



IKER
GAZTE
NAZIOARTEKO
IKERKETA EUSKARAZ

III. IKERGAZTE

NAZIOARTEKO IKERKETA EUSKARAZ

2019ko maiatzaren 27, 28 eta 29
Baiona, Euskal Herria

ANTOLATZAILEA:
Udako Euskal Unibertsitatea (UEU)

GIZA ZIENTZIAK ETA ARTEA

**Mike Leigh zinegilearen sorkuntza
metodoaren baliagarritasuna ikus-
entzunezko ikasketetan
aktoreen zuzendaritza ikasteko**

Jon Urraza Intxausti

128-138 or.

<https://dx.doi.org/10.26876/ikergazte.iii.01.17>



Mike Leigh zinegilearen sorkuntza metodoaren baliagarritasuna ikus-entzunezko ikasketetan aktoreen zuzendaritza ikasteko

Urraza Intxausti, Jon

UPV/EHUko Arte Ederretako "Ikerketa Arte Garaikidean" arloko doktoregaia
urrazajon@gmail.com

Laburpena

Mike Leigh (Salford, Ingalaterra 1943) zinegileak, bere helburu artistikoak lortzen saiatzeko zinegintza metodo propioa sortu eta garatu zuen, metodo honek gidoiaren sorkuntza fasea eta aktoreen zuzendaritza faseak uztartzen ditu entseguetan. Nire ikerketaren hipotesia da, metodo hau zine eta ikus-entzunezko komunikazioko ikasleen formakuntzan, pantailarako aktoreen zuzendaritza ikasgaiaren ikasketa garatzeko, oso baliagarria izan daitekeela.

Hitz gakoak: Mike Leigh, Aktoreen zuzendaritza, zinema, zinegintza, zine ikasketak.

Abstract

Mike Leigh (Salford, England 1943) is a filmmaker who developed his own filmmaking method in order to accomplish his artistic goals, this method puts together the writing process and the acting direction process and combines them during the rehearsals. The hypothesis of my research is that this method could be very interesting for the learning process of film students in order to develop a learning on the acting direction for the screen issue.

Key-words: Mike Leigh, Acting direction, cinema, filmmaking, film schools.

1. Sarrera eta motibazioak

Askotan helburu artistikoak erdiesteko, baita artistikoak ez direnak ere, egiteko moduak errepikatzen ditugu, doktrinak, arauak, ohiturak agintzen duen moduan egiten ditugu gauzak gure helburu partikular horiek gauzatzen saiatzeko, baina sarritan, ezarritako egiteko modu horiek ez dute balio izaten gure helburu propioak lortzeko. Horrela, antzerki eta zinemaren kasuan gauzak aldatu dituztenek, gehienetan, ez dituzte bakarrik emaitzak aldatu, prozesuak ere aldatu izan dituzte. Stanislavski-k bere garaiko antzerkian ikusten zituen emozio faltsu eta artifizialak deitoratzen zituen eta hori aldatzeko interpretazio sistema oso bat garatu zuen. Brecht-ek gizartea aldatu nahi zuen antzerkiaren bidez, eta helburu horretarako, Aristoteles-engandik zetorren heroiarekiko enpatia kaltegarria zela ulertu zuen, eta Verfremdung Effekt delakoa garatu zuen bere Antzerki Epikoan aplikatzeko. Mike Leigh-ek, pelikuletan benetako jende arrunta ikusi nahi zuen, benetako pertsonak bezain hiru dimentsiotakoak diren pertsonaiak ikusi nahi zituen, eta ez “filmetan ikusi ohi direnak bezalakoak” (Foundas, 2008), eta hori lortzeko, bere zinegintza metodo propioa garatu zuen, aktoreen zuzendaritzan oinarri zuena. Leigh-ek “dokumental izaerako asmoa duten” fikziozko filmak egin nahi zituen eta horretarako, nahitaezkoa zuen mundu erreala “sendotasun maila daukan mundu bat sortzea, zerbait hain sendo eta hiru dimentsiotakoa, aitzo batekin ebaki zenezakeena” -Mike Leigh (Watson, 2004: azala), eta gero, eraikitako fikziozko mundu “erreal” hori, nola erregistratu erabaki.

2. Arloaren egoera eta helburuak

2.1. Arloaren egoera

Zinemaren industriaren doktrina nagusiak, zinema egiteko prozesua nolakoa izan behar den agintzen du. Lehenengo eta behin gidoigileak gidoia bere mahaian jesarrita sortu behar du eta gero amaituta dagoenean ekoiztetxe bat saiaturiko da hura film bihurtzen. Diru-laguntza publiko zein pribatua lortzeko pelikula bat aurrera ateratzeko, ia ezin bestekoa da aurretik idatzitako gidoia aurkeztea. Ondoren, zuzendariak, diseinatzaile artistikoak, argazki zuzendariak eta abarrek film guztia planifikatuko dute eta horren ostean, aktoreak deituko dituzte planifikatu dituzten pertsonaiak interpretatzeko. Gainera, industriaren modus operandi hau, eskarmentu handiko aktore profesionalekin lan egiteko pentsatuta dago, bere lana zuzenduak izan barik egiten dakitenak; izan ere, askotan, aktoreak paper berbera behin eta berriz egiteko deituak izaten dira; zenbat alditan ikusi izan dugu aktore berdina poliziarena egiten, edo mafiosoarena eta abar. Horrela, aktore horiek pantailan agertu eta berehala, ikusleak euren tipoarekin identifikatzen ditu, aurretik egindako lanengatik dakartzaten zama transtestualarengatik (Bordwell, 1996). Hau guztiagatik, aktoreei, zuzendariaren irudimenean aurretik finkatu den emaitza bat eskatuko zaie, hasiera hasieratik tipoa emateko eskatuko zaie, lehenengo egunetik pertsonaia osatua ekartzea eta ondorioz, “aktoreek, eskaini dieten pertsonai konkretua baino, oinarritzko tipo bat finkatzen dute” (Brecht, 2004: 272), eta horrela, aktoreen zuzendaritza (*‘dirección’*), aktoreen zuzenketa (*‘corrección’*) bilakatzen da.

Beste aldean aktoreak ditugu, tradizionalki arte dramatikoko formakuntzan aktorea interprete soila izateko hezia izan da, irakaslearen agindu hierarkikopean eskolan eta gero zuzendariaren agindupean lanean, eta nahiz eta onartu beharra dagoen EAE-ko arte dramatikoko goi ikasketak definitzen dituen Urriak 26-ko 1614/2009 errege Dekretuak, adierazten duela interpretazioko espezialitatean definitzen den aktorearen soslai artista, interprete eta sortzailearena dela, eta denok ezagutu ditzakegun salbuespenak salbu, ikus-entzunezko industrian aktoreei interprete hutsaren rola egokitu ohi zaie zuzendari baten gidaritzapean. Horrela bada, nola elkartzen dira bi mundu hauek, denak batera film on bat egiten saiatzeko? Zer gertatzen da lan egiteko eredu honetan fitxatutako aktoreak ez duenean bilatzen dugun emaitza ematen? Nola konpontzen dugu? Edo, aurrera atera nahi dugun filmeko aktore taldearen lanak ez baldin badu interpretazioaren estetika koherente eta homogeen bat ematen? Hau da, “nola lortzen da, bizitza esperientzia ezberdinak eta interpretazio teknika hain ezberdinak dituzten aktoreak, pantailan film berbera egiten ari direla iruditzea?” (Lumet, 2017: 78). Galdera hauen erantzuna, aktoreak zuzentzen izango litzateke, norabide batekin eta helmuga batetarantz abiapuntutik gidatzen; zuzentzeak, bideratzea eta laguntzea suposatzen baitu. Sidney Lumet-ek, Leigh-ek bezala, erantzuna, “entzuketara aktiboan” kokatzen du, aktoreek bata besteari benetan hitz egin, entzun eta aditzea, “hori da antzezpen estilo eta teknika guztien arteko elkargunea” (Lumet, 2017: 79).

2.2. Ikerketaren helburuak

Ikerketa honen objektua Mike Leigh-en filmografia da, eta ikerketaren arrazoi eta helburu printzipala, Leigh-ek erabiltzen duen zinegintza metodoa, aktoreen zuzendaritzan oinarrituta dagoena. Eta ikerketa hau abiatzeko hipotesia, zinegintza metodo hau baliagarria izan daitekeela zine ikasleek aktoreak zuzentzen ikasteko eta arte dramatikoko ikasleak pantailarako interpretazioan trebatzeko, eta ondorioz, antzerkikoarekin dauzkan berariazko ezberdintasunak

ulertu eta barneratzeko. Mike Leigh-ek, aktoreak hasieratik inplikatzin ditu bere film bakoitzeko sorkuntza prozesuan, gainera, inoiz ez die elkarriketak idatzita dituen gidoi konbentzionalik ematen, eta horrexegatik, bai zuzendariak eta baita aktoreek ere, horrela lan egin ezker, istorioaren azpi-testu osoa pausoz pauso sortu beharko dute, eta honek, film sorkuntza prozesuko fase guztietan ikertzeko eta ezagupena garatzeko aukerak bultzatuko ditu. Horrela lan eginez “inork ez du gidoirik behar, eta hau da benetako funtsa, pertsonaiek, motibazioak, helburuak, eta kontutan hartzen diren beste elementu guztiek eragiten dute aktorea hain ondo informatua egotea dena gogoratuko duela” –Mike Leigh” (Clements, 1983: 55). Horrela lan eginez, zuzendariak sorkuntzaren hasierako momentutik edizioa amaitu arte, aktoreak zuzendu behar ditu, eta horren bidez pelikula eraiki.

3. Ikerketaren muina: Mike Leighen zinegintza metodoa

Mike Leigh-ek eguneroko errealitatea eta jende arruntaren ohiko bizitza islatu nahi zuen bere fikziozko filmetan, marrazkigile batek, aurrean daukan modeloa irudikatzen duenean bezala, eta horretarako, zalantzarik gabe, Leigh-en lanean “ez dago ezer abangoardiagokoagorik bere muturreko esperimentazio metodoarekiko daukan konpromiso sakona baino” (Watson 2004: 14). Horrela, Mike Leigh-ek, ez ditu berak aurretik irudikatutako pertsonai baten tipoari egokitzen zaizkion interprete hutsak bilatuko, berak aldiz, hasieratik inplikatzin ditu aktoreak euren pertsonaien sorkuntzan, eta ondorioz, film beraren sorkuntzan ere. Beraz, proiektu bat abian jarri nahi duenean, ezer ere sortu aurretik ematen duen lehenengo pausua, aktoreak hautatzea izaten da.

Leigh-en zinegintza metodoa bi fase nagusitan banatzen da, Aurre-entsegua (*‘pre-rehearsal’*) eta egituraketa fasea (*‘structuring’*). Aurre-entseguaren helburua “aktoreari ahalik eta errealena eta sinesgarriena den pertsonaia sortzen laguntzea da” (Clements, 1983: 44) eta fase honetan, Leigh-ek ez du izaten pelikula zertaz joango den definitua, baina argi utzi behar da bere metodoa ez dela sistema itxi eta lineal bat, baizik eta malgutasunez aplikatzen duen metodo zirkular bat, izan ere, “proiektua da inportanteena, dena zuzentzen duena” –Mike Leigh (Ho, 2014). Eta honexegatik, salbuespenak egon direla ikus dezakegu, adibidez *Mr. Turner* (Leigh, 2014) filmaren sorkuntzan, Leigh-ek argi zeukan Wiliam Turner artistari buruzko filma egin nahi zuela eta Timothy Spall aktoreari pintatzen ikastea proposatu zion (Ho, 2014), azkenean, entseatzin hasi orduko, Spall-ek bi urte zeramatzan astero pintura eskolara joaten. Eta *Vera Drake* (Leigh, 2004) filmaren kasuan adibidez, hasi aurretik, gerra osteko abortugileen gaiarekin lotutako zeozer kontatu nahi zuela adierazi zuen Leigh-ek, beste hainbat kasutan aldiz, huts-hutsetik, aurretik inolako ideiarik izan gabe abiatu ditu entseguak.

Behin aktoreak hautatuta, entseguetara indibidualki deituko ditu eta hauek pertsonaia ondo menperatuta eduki arte bakarkako lana egingo dute Leigh-ekin. Lehenengo egunerako, aktore bakoitzari, ezagutzen dituen bere adin tarte eta sexu bereko pertsonen zerrenda zabal bat idatzita ekartzeko eskatuko dio eta bakoitzarekin zerrenda guztiak eztabaidatu eta gero, Leigh-ek zerrenda ezberdinetako pertsonen arteko harreman aukerei buruz hausnarketa egin eta aktore bakoitzarentzako bere zerrendako pertsona bat aukeratuko du. Lehenik eta behin, aktoreak, pertsona horren biografia zabala garatuko du Leigh-en zuzendaritzapean, baina aktoreak jatorrizko pertsonari buruz daukan kontzeptu subjektiboa kontutan harturik, helburua ez delako pertsona horren erretratu zehatz bat egitea, baizik eta errealitatetik datorren erreferentzia iturri hori tranpolin gisa erabiltzea “kulturalki, sozialki eta ekonomikoki espezifikoa eta kokagarria den ingurune batetik datorren pertsonai bat garatzeko” (Clements 1983, 22) eta horrexegatik,

malgutasunez baina koherentziarekin ezagutzen ez diren detaileak asmatuko dituzte, eta lan honekin lortutako ezagutzan oinarrituko da karakterizazioa.

Hemendik aurrera, Leigh aktore bakoitzarekin bakarkako ‘inprobisazio figuratiboak’ lantzen hasiko da. Paul Clements-en arabera, aktoreak 15 egun inguru eramango ditu entseguetara etortzen eta hau izango da lehen aldia antzezteko eskatuko zaiona. Leigh-ek aurre-entseguan, erabateko garrantzia ematen dio ikerketari pertsonaien sorkuntzan eta honen kokapen lanean, ikerketaren bidez, aktorea entsegu gelatik ateratzen da eta bere pertsonaiaren jatorrizko mundu errealean barneratzen da, ondorioz, “ingurugiro konkretu baten behaketa fisiko eta sentsorial zuzena oinarri daukan ikerketak, aktoreari, interpretatzen duen pertsonaiaren atmosfera sozialean bere burua murgiltzea eskatzen dio. Horrela, aktoreak xurgatu dezake bere jokamolde eta kontzientziaren baitan bere pertsonaiaren klase, kultura, ekonomia, gizarte eta hezkuntzaren ezaugarriak” (Clements, 1983: 43). Logikoki honek, pertsonaiaren hizkera eta hezkuntzaren erabilerarekin lotutako ikerketa lana ekarriko du ere, eta ikerketa honi esker, aktoreek “errealitatearekin zerikusirik ez daukan kolokialismo eskolastikoan, kliseetan eta ustezko errealismo baten konbentzioen artifizialtasunean erortzeko arriskua uxatuko dute” (Brecht, 2004: 109).

Autentikotasun sentsazioa Leigh-en film guztien osagai garrantzitsua da, ikusleek benetan sinesten dute pertsonaien jatorria, eta entseguetan sortzen ari den errealitate horretan aktoreari sinesten laguntzeko, produkzioako errekurtsuak martxan jarriko dira eta altzariak eta arropak prestatuko dira. Gerta daiteke, fase honetan aktore profesionalak pentsatzea ezer gutxi egiten ari dela eta emaitzak transmititzeko joera izatea, baina Leigh-ek aktoreak “askatu egiten ditu, ‘interesgarriak, dibertigarriak edo tristeak izateko beharretik’, behar guztietatik askatzen ditu, ‘errealak izateko beharretik izan ezik’” (Watson 2004, 29), eta aktorearen autokontzientzia hau desagerrarazteko, Leigh-ek batzuetan entsegu gelatik alde egingo du, tarte baterako aktorea inprobisatzen bakarrik utziz. Gero, aktoreak pertsonaia ondo eutsita duenean, kalera irteteko proposatuko dio ekintza arruntak egitera, erosketak egitera, taberna batean zoezer hartzera, paseatzera... horrela pertsonaiaren ohiko bizitza arruntaren bizipenak esperimentatzeko.

Aurre-entseguan, oinarritzko bi esparru landuko dira: ‘narratiba’ (*narrative*) hau da, pertsonaien edukia sortzeko, inprobisazioak, pertsonaien biografiak eta elkartu egiten ditugunean gertatzen diren istorioak, “euren arteko gatazkak eta harremanak, baita euren bizitzako gertakari errealak ere, orain aldikoak, iraganekoak eta oroimenean daudenak”. Askotan, Leigh-en filmetan, *Another Year* (Leigh, 2010) filmean adibidez, pertsonaiek, filmeko argumentuan agertzen ez diren euren iraganeko pertsonen buruz egiten dute berba, baina nahiz eta pertsona hauek filmean ez agertu, bai agertuko dira aurre-entseguan sortu duten euren “biografian”. Eta bestetik, pertsonaiaren ‘portaera’ edo ‘jokamoldea’ (*behaviour*), eta honen baitan, “pertsonaien ideiak, kultura, kontzientzia, ezaugarri fisikoak: euren ibilera, euren hitz egiteko modua; euren itxura, planta eta gorpuzkera, euren moduak eta manierismoak, eta gauza guzti hauen arteko elkar harreman posibleak sartuko dira” (Clements, 1983: 33). Sorkuntza lan hau produktiboa izateko, zenbait arau bete behar dira eta printzipalena da, aktoreek inprobisazioetatik kanpo ezin dutela euren pertsonaiei buruz hitz egin; horrela aktoreek bakarrik jakingo dute, bizitza errealean bezala, euren pertsonaiek dakitena. Honek zuzendariari, pertsonaien erreakzio inkontzienteen gaineko kontrola eskaintzen dio (Stanislavski) eta batez ere, apurka apurkako aurkikuntzaren bitartez, aktoreek estimulua jaso aurretik erreakzioak inorganikoki abiatzeko arriskua saihesten du. Leigh-ek dio, era honetako hurbilketak “aktorearen sormena askatzen duela, ez duelako emaitzak berehala emateko presioa sentitzen, eskatzen zaion bakarra, bere pertsonaia momentu horretan

aurkitzen ari dena benetan esperimentatzea da, bizitza errealean gertatzen den bezala” (Cortés-Selva eta Carmona-Martínez, 2016: 115).

Erabakitzen duenean aktoreek euren pertsonaiak menperatzen dituztela, Leigh, bakarka sortutako pertsonaiak elkartzen hasiko da, lehenengo eta behin, bikoteka eta gero taldeka, ‘inprobisazio figuratiboak’ proposatuz pertsonai hauen arteko harremanak eraikitzen hasteko helburuarekin. Etapa honetan kronologikoki gobernatutako inprobisazio luzeak egingo dira pertsonai bakoitzaren harreman eta bagaje indibidualean bizipenak gehituko dituztenak, baina dramatikoki interesik izango ez dituztenak eta ziurrenik filmean agertuko ez direnak, aurre-entsegua ez delako “ekintzak eta testua sortzeko, baizik eta motibazio eta azpi-testua ikertzeko” (Clements, 1983: 38). Horrela, pertsonaiak ezagutu ziren lehenengo egunak denbora errealean inprobisatuko dituzte, istorioaren orain aldira heldu arte, inprobisazio figuratibo hauek “gertakari erreal gisa planteatzen dira, denbora errealean eta hiru dimentsiotan gertatzen ari direnak, kanpotik ikusta benetan gertatzen ari direla sinistu ahal izateko” (Clements, 1983: 36).

Entseguetan, pertsonaien bizitzaren errealitate sentsazioaren alde egiteko ahal den guztia egiten da, baina inprobisazio figuratiboak ezin direnean egin, Leigh-ek ‘inprobisazio eskematikoak’ planteatuko ditu edukia sortzeko, adibidez, guraso eta seme-alaben arteko harremanak lantzeko edo bikote baten harreman sexualak lantzeko eta abar. ‘Inprobisazio eskematikoak’ figuratiboen antzekoak dira baina ez dira denbora errealean egiten, eta normalean aktoreak ez dira %100 pertsonaian sartuko, hauetan, monitorizazio lan bat eskatzen zaio aktoreari informazioa bereganatzeko. Honez gain, beste erabilpen batzuk ere badituzte inprobisazio eskematikoek, adibidez, “erosoegia” bihurtu den harreman bati gatazka berri bat kanpotik gehitzeko. Gainera, prozesuaren atal guztietan izan daitezke baliagarriak, adibidez *Grown ups* (Leigh, 1980) filmean, Brenda Blethyn-en pertsonaiak, bukaeran erreakzio emozional oso intentsua eduki behar zuen, eta erreakzio organiko hura entseguetan ez “erretzeko”, eskematikoki erabaki zuten eszenaren nondik norakoak, eta gero, horren arabera, kamera filmatzen zegoenean aktoreak inprobisatu zuen. Gainera, monitorizazio lan honek ere balio dio aktoreari bere bizitzako hainbat uneetan bere pertsonaiaren portaera imajinatzeko.

Beste egoera batzuetan Leigh-ek ‘erritualak eta simulazioak’ izeneko teknika erabiliko du, *Who’s who* (Leigh, 1979) filmeko aktoreek broker batzuen bulegoko lana simulatzen zuten entseguetan, eta *Bleak Moments* (Leigh, 1971) filmean, Sylviaren lana oso aspergarria zen eta sentsazio hau barnartzeko bere lana erritualizatu egin zuten, horrela entseguetan, Leigh-ek, hainbat telefono-aurkibideen orriak atera zituen eta aktoreari ordenatzeko eskatu zion, hau egiten benetan aspertzeko. Eta azkenik, Leigh-ek proiektu guztietan erabiltzen duen teknika bat: ‘Quiz Club’. Egun oso bateko ariketa da Quiz Club-a, aktore bakoitza aulki batean jesartzen da eta Leigh galderak botatzen doa, pertsonaiak isilean erantzuten joateko, ezarritako informaziotik abiatuko da (izena, bizilekua eta abar) eta bizitzaren esparru guztietara zabalduko da. Honen helburua, dagoena kontsolidatzea eta egon daitezkeen hutsuneak betetzea da. Quiz Club-a beraz, aurre-entseguaren barruan, baina aktoreen erantzunak arbitrarioak izan ez daitezen, pertsonaiak ondo finkatuta dauzkaten egingo da, baina gehiegi atzeratu gabe ere, horrela osteko inprobisazio figuratiboak galdeketa sortutako materialarekin aberastu ahal izateko, hemen sortutako datuak ez baitira erreal bilakatuko pertsonaiarentzako, fisikoki inprobisazioetan integratu arte, horrek “erreflexuak sortu eta kondizionatzen baititu bizitzako esperientzietatik ateratzen ditugunak bezalakoak” (Hethmon, 1965: 282). Horrela, apurka-apurka pertsonai bakoitzaren bagajea eta euren errealitate kolektiboa edukiez betetzen doa eta dentsitate handiko azpi-testua garatzen doa, gerora planteatuko den edozein egoera sinple berez konplexuago bilakatuko duena.

Filmatu aurretik, zuzendariak pertsonai guztiak estilistikoki orekatuak eta interpretazioaren estetika berdinarekin baitan egotea lortu behar du, eta inprobisazio lana horrela planteatuz, aktoreari, gertakariari pertsonaiatik benetako bizitzaren espontaneotasunarekin erantzutea eskatzen zaio. Aktoreek inprobisazio figuratiboetan ez dakite ondoren zer gertatuko den eta momentu bakoitzean modu espontaneo eta organikoan erreakzionatzen dute, baina gero, argumentuaren egitura finkatuta dagoenean eta eszena bat filmatzera doazenean, aktoreek azkenik, badakite ondoren zer gertatuko den eta orduan funtsezkoa izango da, lehendabiziko aldiaren bezala, pertsonaiaren jokamolde espontaneoari eustea kamerak harrapatu ahal izateko, bestela egindako ikerketa eta sorkuntza lan sakon guztia alferrikakoa litzateke.

Aurre-entseguen amaieran, Leigh-ek gidoi tratamendu moduko bat idatziko du (*'scenario'*), Leigh-en hitzetan, “egitura labur bat idazten dut, hiru orrialdekoa edo” *Life is sweet* filmean dio, holakoa izan zela: “1. Eszena: Wendy dantza eskolan”. 2. Eszena: Wendy etxera doa. Eta eszena bakoitza lokalizazioan eraikita, eztabaidatua eta zorrotasunez entseatuta izango da, prest egon arte, eta orduan filmatu egingo dugu” (Movshovitz, 2000: 31). Aurre entseguak ez du forma kontutan hartu, gidioa (*'scenario'*) aldiz formara orientatua dago, bertan deskribatzen den akzioa aurretik landutako gaien, ideien, eta batzuetan ere gertakari errealean, konpresio eta destilazioa da. Egitura hau aktore taldeari erakutsiko zaio eta inprobisazioei egitura aplikatzeko lana hasiko da.

Egituratze (*'structuring'*) prozesua, filmatuko den lokalizazioetan egingo da eta honetan ere, fase ezberdinak daude, lehenengo muntaia gordina deiturikoa garatzen da, bertan pertsonai bakoitzak jarraitu beharreko ildoak ezarriko da. Oraindik ez dago ezer itxita eta aktoreei eskatzen zaie inprobisazio hauetan ez edukitzeko kontutan egituratzen dabiltzala eta modu irekian inprobisatzeko gauzak aurkitzen jarraitzeko. Gero bigarren zirriborro bat egingo da eta fase honetan detaile guztiak aztertu eta kolokan jarriko dira. Eta azkenik, edizio, tenkatze eta argitze fasearekin bukatzen da. Leigh-ek lokalizazio errealek erabiltzen ditu beti, eta lokalizazioan egituratzea arriskuak ekarri ditzakeela onartzen du, baina era berean, “lokalizazioan entseatu eta egituratu beharra” dagoela esaten du, lokalizazioak “eragin zuzena duelako ekintzetan, elkarriketetan eta gertakarien erritmoan” (Clements, 1983: 56). Lokalizazioan bertan inprobisatzen, ikertzen, sortzen eta egituratzen agertzen diren detailetxo aberasgarriak modu honetan aurkitu daitezke soilik, *Secrets & Lies* (Leigh, 1996) filmean adibidez, Monica-k bere etxe berria erakusten dio bere koinatari eta bainugela bakoitzeko atea zabaltzerakoan, bere senarrak komuneko estalkiak altxatuta laga dituela ikusiko du, eta Monica-k orduan, lotsatuta, arineketan jaitsiko ditu. Detailetxo hau lokalizazioetan agertu zen eta bikote horren harremana oso modu adierazgarrian deskribatzeko balio du; honexegatik dio Leigh-ek, sorkuntza fasea lokalizazioetan amaitzeak abantailak dakartzala “ezinezkoa delako zure etxeko mahaian jesarrita holako zerbait asmatzea” (Kagan, 2005: 48). Esan beharra dago, nahiz eta inprobisazioaz aritu denbora guztian, filmatzeko orduan, Leigh-ek eta aktoreek oso zehazki finkatuta izaten dituztela eszenak, detaile txikiak ere, baina esan bezala, bizitza errealeko espontaneotasuna galdu gabe. Gero zineman, dakigunez, konposizioaren azken doiketak edizioan egiten dira eta Leigh-en kasuan ikusi dugu prozesu guztia hasieratik amaiera arte gidatzen duena, pertsonaiak eta hauen arteko harremanak direla eta ondorioz, hau ere izango da edizioan jarraituko duen irizpidea, edozein aldaketa posible dela dio, baina beti ere “ikusleen ikuspegitik pertsonaiaren motibazioek koherentziari eusten badiote” (Clements, 1983: 56).

Ixteko esan, fase bakoitzaren iraupena ezberdina izan dela film bakoitzean, eta proiektuaren beharrian eta aurrekontuaren arabera orekaren ondorioa izan daitekeela, dena den, Leigh-ek 1983an, Paul Clements-en arabera, gutxienez 8 asteko aurre-entseguak planifikatzen zituen filmatzen hasi aurretik, baina adibidez, “*Bleak Moments* antzezlan (gerora Leigh-en lehenengo

filma izan zena 1971an) bi aste t'erditan entseatu zen” (Clements, 1983: 52), *Life is sweet* (Leigh, 1990) ekoizteko adibidez, Leigh-ek Peter Brunete kazetariari azaldu zion “hiru hilabete entsegu eta bederatzi asteko filmaketa izan zirela” (Movshovitz, 2000: VI introduction); *Naked* (Leigh, 1994) filmean, lau hilabete; eta *Another Year* (Leigh, 2010) filmean, hamazortzi hilabete dedikatu zizkion entsegu faseari. Orokorrean, hori bai, “filmaketaren iraupena bederatzi aste ingurukoa izan ohi da” (Movshovitz, 2000: 31).

4. Ondorioak

Ikusi dugun bezala Mike Leigh ez da gidoi bat interpretatzen duen eszena zuzendari bat, baizik eta aktore zuzendari gisa dauzkan ezagutza, teknika eta abileziak aplikatzen dituen zine sortzaile bat, ondorioz, Leigh-ekin “gidoigintza eta produkzioa bananduak ez dauden prozesuak direla kontutan hartuta, interpretazioa testuaren oinarritzko parte bezala ulertzea funtsezkoa da” (Clements, 1983: 6), testua, aktoreekin bide guztia egitearen ondorioz modu organikoan sortzen baita pertsonaien ahoetatik. Honetarako, Leigh-ek, sortzaile bezala, materialaren kontrol osoa eduki nahi du, eta sortu nahi duena, emaitzan gauzatzeko edo behintzat, ahalik eta gehien hurbiltzeko, aktoreak hasiera hasieratik zuzendu behar zituela aspaldi ulertu zuen, horregatik, Leigh-ek, aktorea hasiera hasieratik gidatzen du pertsonaiaren sorkuntzan, badakielako bere helburu artistikoak lortzeko ezin duela bere lana aktoreak bere kabuz aurkeztuko zuen emaitzaren zuzenketetara murriztu. Eta hau da azken finean, aktoreen zuzendaritzaren gakoa, edo aktoreak hasieratik sorkuntza prozesu guztiaren zehar zuzendu eta gidatu, edo aktoreei gidoia bidali euren kabuz presta dezaten eta gero errodajea, hauek aurkeztutako emaitzari zuzenketak planteatu.

Leigh bezala lan eginez, zuzendari/ikaslea derrigortua dago bide guztia hasieratik amaieraraino aktoreak zuzentzen egitera, testua eskuan edukitzeak ematen duen segurtasun sarrerik gabe. Horrela zuzendari/ikasleak, hizkuntza zinematografikoaren bidez esan nahi duten guztia ikasteaz gain, kontziente izango lirake hori lortzeko aktoreak behar dituztela eta hauek zuzentzen bakarrik lortu ahal dituztela bilatutako helburu horiek; zuzendariak alegia, ulertu behar dute “aktoreekin elkarlana burutu behar dutela, eta hauen lan onaren menpe -teknika zinematografiko hutsetik haratago doana- dagoela, gainontzeko guztiaren arrakasta” (Catalá, 2001: 253). Pelikula baten sinesgarritasuna ez baitator bere teknika zinematografikotik, “baizik eta, pantailan agertuko den giza presentziaren sinesgarritasunetik” (Rabiger, 1987: 329).

Horrexegatik da hain garrantzitsua Leigh-ek aktoreekin egindako lana eta horrexegatik ere, izan daiteke hain baliagarria zine zuzendarien formakuntzan, eta era berean aktoreen formakuntzan ere. Azken finean, helburua alor honetan aktore/interprete eta ikus entzunezko hizkuntzan soilik interesatua dagoen zuzendariaren rol bateragaitzak, sorkuntza prozesuaren bidez biltzea litzateke, eta honela hauen formakuntza eta baita gero lana ulertzeko modua ere aldatu, euren rolak hurbilduz eta elkar ulertaraziz. Zine sorkuntza prozesua horrela planteatuz, zuzendariarentzako aktoreak zuzentzen ikastea nahitaezkoa bilakatzen da, eta ez prozesutik at dagoen teknika multzo isolatu gisa ikasiz, baizik eta, zinegintza prozesu osoaren baitan hasieratik bukaeraraino ikertzen eta aplikatzen; eta gainera horrela lan eginez, ikasleak, interpretazioaren estetika buruzko irizpide propioa garatuko du eta hura bilatzen ikasiko du. Eta ikasle/zuzendariak, bera bezala ikasten ari diren arte dramatiko ikasleekin lan egiten badu, hauek ere bide horretan ulermen eta ikasketa baliagarria lortuko dute. Gainera, bai zuzendariari eta baita aktoreei ere, ikasitakoa, industriaren metodologia tradizionalaren baitan lan egiteko ere, oso baliagarria izango zaie.

5. Etorkizunerako planteatutako norabidea

Etorkizun hurbilerako neure buruari planteatzen diodan norabidea, neure doktore tesia amaitzea da, ikerketa sakon baten ostean Leigh-eri buruzko tesia idatzi eta aurkeztea da nire asmoa, aurretik eta ikerketa lan hau borobiltzeko, Mike Leigh bera eta bere filmetan parte hartu duten aktore batzuk elkarriketatzea inportantea litzateke dena den. Bestetik, interpretazio eskolak ematen jarraitu, ikertutakoa aplikatzen saiatuz, *Astelehena* (Jon Urraza, 2018) film laburra sortu eta zuzentzeko egin dudana bezala, nik zuzentzen nuen Sopelako udalak antolatutako antzerki tailerreko ikasleekin sortu baitut film laburra, ikertutako Leigh-en metodoa praktikan jarritz, honela aktore amateurrekin lan eginda ere, hauek hasieratik zuzentzen, sormenerako aukerak egituratuz, hutsetik abiatuz eta bilaketan eta ez emaitzan finkatuz, aktore lan bikainak eta homogeenak lortu daitezkeela demostratzen saiatuz. Gisa horretako ikerketa performatiboa egiten jarraitzea gustatuko litzaidake, batetik, akademikoki ikertutakoa ulertzeko oso baliagarria izan zaidalako eta bestetik, sorkuntza prozesu honek asebate naudelako ere. Azkenik esan, masterrean egindako ikerketa, pantailarako aktore zuzendaritzari buruzkoa, eta ondorioz garatutako unitate didaktikoa, eta egun doktoregoan amaitzeko bidean nabilen Mike Leigh-eri buruzko ikerketa prozesu oso hau, ikasketa oso aberasgarria izaten ari dela niretzat eta honen ondorioz ikasitakoa, pantailarako aktoreen zuzendaritzan eta baita pantailarako aktore lanaren alorrean ere, irakaskuntzan aplikatzeko aukera izatea litzateke nire helburu/ametsik nagusia, oso ekarpen interesgarria egin dezakedala uste baitut.

6. Erreferentziak

Bibliografia

- Barr, T. 1997: *Actuando para la cámara*. Madrid: Plot S.A.
- Barthes, Boons, Burgelin, Genette, Gritti, Kristeva, Metz, Morin y Todorov. 1970: *Lo Verosímil*. Buenos Aires: ETC Editorial Tiempo Contemporáneo S.R.L.
- Bazin, A. 1966: *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp S.A.
- Boal, A. 2001: *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial S.L.U.
- Bordwell, D. 1996: *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Bordwell, D. Thompson, K. 2010: *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Brecht, B. 2004: *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba editorial.
- Bresson, R. 1979: *Notas sobre el cinematógrafo*. México D.F. Ediciones ERA S.A.
- Caine, M. 1990: *Actuando para el cine*. Madrid: Plot S.A. Applause Theatre Publishers.
- Cardullo, B. 2010. *Loach and Leigh, Ltd.: The Cinema of Social Conscience*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Carney, R. eta Cassavetes, J. 2001: *Cassavetes por Cassavetes*. Barcelona: Anagrama S.A.
- Carney, R. eta Quart, L. 2000: *The films of Mike Leigh: Embracing the world*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Catalá, J. M. 2001: *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós Ib. S.A.
- Clements, P., 1983. *The improvised play: The work of Mike Leigh*. Methuen London Ltd.

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, Facultad de Comunicación, Murcia.

Coveney, M., 1996: *The world according to Mike Leigh*. Harper Collins.

Gaudreault, A. Jost, F. 1995: *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.

Hagen, U. 2002: *Un reto para el actor*. Barcelona: Alba Editorial.

Hethmon, R. H. 1965: *El Método del Actor's Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid: Fundamentos.

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*. Madrid: Plot Eds. S.A.

Layton, W. 1990: *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos.

Meisner, S. eta Longwell, D. 1987: *Sanford Meisner on acting*. N.Y. A Vintage Original – Random House Inc.

Nacache, J. 2006: *El actor en el cine*. Barcelona, Paidós.

Movshovitz, H., 2000. Mike Leigh: interviews. University Press of Mississippi.

O'Sullivan, S., 2011. *Mike Leigh*. University of Illinois Press.

Rabiger, M. 1987: *Dirección de cine y video. Técnica y estética*. Madrid: IORTV. Butterword-Heinemann.

Ruiz, B. 2008: *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao: Artezblai S.L.

Stanislavski, K. 2003: *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba.

Swenson, L. C. 1980: *Teorías del aprendizaje*. Barcelona: Paidós Ibérica S. A. Psicologías del s. XX.

Trestle Jones, E. 2004. All or Nothing: The cinema of Mike Leigh. Peter Lang Publishing inc. N.Y.

Watson, G., 2004. *The cinema of Mike Leigh: a sense of the real*. Wallflower Press.

Mike Leigh-i buruzko dokumentalak

Foundas, S. 2008: *Mike Leigh: Moments*. Regis dialogue with Scott Foundas. Walker Art Center.

Ho, J. 2014: *The one and only Mike Leigh*. Imagine: season 24, episode 5. BBC 1, Documentary.

Artikuloak

Arrieta, A. 2017: *Fikzioa, ezagutza eta zentsura*. Campusa: Euskal Herriko Unibertsitatearen aldizkaria. Cathedra.

Cortés-Selva, L. eta Carmona-Martínez, M. M. 2016: El método de construcción del relato fílmico y el estilo cinematográfico de Mike Leigh: reflejo de una concepción ética y estética del mundo. Zer. Vol. 21 - Núm. 40 pp. 109-123, 2016.

Font, A. (2003): *Una experiencia de autoevaluación y evaluación negociada en un contexto de aprendizaje basado en problemas (ABP)*. Revista de la red estatal de docencia universitaria. 3 (2) p. 100-112

Monterde, J. E. 2001: *Realidad, realismo y documental en el cine español*. Imagen, memoria y fascinación notas sobre el documental en España. Ed. Ocho y medio.

Zunzunegui Díez, S. eta Zumalde Arregi, I. 2014: *Guía para escépticos avatares de la doble lectura modélica del discurso documental*. UNED. Revista Signa 23, págs. 843-865.

Mike Leigh-en filmografia

a) Film luzeak

-1971 Bleak Moments. Autumn Productions / Memorial Enterprises / British Film Institute Production Board.

- 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 and 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. GB-Francia; Thin Man Films / Les Films Alain Sarde / StudioCanal.
- 2004 Vera Drake. Thin Man Films / Fine Line Features.
- 2008 Happy-Go-Lucky. Thin Man Films / Summit Entertainment / Ingenious Film P. / UK Film Council.
- 2010 Another Year. Film4 / Focus Features / Thin Man Films / UK Film Council.
- 2014 Mr. Turner. Focus Features International (FFI) / Film4 / Thin Man Films / Xofa Productions.

b) Telebistarako filmak eta antzezlanak

- 1973 A Mug's Game? (Scene. TV series documentary). British Broadcasting Corporation (BBC).
- 1974 Nuts in May (play for today TV). British Broadcasting Corporation (BBC).
- 1975 The Permissive Society (second city first TV series). British Broadcasting Corporation (BBC).
- 1976 Knock for Knock (second city first TV series). British Broadcasting Corporation (BBC).
- 1977 The Kiss of Death (play for today TV). BBC Birmingham/British Broadcasting Corporation.
- 1977 Abigail's Party (play for today TV). British Broadcasting Corporation (BBC).
- 1979 Who's Who (play for today TV). British Broadcasting Corporation (BBC).
- 1980 Grown-Ups (TV). British Broadcasting Corporation (BBC).
- 1982 Home Sweet Home (play for today TV). British Broadcasting Corporation (BBC).
- 1984 Meantime (TV). Central Production / Mostpoint / Channel 4 Television Corporation.
- 1985 Four days in July (TV). British Broadcasting Corporation (BBC).

c) Film laburrak

- 1982 Five Minute Films (TV series short). British Broadcasting Corporation (BBC).
- Afternoon.
- A Light Snack.
- Probation.
- Old Chums.
- The Birth of the Goalie of the 2001 F.A. Cup Final.
- 1988 The short & Curlies. Channel 4 Television Corporation / Portman Productions.
- 1992 Two Mikes don't make a Wright. (zuzendari askotarikoa: Leigh, M. Moore, M. Parisot, D. Wright, S.) USA-UK; Home Box Office (HBO) / Schooner Productions / Dog Eat Dog Films / Channel 4 Television Corporation / Thin Man Films.
- 1992 A Sense of History. Simon Channing Williams.
- 2012 A Running Jump. Thin Man Films / Film4 / BBC Films.

7. Eskerrak

Aurkeztutako artikulua, nire doktorego tesirako ikerketaren lagin edo, zineaz ari garela, trailer bat izan daiteke. Eta ikerketa prozesu luze hau 2011-12 urtean hasi zen unibertsitatera itzuli nintzenean master bat egitera, bertan Eneko Lorente Doktorea ezagutu nuen, nire master bukaerako laneko tutorea izan zen, bikain bat jarri zidan eta gero doktoregoa egitea erabaki nuenean, nire tesi zuzendaria izatea onartu zuen. Horregatik eskerrak eman nahi dizkiot Enekeri noski, baina batez ere, aldatu zidalako nik ikasketaz nekarren kontzeptua, ikerketak norberarentzako ekar dezakeen aberasgarritasuna erakutsiz.