutuki sinisten jarraitzen duela. Hori gutxi ez eta udaberrian Mike Leigh bera elkarrizketatzeko aukera izan nuen, eta berak zuzenean konfirmatu zidan zeintzuk diren, martxan jartzen duen proiektu bakoitzean, «salbuespenik gabe aplikatzen ditudan Puntu Orokorrak» –Mike Leigh (elkarrizketa pertsonala 2019/06/04), eta horiek Paul Clementsen ikerketaren emaitzaren balioa eta gaurkotasuna konfirmatzen dute.

Azkenik, gogoratu haren film batzuetako gidoiak (antzezlan batzuetakoak ere bai) argitaratuak izan direla eta kontsultatuak izan daitezkeela (Leigh, 2002, 1999, 1997a, 1997b eta 1995), baina horren inguruan argitu beharra dago noski, Leigh, filmatu aurretik, ez duela ohikoa den bezala pertsonaien esaldiak eta elkarrizketak idatzita daramatzen gidoi bat idazten, «inoiz ez diet aktoreei elkarrizketak idatzita dituen gidoi konbentzionalik ematen... Inoiz ere ez!» –Mike Leigh (Ho, 2014). Beraz, irakur ditzakegun gidoi horiek ez dira entseatzeko eta filmatzeko erabili izan direnak, baizik eta osatutako filmaren transkripzioa. Horren inguruan azaldu beharra dago, Leigh gidatzen duen talde-lana errazteko, proiektu guztietan argazki-zuzendari berarekin lan egiteaz gain, gehienetan errepikatu ohi duela Jon Gregory editorearekin, baita 90eko hamarkadatik aurrera Heather Storr script eta jarraitutasun-gainbegiralearekin ere, bukaeran filmatzen diren esaldi eta elkarrizketak oso gutxitan izaten baitira inprobisatuak, organikoki finkatuak izaten dira lokalizazioetan egiten diren entsegetan eta eszena prest dagoenean filmatu egiten da. Leigh honela azaltzen du *Screenwalk* aldizkarirako Rita Cookek egindako elkarrizketan: «Gidoia, zuzentzen idazten dut, sekuentziaz sekuentzia, eszenaz eszena, unez une» –Mike Leigh (Trostle Jones, 2004: 17).

3. Egiantzekotasuna zinemako giza presentzietan: pantailarako antzezenaren estetikaren bilakaera

Errealismo zinematografikoan, «oinarrizko ekintza zinematografikoa, erregistroa da, eta horren funtsa, kamera eta espazio profilmikoaren arteko nahitaezko albokotasuna». Albokotasun-efektu horren bitartez, zinegileak ikuslea limurtu nahi du, «errealitate beraren aurrean dagoela sinetsarazteko» (Monterde, 2001: 18-19). Baina, fikziozko zineman berehalakotasuna eta espontaneotasuna islatzen duen emaitza bat lortzeko, hau da, ikusleak, Augusto Boalen Antzerki Ikusezinean gertatu ohi den bezala, «fikzioa dagoen lekuan, errealitate bat ikustea lortzeko» (Ruiz, 2008: 458), aurretik egindako lan guztia, ikusleari aurkezten zaion azken emaitzatik desagerrarazi beharra dago, ikusleak, errealitatea modu espontaneoan gertatu zen bezala ikusten ari dela sinis dezan. Baina arazoa ez da kontakizunaren bitartez «egia bat ezartzea (ezinezkoa litzateke), baizik eta egiari ahalik eta gehien hurbiltzea, egiaren antza lortzea, eta hori, kontakizunaren trebetasunaren arabera izango da» (1970 [1968]: 11). Orduan, kontakizunaren

egiantzekotasuna kontzeptu subjektibo bat da, ikusleak berak, kontakizuna irakurri, ikusi eta/edo entzuten duenean, arrazoitu eta sentitzen duenaren arabera eraikitzen duena alegia. Platonek kontakizunarekin limurtzeaz hitz egiten du eta «limurtzea egiantzekotasunaren menpe dago»; Aristotelesek egiantzekotasuna definitzen du, posible izan daitekeena dela esanez, gerta litekeena. Ildo horri jarraituz, Cristian Metzek dio egiantzekotasuna dela «egiazkoaren antza duena, baina egiazkoa izan barik; zerbait egiazkoa ez dena, baina ezta ezberdinegia ere» (1970 [1968]: 28).

Horrela, egiantzekotasun zinematografikoaren bilakaerari buruz hitz egiterakoan, istorioak eta pertsonaiak hartzen dira kontuan, baina baita filmetan erakusten diren dekoratuak ere; izan ere, ikusleek, II. Mundu Gerrako dokumentalak pantaila handian ikusi zituztenean, «*Cleopatra* (De Mille, 1934) filmeko dekoratuak irrigarri uzten zituen eszenaratze kolosal bikaina ikusteko aukera izan zuten» (Bazin, 1966 [1958]: 34). Horren harira, soinudun zinemaren agerralditik, «esan daiteke, zinemak errealismorantz izan duen bilakaeraren joera, etengabea izan dela» (Bazin, 1966 [1958]: 447) eta horrek, noski, aktoreen interpretazioaren estetikan egiantzekotzat hartzen denaren bilakaera ere dakar, hain zuzen ere, «ikuslegoak berak eragin zuzena izan du antzeppen zinematografikoaren aldatetetan, oso azkar bereizten baitu egiazkoa dena eta ez dena. Ikuslegoak, *The Grapes of Wrath* (Ford, 1940) bezalako filmetan, Henry Fondak eta beste zenbaitzuek egindako aktore-lanak ikusi zituenean, berehala sintonizatu zuen arretaz behatutako errealitate batean oinarritutako portaerekin, teatralagoak eta sinesgarritasun gutxikoak zirenak baztertzuz» (Caine, 2003, [1990]: 32). Gerra ostean, «Metodoan» hezitako aktoreen lana erabakigarria izan zen bilakaera honetan; izan ere, Roger Ebert kritikari ospetsuaren aburuz, *On the waterfront* (Kazan, 1954) filmak «antzeppen zinematografiko amerikarra betirako aldatu egin zuen» (www.rogerebert.com).

la garai berean, Italian, Neorrealismoa sortu zen, ikusleari, fikzioaren eta errealitatearen arteko mugak lausotzen zituzten istorio eta pertsonaia berriak eskainiz. Hollywoodeko filmetako aktore-lanek errealismorantz egindako bilakaera «Metodoan» hezitako aktoreen eskutik etorri bazen, Italiako Neorrealismoak errealismo-maila horiek gainditzea lortu zuen, errealismoa konbentzioetatik urrunduz eta eguneroko errealitatera hurbilduz, *Roma città aperta* (Rossellini, 1945) edo *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948) bezalako filmekin. Horrela, lokalizazio errealetan lan eginez eta zineman eskarmenturik ez zeukaten aktoreekin, edo aktoreak eta ez-aktoreak amalgamatuz, pantailan lortu zuten emaitzaren «efektua esperientzia errealaren sentsazioa da» (Crowther, 1946). Gainera, II. Mundu Gerraren ostean emandako aurrerapen teknologikoen (kamera eramangarriak eta soinua sinkronikoki grabatzeko gailuak) asko erraztu zituzten kanpoaldean filmatzeko aukerak, eta, horrek, ikusleari egiantzeko berriak eskaini nahi zizkioten mugimendu zinematografikoen agerpena baliatu zuen. Horrela, Cinema Vérité mugimenduaren helburua, adibidez, «gertakariak modu neutralean erregistratzea zen (...) bizitzaren parte bat aurkeztea, alegia» (Bordwell & Thompson, 2010 [1979]: 406). Britainia Handian, Richardson, Anderson edo Reisz bezalako sortzaile gazte batzuek Free Cinema abiatu zuten eta *The Angry Young Men* goitizenez ezagunak egin ziren, zinema tradizionalak azaldutako errealitatearekiko urrunketa salatzen zutelako, eta sozialki konprometitutako zinema egin nahi zutelako, aldarrikatzailea, askea eta

espontaneo. Frantzian, Godard, Truffaut eta abarrek zinema irauli zuten Nouvelle Vague mugimenduari, eta, garai berean, Estatu Batuetan, zinema independentea jaio zen, John Cassavetes bezalako zuzendarien eskutik.

Gaur esan dezakegu, «XX. mendeko bigarren erdialdetik hona, zinemako aktoreengan gailendu den estiloa naturalismoa izan dela» (Nacache, 2006: 145) eta kamera aurreko antzezpenak erraztasun, sinplifikazio, gardentasun eta ikusezintasunerantz egindako bilakaera honetan, telebistaren agerpenak ere berebiziko eragina izan zuen. Telebistako pantaila zinemakoa baino askoz txikiagoa zenez, «lehen plano oso hurbilaren erabilpena hedatu egin zen eta aurpegiko espresioaren gehiegikeriarik arinena antzemangarria zen, baita desatsegina ere. Horren ondorioz, aktoreek euren espresio fisikoak sinplifikatzen ikasi behar izan zuten» (Barr, 1997 [1982]: 24). Gerora, telebistan trebatutako zenbait aktore eta zuzendarik (Lumet, Frankenheimer, Jewison...) zinemara egin zuten jauzi eta beraiekin telebistako estiloa eta antzezpenaren estetika eraman zituzten. Gaur egun, telebistaren «Urrezko Aroa» delakoan, *The Sopranos* (Chase, 1999), *The Wire* (Simon, 2002), *Chernobyl* (Mazin, 2019) edo *The Virtues* (Meadows, 2019) bezalako kalitate handiko telesailen arrakastarekin adieraz daiteke zalantzarik gabe, fikzio dramatiko bat telebistarako zein zinemarako izateak ez duela ezberdintasunik baldintzatzen antzezpenaren estetikan eta, beraz, ikus-entzunezko euskarri guztietan «antzezpen soil, erraz eta zintzoa nagusitu egin dela, baina batez ere, aditzean oinarrituta dagoen antzezpen bat» (Barr, 1997 [1982]: 24).

Gaur eguneko ikusleak, gero eta handiagoa den bere telebistako pantailan, filmak, telesailak eta dokumentalak ikusi ohi ditu, baina baita reality-showak eta bideo anonimoak ere, eta horien helburua betiere ikuslea limurtzea da, pantailan agertutakoa, gradu zeroko begiradaren adibide gisa, kamera aurrean berez gertatutakoa besterik gabe erregistratua izan dela sinetsaraztea, hain zuzen ere. Ondorioz, ikusleari gero eta zailagoa egiten zaio pantailan agertzen diren «persona erreal» eta helburu errealistadun fikzio dramatiko bateko pertsonaien arteko ezberdintasunik txikiak ere onartzea. Gure «arbuiaze-ataria» gure errealitatearen ikuskatze-esperientzian oinarrituta oinarrituta omen dago, hori bai, inguratzen gaituen errealitatearen ikuskatze-esperientzian, baina baita pantailan ikusten dugun «errealitatearen» ikuskatze-esperientzian ere; eta pantailak zalantzarik gabe, «antzezpenaren egiantzekotasunarekiko daukagun sena eraldatu egin digu» (Bazin, 1966 [1958]: 260). Hortaz, egiantzekotasun horren mugak ezartzeko orduan, generoen konbentzioek ere eragin handia daukate; izan ere, askotan «forma ulertzeko esperientziarik garrantzitsuena ez da izaten eguneroko bizitzarena, baizik eta antzeko konbentzioak azaltzen dituzten aurreko lanen eragina» (Bordwell & Thompson, 2010 [1979]: 47) eta aurreko lan horien arabera alderaketak baldintzatuko du gure onarpen edo arbuiazea. Ondorioz, zinemak, *errealista* izan ala *fantasiaz* beterikoa izan, «ez ditu posible guztiak irudikatzen, bakarrik egiantzekoak diren posibleak baizik» (Metz, 1970 [1968]: 19).

Kontuan hartzen badugu «errealismoa sortzeko faktorerik inportanteena ziurrenik antzezpena dela» (Bordwell & Thompson, 2010 [1979]: 433), baina antzezpenaren emaitzak ikuslearen ikuspegiarekiko bilakaera bat pairatzen duela, zera ondoriozta dezakegu: ikusleak ezagutza-maila aurreratu bat lortzen duenean aditu izatera

helduz, bere ezagutza, onartu eta barneratu dituen konbentzio batzuen arabera eraiki duela. Beraz, esan dezakegu «motibazio “errealista”, berariazko konbentzioetan aditua den bati naturala iruditzen zaionaren menpe dagoela» (Bordwell, 1996 [1985]: 149), hau da, «sinboloa arau bihurtzen dela» eta egiantzekoa beraz, «bere helburuagatik definitzen da: zentsura edo errepresioa» (Burgelin, 1970 [1968]: 162). Modu horretan, egiantzeko zinematografikoaren eraikitze eta bilakaera, hau da, film batean esangarria denarena eta ez denarena, aldakorra da. Eta bilakaera etengabe honetan, zinegile, kritikari eta ikusleek onartuak dituzten konbentzioak urratzen direnean, egiantzeko berriak ezarriko dira edo bestela arbuatuak izango dira. Horrela XVIII. mendean «jende askok ez zuen onartu Garrickek egindako Lear Erregearen irudikapena, errealistegia zelako eta ez zuelako Shakespeareren maila klasikoa errespetatzen» (Hethmon 1965: 265); aldiz, «*On the waterfront* filmeko Marlon Brandoren antzezpen “errealista” txalotua, estilizatu egia iruditzen zaigu gaur egun» (Bordwell & Thompson, 2010 [1979]: 146).

Zinemak ikusleari proposatzen diona, ikusleak, behin egiantzeko berri hori onartu eta gero, ondorengo filmi eskatzen die eta hartu-eman etengabe horren ondorioz, ikusleak «ikusten duena sinestea eskatzen du gaur egun» (Bazin, 1966 [1958]: 45) eta, horregatik, zineman agertzen diren agertoki autentikoetan «ikusleak, dokumentaletan ikusten dituen pertsona(ia)k bezain errealak ikustea espero du» (Rabiger, 1987: 341). Baina aktorearengan sinesteari uzten baldin badio, ikusleak automatikoki «sinesgaiztasunaren etenaldia» moztuko du (Zunzunegui & Zumalde, 2014) eta aktorearen sinesgarritasun-ezak pelikula guztia kaltetuko du, «benetako ekaitz baten pean hondoratzen ari den benetako itsasontzi baten zubi gainean dagoen aktore batek beldurra simulatzen baldin badu, ez dugulako haren antzezpen desegokiaren ondorioz aktorea sinistuko, baina ezta itsasontzia ezta ekaitza ere» (Bresson 1979: 25). Horregatik guztiagatik, beraz, adieraz daiteke «pantailarako antzeztea gaur egun, “interpretatzean” baino areago “izatean” datzala» (Caine, 2003 [1990]: 32).

4. Mike Leigh: pertsona errealak bezain hiru dimentsiodunak diren pertsonaiak pantailaratzeko helburua

Mike Leigh bezalako zinegileek «egiantzeko zinematografikoaren disoluzio edo samurtze progresiboa bilatzen dute, baita filmikoki esangarria denaren aberaste progresiboa ere (“dena esateko desira” gisa ulertua)» (Metz, 1970 [1968]: 30); egiantzekoa, azken finean, denboran zehar bilakatu egiten den konbentzio aldakor bat delako. Leigh bere hastapenetatik, giza presentziak eta horien jokamoldearen alorrean zinematografikoki esangarria dena aldatzen saiatu egin da. Egia da ikusleek egiantzeko berri bat onartzen dutela, berria aurrekoak baino «errealagoa» denean, baina bizitzako posibleen eguneratze-prozesu hau fikziozko zineman egokitzea ez da batere erraza. Mike Leighek jakin badaki errealtate konkretu bat existitzen dela existitzen delako, nahiz eta filmatua ez izan, baina baita filmatzen dena fikzioa denean ere, «fikziozko errealtate hori bakarrik existitzen dela narratua izango delako» (Bordwell, 1996 [1985]: 11), hau da, Leighek aktoreekin lokalizazio errealean eraikitzen duen «errealtate profilmikoa filmatua izateko antolatua dagoela, ez daukala berezko entitate benetakorik» (Monterde, 2001: 20), eta horregatik

baldintzatuta egongo da ikuslearentzat, generoaren konbentzioek aurretik ezarritako egiantzekotasunagatik. Arestian esan dugu «Leighek egiten duen guztiaren motibazioa aurretik existitzen den errealtate baten sentsazioa lortzea dela» –Peter Brunette (Movshovitz, 2000: 32), eta helburu horren arrazoa hauxe da: konbentzio horietatik askatu ahal izatea, «bizitza benetan bizi dugun moduaren sentsazioa» (Carney & Quart, 2000: 67) hurbiltzen den «errealtate» bat sortu izanagatik.

Leighek, ondorioz, ez du onartzen egiantzeko posibleetara mugatzea, ez dago, maiz egin ohi den bezala, errealtatea eraldatzeko prest generoaren konbentzioetara egokitzeko. Leighek «gauzak diren moduan islatu nahi ditu» (O’Sullivan 2011: 148) eta horregatik kritikatzan du gaur egun «zinemak ez digula erakusten oraindik ere jendea benetan nolakoa den» (Foundas, 2008); berak, aldiz, benetako pertsonak bezain hiru dimentsiodunak diren pertsonaiak pantailaratu nahi izan ditu beti, horregatik «dokumental-izaerako asmoa duten» fikziozko filmak egin nahi dituela esaten du, eta horretarako, nahitaezkoa du mundu errealtatearen «sendotasun-maila daukan mundu bat sortzea» –Mike Leigh (Watson, 2004: azala). Azkenik, fikziozko mundu «erreal» hori eraiki eta gero, hura nola erregistratu erabakiko du.

5. Mike Leighen metodoa

Mike Leigh, beraz, helburu artistikoak oso argi zituen hasiera-hasieratik eta, helburuok gauzatu ahal izateko, zinegintza-metodo propioa garatu zuen: aktoreen zuzendaritzan oinarritutako metodo bat hain zuzen ere. Arestian esan bezala, Paul Clementsek pausoz pauso modu oso sakonean azaltzen du Leighen metodoa, gainera, Leighek berak eta berarekin lan egindako hainbat aktorek, Alan Yentob kazetariaren galderei erantzunez, 2014an BBC katerako egindako dokumentalean metodoari buruzko zehetasunak ematen dituzte. Baina informazio horrez gain, udaberrian, Mike Leigh elkarrizketatzeko abagunea izan nuen, eta nahiz eta aurretik argi utzi behar den Leighen metodoa ez dela sistema itxi bat, baizik eta malgutasunez proiektu bakoitzera egokitzen duen zinegintza ulertzeko modu bat, Leighek berak argi eta garbi azaltzen duen bezala, «proiektua da garrantzitsuena, guztia gidatzen duena da» –Mike Leigh (Ho, 2014). Hala ere, baditu, betiere eta salbuespenik gabe aplikatzen dituen Puntu Orokor batzuk, eta elkarrizketa hartan, Mike Leigh berak honela laburbildu zizkidan¹:

1. *‘General Points, applying to all my films, without exception: We discover what each film is on the journey of making it. I always start from scratch with the actors, but that doesn’t mean either that I don’t have ideas and concepts on the go before I start, nor does it mean that new notions don’t occur to me as I develop the film. All these things happen. All that matters is what’s on the screen. The preparatory work is just that, and no more - merely the foundations. It is the basis and the raw material from which is distilled the precise action we shoot.*

There are two distinct stages of the «rehearsal process». The first, over the six months or so preceding the shoot, is about establishing the basic premise of the film. It involves creating the characters, exploring and constructing their relationships and life experiences, doing research (including characters’ jobs) and many other things. This always takes place in some empty building that we move into and use as our base. But the second part of «the process» happens on the location. This is when, scene by scene, sequence by sequence, location by location, we make up the film as we go along, often discovering and creating action that we could not possibly have imagined during the preparatory period, but also drawing on the emotional experiences of the improvisations during the first part of the process’. –Mike Leigh (elkarrizketa pertsonala 2019/06/04).

Nire film guztietan, salbuespenik gabe aplikatzen ditudan Puntu Orokorrak: film bakoitza zer den, hura egiteko jardueran aurkitzen dugu. Aktoreekin hutsetik hasten naiz beti, baina honek ez du esan nahi, nik, hasi aurretik ideiak eta kontzeptuak martxan ez ditudanik, ezta ideia berriak ez zaizkidanik etorriko filma garatzen dudan bitartean ere. Hauek gauza guztiak gertatzen dira. Inporta duen bakarra, pantailan dagoena da. Prestakuntza-lana, hori besterik ez da —oinarri hutsak—. Oinarria eta material gordina da, zeinetatik filmatuko dugun ekintza zehatza destilatua izango den.

Bi etapa ezberdin daude «entsegu-prozesuan». Lehenengoa, filmaketaren aurretik doa eta sei hilabete inguru luzatu ohi da, etapa honen helburua, filmaren oinarritzko premisa ezartzea da. Horrek esan nahi du pertsonaiak sortzea, euren harremanak eta euren bizitzako esperientziak esploratu eta eraikitzea, ikerketa egitea (pertsonaien lanbideari buruz ere) eta beste hainbat gauza. Hura egiteko, hutsik dagoen eraikin batera mugitzen gara, hura base gisa erabiltzeko. Baina «prozesuaren» bigarren zatia lokalizazioan gertatzen da. Bigarren fase honetan, eszenaz eszena, sekuentziaz sekuentzia, lokalizazioz lokalizazio, filma egiten goazen heinean filma asmatzen dugu, askotan, prestakuntza-garaian asmatu ezin izango genukeen akzioa aurkitzen eta sortzen, baina baita prozesuaren lehenengo ataleko inprobisazioetako esperientzia emozionalak aprobetxatuz ere.

Mike Leigh-ek horrela lan eginez, aktoreen burutik «hasiera-hasieratik emaitzak emateko beharra uxatzen du, Leigh-ek dioen bezala, “interesgarri, triste edo dibertigarri izateko beharretik” askatzen ditu, denetik askatzen ditu “erreal izateko beharretik izan ezik”» (Watson 2004: 29) eta hori lortzen saiatzeko aktore bakoitzarekin banaka hasiko da lanean, «ekonomikoki, sozialki, eta kulturalki kokagarria den ingurune zehatz batetik datorren pertsonaia bat sortu eta garatzeko helburuarekin» (Clements 1983: 22). Helburu hori gauzatzen saiatzeko, sormenezko tranpolin gisa, pertsona errealean behaketatik abiatuko dira, ez baitago «bere pertsonaien banakotasunarekin Leigh baino konprometituagoa den zinegilerik, edo identitate orokorrak erakusten dituzten pertsonaiekin kritikoagoa denik ere» (Carney & Quart, 2000: 250). Ondoren, pertsonaien arteko harremanak modu esperientzialean landuko dituzte, denbora errealean jokotutako inprobisazio-prozesu luzeetan, bikote baten ezagutu zireneko lehenengo hartu-emanak edo lankide batzuen arteko lehenengo lan-egunak adibidez, helburua betiere, harreman horiek denboran zehar bizi izandako esperientzia gisa ikertzea eta garatzea delarik.

Pelikulan ziurrenik agertuko ez diren inprobisazio hauen bidez, pertsonaien arteko harremanak hezur-haragitzen doaz eta sortuko diren bizipen amankomunak pertsonaia bakoitzaren «zorrotz emozionala» betetzen joango dira. Modu horretan, Leigh-en zinemako pertsonaiak banakotasunetik eraikiak dira, baina ikuslearen aurrean «beste pertsonaiekin ezartzen diren harremanen bitartez erakutsiak izango dira» (Brecht, 2004 [1947]: 267). *Another Year* (Leigh, 2010) filmean adibidez, bakardadea pairatzen duten pertsonaia batzuk ikusten ditugu, baina soilik harreman sozialak dituzten une jakinetan. Pertsonaiak eta haien arteko harremanak eraikiak daudenean, Leigh-ek egoerak proposatzen hasiko da aktoreek pertsonaian inprobisa ditzaten, horrela, aurretik bakoitzarengan garatu diren bizipen eta esperientzia emozionalek horien jokamoldea baldintzatu eta mugatu egingo dute.

Orduan Leigh, behar duen guztia prest dagoela erabakitzen duenean, filmaren argumentua antolatzen hasiko da, eta horretarako, *scenario* izenarekin izendatzen duen «gidoi» eskematiko bat egituratuko du: «Egitura oso labur bat idazten dut, hiru orrialde ingurukoa. Eszena 1: Wendy dantza-eskolan. Eszena 2: Wendy etxera doa (*Life is Sweet*. Leigh, 1990). Eta eszena bakoitza lokalizazioan eraiki eta entseatuko da, eta eztabaida eta entsegu zorrotz askoren ostean, prest dagoenean, filmatu egingo dugu» –Mike Leigh (Peter Brunetteren elkarrizketa. *The Washington Post*, 1991/12/27, Movshovitz, 2000: 31). Egoera hauek, beraz, narrazioa egituratuko dute eta argumentua gertatuko den lokalizazio errealetan inprobisatu, finkatu eta, azkenik, filmatu egingo dira. Era horretan, Leigh, filma egituratu eta destilatuko du, baina berriro diot, inoiz ere ez die «aktoreei, elkarrizketak idatzita dituen gidoi konbentzional bat bananduko. Inoiz ere ez!» –Mike Leigh (Ho, 2014).

Leigh, beraz, bere film-sorkuntza guztia aktoreak zuzentzeko metodo landu batean oinarritzen du, Leigh, berak garatutako metodo honek zinegintza-prozesu osoa betetzen du hasieratik bukaera arte, eta horren ondorioz lortzen duen emaitzan, bere filmografian alegia, aktoreen lana eta antzezpenaren estetika funtsezkoak dira «hain banakoak, bereziak eta benetakoak diren pertsonaiak lortzeko». Leigh, filmetako pertsonaiak, hain dira egiazkoak, «haien emozioak, mundu errealeko jendearnak bezala, ez dirudi aurretik finkatuak daudenik, eta beraz, ezin dira aurreikusi» (Carney & Quart, 2000: 10). Leigh, aktoreengandik emaitza hau lortzeko egiten duena aktorearen sormena askatzea da, aktoreak ez du «emaitzak berehala emateko presioa sentitzen, eskatzen zaion bakararra, bere pertsonaia momentu horretan aurkitzen ari dena benetan esperimintatzea da, bizitza errealean gertatzen den bezala» (Cortés-Selva & Carmona-Martínez, 2016: 115), hau da, interpretazio on baten oinarria alegia, momentua bizi, aditu eta organikoki eta espontaneoki erreakzionatu.

6. Ondorioak: Mike Leigh zinegilearen metodoaren baliagarritasuna ikus-entzunezko ikasketetan aktoreen zuzendaritza ikasteko

Pertsonaiaren arabera, aktorearen itxura eta jokabidea egokiak badira filmaren testuinguruaren baitan, aktore horren antzezpena zuzena izango da, pertsonaia erreale baten itxura eta jokabidea izan ala ez (Bordwell & Thompson, 2010: 159-160).

Gaur egun, estetika antinaturalista bat bilatzen duten filmak aurki ditzakegu, Pello Gutierrezen *Zain* (2018) film laburrak, adibidez, estetika antinaturalista bat bilatzen du, bai forman baita edukian ere. Film horretan, ez dago elkarrizketarik, pertsonaiak errepikatzen diren abestien bidez (in)komunikatzen dira eta haien adierazkortasuna ere estetika horrek baldintzatuta dago, produktu koherente bat lortuz azken finean. Gainera naturalismotik asko urruntzen diren antzezpenak bilatzen dituzten filmetako zuzendariak, orokorrean, oso argi izan ohi dute zer-nolako aktore-lanak bilatzen dituzten. Dena den, Bazinek zinema arterik errealistena dela zioen, eta horren arabera, «posible da genero zinematografikoak sailkatzea —edo hierarkizatzea— irudikatzen duten errealtate-mailaren arabera», horrela, soinu-dun zinemaren agerralditik hona, «esan daiteke zinemaren joera errealmorantz, etengabea izan dela» (Bazin, 1966: 447). Horrexegatik Michael Rabiger irakasleak esaten du zinegintzako ikasleek argi

izan beharko luketela «zineman, egiantzekotasun-pertzepzioa bilatzen dela, beraz, antzezpen errealistak zine-zuzendari ikaslearen helburu nagusia izan beharko luke» (Rabiger, 1987: 28).

Esan beharra dago, hala ere, zinemaren historian zehar naturalismoa, errealismoa eta errealismo soziala landu dituzten hainbat zuzendarik, aktore ezezagunekin, ikus-entzunezkoan eskarmenturik ez zeukaten aktoreekin, edota zuzenean ez-aktoreekin egin izan dutela lan. Neorrealismoan adibidez, Viscontik, Siziliako benetako arrantzaleekin egin zuen *La Terra Trema* (1948) filma, De Sicak, nahiz eta bera eskarmentu eta ospe handiko aktorea izan, *Ladri di Biciclette* (1948) filmerako aktorea ez zen Lamberto Maggiorani aukeratu zuen, zine-izar bat kontratatzea baztertuz. Eta Rossellinik, zuzendari eta aktoreen arteko harremana, zuzendaria gehienetan galtzaile ateratzen den «batailatza» jotzen zuen, eta bere energiak gerra horretan ez xahutzearen, oso gutxitan egiten zuen lan aktore profesionalekin. Horrela, André Bazinen arabera, neorrealismoaren ondorioz, «zinema anonimoak bere existentzia estetikoak konkistatu du» eta, horregatik, «pertsoneia batzuk estilo konkretu baten baitan ezin dira jada aktore profesionalekin egin» (Bazin, 1966: 481). Gaur eguneko hainbat adibidek zinemarik errealistena ez-aktoreekin hobeto egin daitekeela ulertarazi ahal digute, pertsonaien autentikotasun-mailarik altuenak lortzeko, aktoreak ez diren pertsona errealekin egin behar dela lan, alegia, Isaki Lacuestaren *Entre dos aguas* (2018) edo Arantxa Echevarriaren *Carmen y Lola* (2018) filmetan egin den bezala, adibidez.

Zinema sozial errealistaren ikur nagusietarikoa den Ken Loachek ere, zineman eskarmenturik ez daukaten aktoreak hautatzen ditu maiz, Dave Johns, *I, Daniel Blake* (2016) filmeko protagonista adibidez, *stand-up comedy*an ezaguna zen, baina ez zeukan inolako esperientziarik zinema dramatikoan. Beste hainbatetan, zuzenean aktoreak ez ziren pertsonak hautatu izan ditu Loachek, *Ladybird, Ladybird* (1994) filmeko protagonistak, Crissy Rock berak onartzen duen bezala (Osmond, 2016); eta behin baino gehiagotan ere, ume edo nerabeekin egin izan du lan, *Kes* (1969) filmean adibidez; eta nahiz eta Kris Hitchen eta Debbie Honeywood aktoreak diren, *Sorry We Missed You* (2019) filma protagonizatu aurretik zineman zeukaten esperientzia figuraziora eta film laburretara mugatzen zen.

Arazoa da, diogunez, errealitytetik gertuen egon nahi duen fikziozko zinemaren estetikan, neorrealismoren garaitik gutxienez, zinema anonimoaren estetika gailendu egin dela eta hainbat zine-zuzendarik erabakitzen dutela aktoreak ez diren pertsonekin lan egitea. Ildo horri jarraituz, ez luke zentzu askorik izango planteatzeak aktoreen zuzendaritzaren garrantzia zine-zuzendarien formakuntzan, gero esaten bukatzeko, hobe dutela aktoreak ez direnekin lan egitea, eta horrexegatik hain zuen ere, interesgarria da Mike Leigh zinegilearen figura.

Mike Leigh aipatutako «zinema anonimoan» pisu handiko erreferente bat da zalantzarik gabe, hamarkadak daramatza lehen planora ekartzen «zineman periferikoak izan ohi diren pertsonaiak» –Phil Davis (Ho, 2014), eta gainera, pertsonaia horiek landuz, Leigh, «zinema modernoko antzezpenik azpimarragarrienetarikoa lortu izan ditu» –Alan Yentob (Ho, 2014). Baina Leigh neorrealismoaren garaitik ezarritako ez-aktoreen konbentzioa urratzen du, berak argi eta garbi adierazten du

aktoreekin lan egiten duela beti, karaktereko aktore profesional eskarmentudunekin hain zuzen ere: «Nola lortu ahal izango nuke errealtate hori “kaleko jendearekin”? Aktore profesional oso sofistikatuekin lor daitezke soilik antzezpen horiek, inoiz ere ez amateurrekin!» –Mike Leigh (Watson 2004: 28). Gainera, Leigh, aktore berberekin errepikatzeke ohitura dauka, Lesley Manville aktorea adibidez, zinegilearen bederatzik filmetan agertu izan da azken berrogei urteetan. Izan ere, esan daiteke haxe dela, hain zuzen ere, Leighen zinemaren zaleok onartu behar dugun lehenengoetariko konbentzioa, aktore berak paper ezberdinetan ikustea, alegia. Robert Bressonek, ez-aktore anonimoen ildoari jarraituz, proiektu bakoitzerako hautatutako «modeloekin» egiten zuen lan, eta horrela azaltzen zuen: «X aktorea Atila, Mahoma, bankuko langilea, aizkolaria izan daitekeela onartzea, X aktoreak antzezten duela onartzea da. X aktoreak antzezten duela onartzea, bere pelikulek antzerkiarekin harremana dutela onartzea da. X aktoreak antzezten duela ez onartzea, Atila = Mahoma = bankuko langilea = aizkolaria direla onartzea da, eta horrek ez dauka zentzurik» (Bresson, 1979: 19-20).

Mike Leigh azken finean, zinegile gisa, *mainstream* zinematik disidentea izan da beti, jorratzen dituen gaiengatik, eta gaiok jorratzen dituen moduarengatik ere, euren famili ingurune pribatuan ageri diren pertsonaia anonimoen erretratu oso zehatzen bitartez egiteagatik hain zuzen ere. Baina zinegile hau benetan disidente bilakatzen duena, zalantzarik gabe, bere helburu artistikoak lortzeko, gidoi-sorkuntza prozesua eta entsegu-prozesuak uztartzen dituen zinegintza-metodo propio bat garatu izana da. Leighen praktika artistikoan izatez, «ezerk ez dirudi abangoardistagoa bere esperientzia erradikaleko metodoarekin daukan konpromiso sakonak baino» (Watson 2004: 14). Baina ikusten ari garen bezala, bere independentzia- eta disidentzia-maila ere ez da jaisten, horrek, teorikoki bere ildo eta estiloko zinemaren doktrinengandik aldentzen baldin badu ere. Beraz, Leighen zinema anonimo errealistenean kokagarriak izan daitezkeen aktore-lan azpimarragarriak gauzatzen ditu, baina zinema-estilo horrek aktoreekiko ezarri dituen konbentzio batzuk urratuz, hau da, aktore profesionalekin egiten du lan —ezagunegiak ez direnak hori bai— eta gainera 50 urtetan zehar egin dituen proiektu zinematografikoetan aktore berberekin askotan, Lesley Manville, Phil Davis, Ruth Sheen, Timothy Spall edo Jim Broadbent aktoreek, esaterako, pertsonaia ezberdinak sortu eta antzeztu dituzte Leighen esanetara hainbat filmetan; Leighen ez duelako aurretik bere irudimenean irudikatutako pertsonaia batera moldatzen den aktorea edo «modelo» hautatzen, baizik eta, gustuko duen aktorea hautatzen du, eta gero hori, entseguetan, Leighen esanetara pertsonaia sortzen doa. Eta horregatik, hain zuzen ere, da horren interesgarria Leighen garatutako zinegintza-metodoa, aktoreen zuzendaritza ikasi eta lantzeko: aktoreen zuzendaritza sorkuntzara lotzen duelako, prozesu osoan zehar aplikatu egiten delako, eta nahiz eta ez-aktoreekin erabiltzeko ere moldagarria izan daitekeen, aktoreekin lan egiteko pentsatuta dagoelako.

Onartu beharra dago dena den, nahiz eta bere helburu artistikoak lortzeko aukera ematen dion, lan egiteko metodo honekin duen urratu ezinezko konpromiso honek sortzaile guztiz independentea bilakatzen duela, aldi berean, zinemaren industriaren doktrina nagusiaren kontra errotik talka egitera behartzen du eta, ondorioz, zailagoa egiten dio bere proiektuetarako finantzazioa lortzea. Hala ere, zailtasunak zailtasun,

esan beharra dago, Leigh-ek zazpitan lortu duela Hollywoodeko Akademiaren Oscarretan izendapena eta 50 urte daramatzala filmak zuzentzen gelditu barik. Baina arrakasta, sari, zailtasun eta porroten ikuspuntua albora utziz, eta bere lan egiteko moduan zentratuz, ikusi dugu Mike Leigh ez dela gidoi bat interpretatzen duen eszena-zuzendari bat, baizik eta aktore-zuzendari gisa dauzkan ezagutza, teknika eta abileziak aplikatzen dituen zine-sortzaile bat, eta horrexegatik hain zuzen ere, Leigh-ekin «gidoigintza eta produkzioa bananduak ez dauden prozesuak direla kontuan hartuta, interpretazioa testuaren oinarritzko parte bezala ulertzea funtsezkoa da» (Clements, 1983: 6), eta horrek garamatza, azken finean, aktoreen zuzendaritzaren gakora: edo aktoreak hasieratik sorkuntza-prozesu guztian zehar zuzendu eta gidatu; edo pelikularen ideia guztia zuzendariaren buruan finkatuta dagoenean, aktoreak ideia hori zehazki interpretatzeko deitu eta errodajea aurretikako ideia horren arabera, interpreteek aurkeztutakoari zuzenketa planteatu a posteriori.

Arte Dramatikoko eskoletan, aktoreak zuzendari baten esanetara interprete izaten ikasten du, gainera, ikus-entzunezkora jauzia emateko, antzerkirako edo pantailarako antzeztearen arteko ezberdintasunen ulermenean oinarritutako egokitzapena behar izaten du. Ikus-entzunezko ikasleak, aldiz, ikus-entzunezko lengoia, estetika eta narrazioan teorikoki eta teknikoki formatzen dira. Egia da Euskal Herriko unibertsitateetan, ez EHU/UPVn ez Mondragon Unibertsitatean ezta Nafarroako Unibertsitatean ere, ez dagoela zinegintzako graduik, baina bai Ikus-entzunezko Komunikazioan baita Arte Ederretan ere zinemarekin lotutako ikasgaiak ikasten dira. Horietan gainera, beste hainbat lanen artean, ikasleek fikziozko film labur bat sortu behar dute, baina aktoreen zuzendaritza ikasgaia EHU/UPVn ez da existitzen, ez Ikus-entzunezko Komunikazioan ezta Arte Ederretan ere; eta Mondragon Unibertsitatean, aktoreen zuzendaritza ikasgaiak 3 kreditu ETCS besterik ez du balio Ikus-entzunezko Komunikazioko ikasketetan. Gainera, fikziozko filmen sorkuntza-prozesua industriaren erara ikasi ohi da, hau da, lehenengo eta behin gidoia sortu behar da, gero film guztia asmatu eta planifikatu egiten da, eta, azkenik, aktoreak hautatzen dira aurretik planifikatutakoa interpreta dezaten, zuzendariaren buruan irudikatu den «tipo» bat antzeztu dezaten.

Baina aktoreen zuzendaritzan oinarritzen den Mike Leigh-ek garatutako zine-sorkuntza metodoa, bai zine-zuzendariarentzat bai aktoreentzat, interesgarria izan daiteke lehenengoek ikus-entzunezko aktoreak zuzentzen ikasteko, eta pantailarako interpretazioaren berariazko ezaugarriak ikasteko besteek. Planteamendu horri jarraituz, ikus-entzunezko ikasketetan, aktoreen zuzendaritza ikasteko helburuarekin, Leigh-ek egiten duen bezala, gidoi-sorkuntza eta aktoreen zuzendaritza uztartuz gero, zuzendari-ikaslea derrigortua egongo litzateke zinegintza-bide guztia hasieratik amaieraraino aktoreak zuzentzen egitera, testua eskuan edukitzeak eskaintzen duen segurtasunik gabe, gidoi-sorkuntza bera ere aktoreak zuzentzen garatu beharko zuelako. Horrela, zuzendari-ikaslea, hizkuntza zinematografikoaren bidez esan nahi duen guztia ikasteaz gain, kontziente izango litzateke hori lortzeko aktoreak behar dituela eta horiek zuzentzen bakarrik lortu ahal dituela bilatutako helburu horiek. Zuzendari-ek, alegia, ulertuko lukete horrela lan eginez gero, «aktoreekin elkarlana gauzatu behar dutela, eta horien lan onaren

menpe —teknika zinematografiko hutsetik haratago doana— dagoela gainontzeko guztiaren arrakasta» (Catalá, 2001: 253); azken finean, jakin badakigu pelikula baten sinesgarritasuna ez datorrela bere teknika zinematografikotik, «baizik eta pantailan agertuko den giza presentziaren sinesgarritasunetik» (Rabiger, 1987: 329), eta giza presentzien sinesgarritasun hori lortzeko, zuzendariak lagundu dezake aktorea, pertsonaia «interpretatsetik» pertsonaia «izatera» doan bidea egiten.

Zine-sorkuntza prozesua horrela planteatuz, zuzendari-ikaslearentzat nahiteazkoa bilakatzen da aktoreak zuzentzen ikastea, eta ez prozesutik at dagoen teknika multzo isolatu gisa ikasiz, baizik eta zinegintza-prozesu osoaren baitan hasieratik bukaeraraino ikertuz eta aplikatuz. Gainera horrela lan eginez, ikasleak, interpretazioaren estetikari buruzko irizpide propioa garatuko du eta hura bilatzen ikasiko du. Eta azkenik, zuzendari-ikasleak bera bezala ikasten ari diren arte dramatikoko ikasleekin lan egingo balu, horiek ere bide horretan ulermen eta ikasketa baliagarria lortuko lukete; gainera, bai zuzendariarentzat bai aktoreentzat, ikasitakoa, gerora industriaren metodologia tradizionalaren barruan lan egiteko ere, oso baliagarria izango litzateke zalantzarik gabe.

Arestian esan bezala, jakin badakit, dena den, Euskal Herrian ez dagoela zinema-gradua eskaintzen duen unibertsitaterik, eta bertan ikasi duten hemengo zinegile askok Ikus-entzunezko Komunikazioa edo Arte Ederrak ikasi dituztela, eta karrera horiek askoz orokorragoak direla eta hainbat ikasgai eta materiaren artean zinegintza eta fikziozko zinegintza ikasten dela, eta horren ondorioz, guztirako astirik ez dagoenez, aktoreen zuzendaritza baztertuta gelditu ohi den gaia dela; gainera industriaren funtzionamenduaren ondorioz ere, edozein proiektu zinematografikok ekoizpena lortu ahal izateko gidoia eta planifikazioa behar ditu izan aktoreekin lanean jarri aurretik, eta unibertsitatean ere, horrela ikasi ohi da.

Amaitzeko esan, Leighek bere burua dramaturgotzat daukala eta horregatik bere metodoa deskribatzen duenean gidoiaren sorkuntzari buruz ari dela dio, gidoiaren sorkuntza aktoreekin egiten duena, pausoz pauso eta lehenengo eta behin, pertsonaiaren sorkuntzatik abiatuz; horrela, beraz, nahiz eta aktoreen zuzendaritza ikasgai gisa ez existitu, posible litzateke hori lantzea gidoigintza ikasgaiaren barnean, Leighek egiten duen bezala, gidoigintza eta entsegu-faseak uztartuz, horrela gidoigintzari aurre egiteko beste aukera bat zabalduz eta horrekin batera aktoreen zuzendaritza ikastea proiektuaren helburuen barruan derrigorrezkoa bilakatuz. Izan ere, Peri Bradleyk bere ikerketan adierazten duenez, gaur egun modan jarri den «telebista hibridoa» eta TOWIE (*The Only Way Is Essex*) (Wood & Wrigley, 2010) bezalako «dramality», «reality-drama» edo «egituratutako errealitateko» ikuskizunen arrakastak behartu ditu, horien estetikara hurbiltzeko, gidoigintza lantzeko ohiko moduak egokitzea. Bradleyk esaten du, horren ondorioz, «ekintzen eta elkarrizketa zehatzen idazketaren ginetik, erronka bidezko gidaritza bultzatzen dela, dramari egoeretatik jaiotzeko aukera ematen dion estetika errealista bat mantentzeko» (2014: 170), eta horrek Mike Leighen sorkuntza-metodoaren baliagarritasuna gaur eguneko gidoigintzan eta, oro har, zinegintzan, frogatzen duela dio.

Horrela lan eginez, ikasleak bere proiektu zinematografikoa aurrera ateratzeko eta bere helburu artistikoak gauzatu ahal izateko, aktoreak zuzendu beharko ditu sortu

nahi duen lana sortu ahal izateko, eta horretarako ikertu beharko du eta ikertutakoa praktikan inplementatu beharko du, eta aktore bakoitzaren berezitasunetara egokitu beharko da eta azkenik prozesu honetan guztian zehar ikasketa bat gertatuko da, zuzendari-ikasleak aktoreei buruz, horien lanari buruz eta horiek zuzentzeari buruz ikasiko du, eta horren ondorioz, pantailarako antzezpenaren estetikari buruzko irizpide propio bat garatuko du eta horrek, bere hurrengo proiektuetan, aktoreak aukeratzen eta zuzentzen lagunduko dio. Gero, ondo bidean eta zortea lagun, zuzendaria, proiektuz proiektu bere helburu artistikoak lortzen saiatzeko bere metodo propioa garatzen joango da, geldiezia izango den bizitza osoko ikasketa-prozesu baten abiapuntua besterik ez litzateke hau beraz.

Bibliografia

- Arrieta, A. (2017): «Fikzioa, ezagutza eta zentsura», *Campus: Euskal Herriko Unibertsitatearen aldizkaria*, Cathedra.
- Barr, T. (1997 [1982]): *Actuando para la cámara*, Plot SA, Madril.
- Barthes, Boons, Burgelin, Genette, Gritti, Kristeva, Metz, Morin & Todorov (1970 [1968]): *Lo Verosímil*, ETC Editorial Tiempo Contemporáneo SRL, Buenos Aires.
- Bazin, A. (1966 [1958]): *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp SA, Madril.
- Boal, A. (2001 [1982]): *Juegos para actores y no actores*, Alba Editorial SLU, Bartzelona.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2010 [1979]): *El arte cinematográfico*, Paidós Ibérica SA, Bartzelona.
- Bordwell, D. (1996 [1985]): *La narración en el cine de ficción*, Paidós Ibérica SA, Bartzelona.
- Bradley, P. (2014): «Scripting the Real: Mike Leigh's Practice as Antecedent to Contemporary Reality Television Texts The Only Way Is Essex and Made in Chelsea», in C. Batty (arg.), *Screenwriters and Screenwriting. Putting Practice into Context*, Palgrave Macmillan UK, Londres, 170-186.
- Brecht, B. (2004 [1947]): *Escritos sobre teatro*, Alba editorial, Bartzelona.
- Bresson, R. (1979): *Notas sobre el cinematógrafo*, Ediciones ERA SA, Mexiko DF.
- Caine, M. (2003 [1990]): *Actuando para el cine*, Plot SA, Applause Theatre Publishers, Madril.
- Cardinale-Powell, B. & Dipaolo, M. (2015): *Devised and directed by Mike Leigh*, Bloomsbury.
- Cardullo, B. (2008): «The Committed Cinema of Mike Leigh», in B. Cardullo, *Soundings on Cinema. Speaking to Film and Film Artists*, State University of New York Press, Albany, 219-256.
- , (2010): *Loach and Leigh, Ltd.: The Cinema of Social Conscience*. Cambridge Scholars Publishing. Cambridge.
- Carney, R. & Cassavetes, J. (2001): *Cassavetes por Cassavetes*, Anagrama SA, Bartzelona.
- Carney, R. & Quart, L. (2000): *The films of Mike Leigh: Embracing the world*, Cambridge Univ. Press, Cambridge.
- Catalá, J.M. (2001): *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*, Paidós Ib. SA, Bartzelona.
- Clements, P. (1983) *The improvised play: The work of Mike Leigh*, Methuen London Ltd., Londres.
- Cortés-Selva, L. (2012): *La influencia de la fotografía cinematográfica en el estilo visual. Análisis del estilo de Dick Pope en las obras cinematográficas del director Mike Leigh: Life is Sweet, Naked, Secrets and Lies, Career Girls, Topsy-Turvy, All or Nothing, Vera Drake y Happy-go-Lucky*, doktore tesia, UCAM Universidad Católica San Antonio, Komunikazio Fakultatea, Murtzia.
- Coveney, M. (1996): *The world according to Mike Leigh*, Harper Collins.

- Crowther, B. (1946): «How Italy resisted», *The New York Times*, 1946/02/26 (artxibategi digitalak), «The screen» atala (2018/11/06an begiratua).
- Ebert, R. (1999): *On the Waterfront*, <<http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-on-the-waterfront-1954>>, 1999/03/21 (2018/11/06an begiratua).
- Erredakzioa (2018): «La soledad, un mal contemporáneo mundial que en Reino Unido ahora es asunto de Estado», *BBC Mundo*, <<http://www.bbc.com/mundo/noticias-42723066>>, urtarrilaren 18a (2018/11/06an begiratua).
- Gaudreault, A. eta Jost, F. (1995): *El relato cinematográfico*, Paidós Ibérica SA, Bartzelona.
- Goodridge, M. (2002): *Directing (Screencraft Series)*, Focal Press, Londres.
- Hagen, U. (2002 [1991]): *Un reto para el actor*, Alba Editorial, Bartzelona.
- Hethmon, R.H. (1965): *El Método del Actor's Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*, Fundamentos, Madril.
- Isaacs, B. (2006): *Film cool. Towards a new film aesthetics*, Ph.D Thesis University of Sydney.
- Kagan, J. (2005): *La mirada del director. Entrevistas con directores de cine*, Plot Eds. SA, Madril.
- Layton, W. (1990): *¿Por qué? Trampolín del actor*, Fundamentos, Madril.
- Leigh, M. (1994): *High Hopes*. (1995): *Naked and other screenplays*. (1997a): *Secrets and Lies*. (1997b): *Career Girls*. (1999): *Topsy-Turvy*. (2002): *All or Nothing*, Faber and Faber, Londres.
- Meisner, S. & Longwell, D. (1987): *Sanford Meisner on acting*, A Vintage Original-Random House Inc., New York.
- Monterde, J.E. (2001): «Realidad, realismo y documental en el cine español», in J.M. Catalá, J. Cerdán eta C. Torreiro, *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*, hitzaldi sortaren argitalpenean, Ed. Ocho y medio, Madril, 15-26.
- Movshovitz, H. (2000): *Mike Leigh: interviews*, University Press of Mississippi.
- Nacache, J. (2006): *El actor en el cine*, Paidós, Bartzelona.
- O'Sullivan, S. (2011): *Mike Leigh*, University of Illinois Press.
- Rabiger, M. (1987): *Dirección de cine y video. Técnica y estética*, IORTV. Butterword-Heinemann, Madril.
- Ruiz, B. (2008): *El arte del actor en el siglo XX*, Artezblai SL, Bilbo.
- Raphael, A. & Leigh, M. (2008): *Mike Leigh on Mike Leigh*, Faber and Faber, Londres.
- Stanislavski, K. (2003): *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, Alba Editorial, Bartzelona.
- Swenson, L.C. (1980): *Teorías del aprendizaje*, Paidós Ibérica SA Psicologías del s. XX, Bartzelona.
- Trostle Jones, E. (2004): *All or Nothing: The cinema of Mike Leigh*, Peter Lang Publishing Inc., New York.
- Watson, G. (2004): *The cinema of Mike Leigh: a sense of the real*, Wallflower Press, Londres.
- Whitehead, T. (2007): *Mike Leigh*, Manchester University Press.
- Zunzunegui Díez, S. & Zumalde Arregi, I. (2014): «Guía para escépticos avatares de la doble lectura modélica del discurso documental», *Signa Aldizkaria*, 23, 843-865, UNED.

Aipatutako filmografia

- Chase, D. (1999): *The Sopranos*, Home Box Office (HBO).
- De Sica, V. (1948): *Ladri di Bicicletta*, Produzioni De Sica (PDS).
- Echevarria, A. (2018): *Carmen y Lola*, Tvtec servicios audiovisuales / ICAA.
- Ford, J. (1940): *The Grapes of Wrath*, 20th Century Fox. Prod: Darryl F. Zanuck.

- Foundas, S. (2008): *Mike Leigh: Moments*, Regis dialogue with Scott Foundas, Walker Art Center.
- Frears, S. (1985): *My Beautiful Laundrette*, Film4 Productions / Working Title Films.
- Gutierrez, P. (2018): *Zain*, Zazpi tèrdi.
- Ho, J. (2014): *The one and only Mike Leigh*. Imagine: season 24, episode 5, BBC 1, Documentary.
- Kazan, E. (1954): *On the Waterfront*, Columbia Pictures.
- Lacuesta, I. (2018): *Entre dos aguas*, La Termita Films / B-Team Pictures / All Go Movies / Mallerich Films Paco Poch / Bord Cadre Films / Studio Indie Productions.
- Leigh, M. (1971): *Bleak Moments*, Autumn Productions / Memorial Enterprises / British Film Institute Production Board.
- , (1983): *Meantime* (TV), Central TV Production / Mostpoint / Channel 4 Television Corporation.
- , (1985): *Four days in July* (TV), British Broadcasting Corporation (BBC).
- , (1988): *High Hopes*, British Screen Productions / Channel Four Films.
- , (1990): *Live is Sweet*, Film Four International / British Screen / Thin Man Films.
- , (1993): *Naked*, Thin Man Films / Fine Line Features / Film Four International / British Screen.
- , (1996): *Secrets & Lies*, Thin Man Films / Channel Four Films / Ciby 2000.
- , (1997): *Career Girls*, Thin Man Films / Channel Four Films.
- , (1999): *Topsy-Turvy*, Thin Man Films / October Films / The Greenlight Fund / Newmarket Capital Group.
- , (2002): *All or Nothing*, Koprodukzioa: UK-Frantzia; Thin Man Films / Les Films Alain Sarde / Studiocanal.
- , (2008): *Happy-Go-Lucky*, Thin Man Films / Summit Entertainment / Ingenious Film Partners / UK Film Council.
- , (2010): *Another Year*, Film4 / Focus Features / Thin Man Films / UK Film Council.
- , (2018): *Peterloo*, UK-USA; BFI Film Fund / Film4 Productions / Thin Man Films / Isobel Griffiths Limited. Banatzailea: Amazon Prime Video.
- Loach, K. (1966): *Cathy Come Home*, British Broadcasting Corporation (BBC).
- , (1969): *Kes*, Kestrel Films / Woodfall Film Productions.
- , (1994): *Ladybird, Ladybird*, Channel Four Films / Parallax Pictures.
- , (2016): *I, Daniel Blake*, BBC / BFI / Sixteen Films.
- , (2019): *Sorry We Missed You*, Koprodukzioa: UK-Frantzia-Belgika; Sixteen Films / BBC Films / BFI Film Fund / Les Films Du Fleuve / Why Not Productions / Wild Bunch. Banatzailea: Front Row Filmed Entertainment.
- Mazin, C. & Renck, J. (2019): *Chernobyl*, HBO / Sky TV / Sister Pictures / The Mighty Mint / Word Games.
- Meadows, S. (2019): *The Virtues*, Channel 4 / Warp Films.
- Osmond, L. (2016): *Versus: The Life and Films of Ken Loach*, BBC Films / Sixteen Films.
- Reisz, K. (1960): *Saturday Night and Sunday Morning*. Woodfall Film Productions.
- Rossellini, R. (1946): *Roma Città Aperta*. Excelsa Films.
- Simon, D. & Burns, E. (2002): *The Wire*. Home Box Office (HBO).
- Visconti, L. (1948): *La Terra Trema*. Universal Film.
- Wood, T. & Wrigley, R. (2010-): *TOWIE (The Only Way Is Essex)*. Lime Pictures. ITV2.

