

TUUKKA TOMPERI

Konkreettinen humanismi ja tekemisen taito elokuvarealismien magiasta

”Elokuvaa tehtäessä kysytyt kysymykset ja valitut ratkaisut ovat poliittisia siinä mielessä, että sijoittaessamme jokaisen henkilön yhteiskunnalliseen, taloudelliseen, kulttuuriseen, historialliseen kontekstiinsa me luomme – suodatetussa ja dramaattisessa ja elokuvallisessa ja siten metaforisessa muodossa – maailman, joka jollakin tavoin vaikuttaa siihen, miten katsojat elävät omaa elämäänsä. Ja jos minulta kysytään, tämä on poliittinen teko. [...] Elokuvan tekeminen on poliittinen teko, sillä yhtä paljon kuin suuria muutoksia, joista on helppo puhua, elämä on etenkin sitä, miten sitä eletään kaikkein huomaamattomimmilla tavoilla hetkestä hetkeen.”¹

”Tekotaiteen” leimakirveen humauttelijoita näyttäisi usein korpeavan ”taiteen irtautuminen ihmellisestä”, sillä teennäisen taiteen laajassa joukossa on hyvin edustettuna kaikenlainen kokeilevuus ja avantgarde (jota tosin terminä harvoin näissä yhteyksissä käytetään). Äkkiseltään voisi luulla, että kaipaus kohdistuu esittävään realismiin, joka olisi tukevasti tajuttavissa, lähellä ihmisen arkea. Vaan eipä perinteisen ja tutun vaatioille myöskään arkirealismi tahdo kelvata. Tästä elokuvat tarjoavat runsaasti esimerkkejä. Mitä vahvemmin realistinen pyrkimys elokuvalla on, sen heikompi saattaa olla sen menestys niin sanotun suuren yleisön keskuudessa.

Toisaalta ”realismi” on itsessään perin hankala termi. Elokuva todellistuu vasta katsojan kokemuksissa, joita ohjaavat niin aistifysiologia ja havaintopsykologia kuin kertyneet henkilökohtaiset kokemukset ja kulttuuri-vaikutteet. Katsoja ei koskaan havainnoi todellisuutta suoraan elokuvan läpi vaan katsoo aina elokuvaa omien valmiuksiensa ja odotustensa kautta. Usein elokuvakokemuksen tutunoloisuus kertoo vain siitä, että jäädyään tynnyttävän näennäisrealismin maailmaan. Mitä helpommalta jokin tuntuu katsoa, sen todennäköisemmin se saattaa olla kyvytön avaamaan katsojalle ikkunoita todellisuuteen, joka tavalla tai toisella odottaisi paljastumistaan elokuvakokemuksen tuolla puolen. Niinpä esimerkiksi ”realistisuus” tarkoittaa nykyään hämmästyttävän monille katsojille vain sitä, että jokin mistä heillä ei ole mitään todellisen elämän kokemusta – ydinräjähdys, lohikäärme, päätön mies – on kyetty näyttämään erehdyttävän aidosti, tai että digitaalisen manipulaation keinot on upotettu kuviin saumattomasti.

Ja vaikka rajauduttaisiinkin tarkastelemaan elokuvia, joilla on vilpiton pyrkimys ”todellisen todellisuuden” valaisemiseen realistisesti, ei niistäkään voida osoittaa kattavasti kaikille yhteisiä piirteitä. Elokuvateoriassa ei

liene mistään niin paljon kiistelykään kuin realismipyrkimyksen luonteesta ja merkityksestä. Onkin yleensä parempi puhua monikossa ”realismeista” ja tarkastella asiaa elokuvahistorian ja yksittäisten teosten kautta.

Arkipäiväisen merkityksellisyys

Italialainen 1940- ja 1950-lukujen neorealismi on edelleen tunnetuin fiktioelokuvan realistinen vaihe tai suuntaus. Rossellinin, de Sican, Zavattinin ja muiden neorealisteiksi niputettujen elokuvantekijöiden lähtökohta oli yksinkertainen mutta silti tai siksi mullistava: kuvauksen kohteeksi otettiin tavallisten ja köyhien ihmisten elämä, kamera suunnattiin kohti kaunistelemattomia, autenttisia miljöitä, käytettiin toisinaan myös amatöörinäyttelijöitä. Tunteita, ajatuksia ja ihmisten vuorovaikutusta pidättäydyttiin melodramatisoimasta ja romantisoimasta. Elokuviissa hidas ja tarkka arkisen elämän ja työn kuvaus yhdistyi tarinoihin, jotka etenivät pinnaltaan satunnaisilta vaikuttavien tapahtumien kautta, ilman voimakkaasti dramatisoituja juonenkäänteitä. Tragiikka ei kuitenkaan kadonnut, sillä köyhyydessä satunnaisetkin vastoinkäymiset voivat olla musertavia, kuten arkinen polkupyörävarkaus, joka de Sican kuuluisassa elokuvassa (*Ladri di biciclette*, 1948) vie roomalaiselta köyhältä mieheltä mahdollisuuden työhön ja arvokkuuden rippeisiin.

Myös tietyt elokuvalliset tekniikat olivat neorealisteille tyypillisiä. Näistä aikakauden merkittävin elokuvarealismien teoreetikko André Bazin korosti etenkin kuvan syvätarkkuutta ja pitkiä, rauhallisia otoksia, jopa yhdestä leikkauksesta otoksesta muodostuvia kohtauksia.² Nämä keinot vapauttivat katsojan katseen, ja siitä parhaimmillaan seurasi paitsi vahvempi kokemuksellinen yhteys elokuvaan, myös katsojan aktiivisuuden ja tulkittamahdollisuuksien avartuminen.

Vastaavat lähtökohdat elokuvien kohteissa, teemoissa ja tekniikoissa voi tunnistaa perustaksi myös toiselle tunnetulle elokuvarealismien suuntaukselle, brittiläiselle yhteiskuntarealismille (*social realism*), jonka alku ajoittuu ranskalaisen uuden aallon tapaan neorealismia välittömästi seuraavaan aikaan 1950- ja 60-luvuille. Sen pioneereja olivat Lindsay Anderson, Karel Reisz ja Tony Richardson, jotka aloittivat lyhyillä dokumenteilla ja ohjasivat aluksi paljon myös näyttämöille. Elokuvarealmi kiinnittyi läheisesti saman ajan romaani- ja näytelmäkirjallisuuteen, ja kulttuurimurros olikin Britanniassa paljon elokuvaelämää laajempi. Heti sotavuosien jälkeen aikuistuneen suuren ikäluokan ”nuoreksi ja vihaiseksi” kiteytetty joukko otti kulttuurituotannon välineet käyt-

töönsä ja suuntasi ne luokkayhteiskunnan kritiikkiin. Tähtäimessä oli ylä- ja keskiluokkien ylläpitämän nationalistisen yhtenäiskulttuurin valheellisuus.

Ohjaajat tiivistivät näkemyksensä *Free Cinema* -manifestiksi, joka pohjusti kolmen elokuvan yhteisnäytöksen vuonna 1956. Manifestissa he toteavat elokuviansa pohjustavan *asenteen*:

”Ääneen lausumatta asenteessa vaikuttaa usko vapauteen, ihmisten tärkeyteen ja arkipäiväisen merkityksellisyteen.

Elokvantekijöinä uskomme että yksikään elokuva ei voi olla liian henkilökohtainen. Kuva puhuu. Ääni tehostaa ja kommentoi. Koko on yhdentekevä. Täydellisyys ei ole tavoitteena. Asenne on yhtä kuin tyyli. Tyyli on yhtä kuin asenne.”³

Elokvallisessa uskontunnustuksessa ”vapaus” ja ”henkilökohtaisuus” muistuttavat ranskalaisen uuden aallon *auteur*-ajattelua korostaessaan ohjaajan valtaa ja valinnanvapautta, irtautumista yhtä lailla perinteisen taidenäytöksen korkeakulttuurisista odotuksista (”täydellisuuden” tavoittelemattomuus) kuin elokuvateollisuuden kaupallisista paineista (”koon” yhdentekevyys). Arkipäiväisen merkityksellisyys tarkoitti ennen kaikkea työväenluokan elämäntodellisuuden idealisoimatonta kuvausta, joka brittelokuvista oli sitä ennen puuttunut. Jo varhain suuntaus sai laajalti levinneeksi – ja aluksi pilkkaavaksi – nimikkeekseen ”tiskipöytärealismin” (*kitchen sink realism*), joka kertoo hyvin kuvauskohdeiden muuttumisesta.

Vaikkei olisi tietoisesti tutustunut tämän liikkeen tuotoksiin, jokainen on ainakin television kautta päässyt käsiksi sen hedelmiin. 1970-luvulla yhteiskuntarealismin levisi nimittäin ennen kaikkea BBC:n televisioelokuvien ja -sarjojen tuotannoissa. Täten se osaltaan vaikutti vahvasti siihen perintöön, joka edelleen tunnetaan brittiläisenä laatu- ja arkidraamana.

Vuosi lähempänä kuolemaa

Brittiläisen yhteiskunta- ja arkirealismin tunnetuimpia myöhempiä tekijöitä ovat olleet Ken Loach, Stephen Frears ja Mike Leigh, jotka kaikki aloittivat uransa 1970-luvulla ohjaamalla televisioelokuvia muun muassa juuri BBC:n *Play for Today* -tuotantotarjaan. Vaikka viimeistään 2000-luvun elokuvakenttää katsellen on todettava, että asetelmat muuttuvat ja nykyrealismin kiinnostavin kärki löytyy pääosin muualta kuin englanninkielisestä maailmasta, on ainakin Mike Leigh edelleen hyvässä vauhdissa. Alkuvuodesta 68 täyttäneen ohjaajan viimeisin elokuva *Another year* (Vuosi elämästä, 2010) on jälleen yksi variaatio Leigh’n tavasta tehdä ”samaa elokuvaa”, kuten voi sanoa elokuvien tyylin ja teemojen toistuvuuden vuoksi.⁴

Elokuvan henkilöt ovat tällä kertaa ikääntyneet ohjaajan myötä. Siinä missä aiempien elokuvien henkilögalleriat ovat etupäässä nuoria tai keski-ikäisiä, nyt suuret ikäluokat katsovat taaksepäin elämänsä ja nuoruuden

kulminoivat legendaarinen Isle of Wightin festivaaliavaus 1968. Painavat pohdinnat ovat silti samoja, ikään katsomatta: ihmissuhteet, läheisyys ja vieraus, yhdessäolo ja yksinäisyys, perhe ja perheettömyys. Merkittäväksi vedenjakajaksi elämänsä näyttäytyy lasten hankkiminen ja sukupolvien suhteet, kuten Leigh’n elokuvissa usein. Teit lapsia tai et, kumpikaan valinta ei takaa onnellisuutta, mutta varmaa on, ettei kukaan selviä elämästään kysymystä perusteellisesti yhä uudelleen pohtimatta.

Another year liikkuu tunnistettavissa aiheissa: ajallisuus ja elämän kulku, valinnat ja vanheneminen, ihmissuhteet ja onni tai epäonni niissä. Viljelypalstan hoito vuoden kierrossa rytmittää elokuvan jakautumisen neljään jaksoon, tunnelmia tukee kevyesti vuodenaikojen mukaan vaihtuva filmin värisävy. Vuoden aikana kohdataan syntymä ja kuolema, korjataan sato ja löydetään puoliso. Keskustelu kulkee ja kupeissa on alati teetä, kuten Leigh’n elokuvaan kuuluu. Läsä ovat menneisyys muistoinen ja ratkaisuihin sekä aavistukset tulevaisuudesta supistuvine mahdollisuuksineen. Toisia näyttää odottavan seesteinen vanhuus, jonka myötä elämän yllätyksettömyys tuo turvallisuutta ja mielihyvää – jälleen yksi tasainen vuosi lisää. Toisia uhkaa pysyvä yksinäisyys ja epätoivo, joiden peittäminen alkoholilla ja huumorin kulisilla alkaa hallita sosiaalista elämää – taas yksi vuosi ilman käännettä parempaan. Tavat, torjunnat ja ongelmat pinttyvät ihmisten persoonaan salakavalasti, huomaamatta kuin arjen rutiinit, vuosi vuodelta syvemmin.

Kun Leigh’lta itseltään kysytään, hän mieluusti kiistää kuulumisensa brittiläisen yhteiskuntarealismin perinteeseen.⁵ Leigh sanoo tekevänsä elokuvaa ”tragikomedian” tyyliä: ”Elokvani ovat tragikomedioita, kun en parempaakaan termiä keksi. Ja komediasta, vaudevillista, pantomiimista ja sirkuksesta saadut vaikutteet ovat minulle aivan yhtä tärkeitä kuin suora yhteiskunnallinen tapa katsella asioita.”⁶ Tältä pohjalta voi ymmärtää myös Leigh’n protestin hänen elokuvansa pelkistetyksi naturalismiksi tulkitsevia kommentaattoreita kohtaan: ”suora elokuva” (*direct cinema*) tai ”totuuselokuva” (*cinéma vérité*) voi olla toisinaan tarpeellista dokumentaarista naturalismia, mutta Leigh’n fiktioissa realismi avautuu tunteiden kirjoksi, tragikomediaksi, ja pehmentyy parhaimmillaan melankoliseksi hymyilyksi, pieniksi onnen hetkiksi ja absurdeiksi sattumiksi.

Arkirealistisen elokuvan historiaa katsoen Leigh onkin sekä perinteen jatkaja että sen uudistaja. Kun Leigh’n monimielisellä tavalla valoisan elokuvan *Happy-Go-Lucky*n (2008) päähenkilön Poppyn polkupyörä varastetaan heti elokuvan aluksi, ei voi olla ajattelematta tätä viittauksena elokuvahistorian kuuluisimpaan pyörävarkauteen. Perääntymättömän hyväntuulisen Poppyn elämä ei ole kuitenkaan synkeä: ”Enkä saanut edes tilaisuutta sanoa hyvästejä”, harmittelee Poppy – ja aloittaa autokoulun.



There are no shortcuts

Bazinin jo neorealismien kohdalla toteamat elokuvalliset keinot toimivat edelleen oivallisissa elokuvarealismissa Leigh'n tapaan. Ilman niitä katsojan olisi mahdotonta tarkkailla näkemäänsä rauhassa ja oppia arvostamaan henkilöiden ja kohtausten rakentamisessa tehtyä huolellista työtä. Tavoite on tällöin päinvastainen kuin esimerkiksi käytettäessä montaa, joka nopeasti kuvia yhteen liittämällä jatkuvasti ohjaa katsojan pyrkimystä merkityksellistää ja tulkita näkemäänsä. Vaikutus on vastakkainen tietysti myös monien valtavirtaelokuvien tavalle sitoa katse jatkuvasti ja osoittelevasti nopein leikkauksin, yllätyksin, tarkennuksin ja rajatuin kuvakulmin.

Vasta kun katsojan katse on vapaa, hänelle tarjoutuu mahdollisuus havainnoida ja ajatella parhaiden kykyjensä mukaan. Nykykatsojan voi toki olla vaikeaa tunnistaa tätä mahdollisuutta ja käyttää tilaisuutta hyväksi. Vain vähän kärjistäen voi todeta, että otosten pituuden ja kameratyön rauhallisuuden mahdollisesti tuottama pitkästyminen tunne on paitsi tärkeä todellisuuskokemus myös usein tervetullut merkki siitä, että on päästy olennaisen äärelle.

Erot suhteessa moniin parhaistakin valtavirtadraamoista näkyvät kuvaustavan valinnoista alkaen. Viimemainituissa dialogia rytmittävät käsikirjoitus ja leikkaukset, ei puheen itsensä rytmi, ja kuvakulmina käytetään kaavamaisia ristikkäisotoksia, joissa vuoropuhelun henkilöt kuvataan vuorotellen viistosti toistensa takaa. Menettely vääntää katsojalle dialogin etenemisen rautalangasta, jottei kukaan putoa kyydistä, vaikka sanailun epäuskottavasta nokkeluudesta tehdään samalla monesti dialogin pääanti.

Leigh'n elokuvissa ihmisiä kuvataan usein pienessä ryhmässä, joko paikallaan pysyvällä tai rauhallisesti liik-

kuvalla, kiertelevällä kameralla. Toisinaan käytetään lähes häiritsevän vahvoja lähikuvia kasvoista – ja näyttelijät todella näyttävät ihmisiltä eivätkä tähdiltä. Dialogeissa on tavoitettu ihmispuheen luontevuus, rytmikkaa, arkikielisyys ja murteellisuus, äänenpainot ja intonaatiot. Kulloinkin äänessä olevaa ei jatkuvasti rajata alleviivaten esille, vaan kamera voi yhtä lailla seurata kuulijoiden ilmeitä tai kauempaa koko tilannetta. Henkilöiden persoonallinen tapa olla ja heidän vuorovaikutuksensa puheina, eleinä ja ilmeinä ovat Leigh'n elokuvien ydintä niin olennaisesti, että esimerkiksi suomalainen katsoja on vaarassa menettää merkittävän osan annista joutuessaan seuraamaan dialogia tekstitystä lukemalla.

Asiaan kuuluu vaikutelmien huolellinen rakentaminen kaikilla tasoilla: näyttelijöiden siloittelematon ulkonäkö, kuvaaminen aidoissa ympäristöissä, miljöiden uskottavuus, vaatteiden ja esineistön valikointi ja niin edelleen. Kaikki tämä tuntuu ehkä itsestään selvältä, mutta on kaikkea muuta. Vain hyvin harva ohjaaja onnistuu yrittäessään saada arjen luontevan tunnun elokuvaan. Vieläkin harvempi onnistuu näyttämään arjen ilman yksiulotteista arvoväritystä. Useimmiten arkisten tilojen yksinkertaisuutta ja karuutta käytetään esimerkiksi yhdysvaltalaisissa elokuvissa vain köyhyyden ja epäonnistumisen symboliikkaa korostamaan, silloinkin kun ne on kyetty tuottamaan uskottavasti. Kuluneessa olosuhteissa ihmisen ei tarvitse muuttua naurettavaksi tai yksinomaan säälittäväksi edes valkokankaalla, eikä köyhän ihmisen keittiö ole siivoton, vaikka olisi nuhrainen vanhoine kalusteineen ja rapistuneine seinineen.

Leigh'n elokuville antaa erityisen arvon juuri se, ettei tavallisia ihmisiä ja arkea koskaan esitetä kliseiden kautta,



vaan vilpittömästi ja arvokkuuden säilyttäen. Hän on onnistunut tässä kehittämällä vuosikymmenten kuluessa käsityöläismäisen perusteellisen prosessin, jolla elokuvansa pohjustaa. Näyttelijöiden ja ohjaajan yhteinen prosessi roolihaamojen kehittämisessä onkin yleensä se, josta näiden elokuvien yhteydessä eniten puhutaan. Prosessi käynnistyy muutamasta ideasta, johtolangasta tai teemasta ja konkretisoituu ensimmäisten mukaan valittujen näyttelijöiden alkaessa kehittää roolihaamoaan yhdessä ohjaajan kanssa. Henkilöille luodaan historia, ihmissuhteiden verkosto ja persoonapiirteet manereineen. Valmista käsikirjoitusta ei ole, eikä edes sellaisen hahmotelmaa.

Leigh'n käyttää elokuvissaan usein samoja ensiluokkaisia brittinäyttelijöitä. *Another Year* on kolmesta päänäyttelijästä Leslie Manvillen (Mary) seitsemäs Leigh-elokuva, Ruth Sheenin (Geri) viides ja Jim Broadbentin (Tom) neljäs. Pohjustus on silti aina yhtä perusteellinen, näyttelijöiden kokemuksesta riippumatta. "Oikopolkuja ei ole", on Leigh'n vastaus haastattelijan kysyessä, auttaako tuttu näyttelijöiden käyttäminen tiivistämään työprosessia.⁷

Kuvauksia edeltää kuukausien jakso ideointia, improvisaatiota ja harjoituksia, joissa lopullisesti mukaan valittavat kohtaukset saavat muotonsa. Aineistoa syntyy paljon enemmän kuin sitä käytetään. Prosessissa ei tuoteta rooleja, vaan kokonaisia henkilöitä persoonallisuuksineen. Niinpä Leigh ja näyttelijät ovat monissa haastatteluissa korostaneet, miten olennaista on, että ennen kuvauksia henkilöt todella "tunnetaan", tiedetään keitä he ovat taipumuksineen ja heikkouksineen, historioineen ja suhteineen. Vasta tämä tuottaa uskottavan vaikutelman, jossa katsojalle välittyy vahva tunne henkilöiden olemassaolosta ja heidän "kolmiulotteisuudestaan", kuten Leigh tavoitetta kutsuu.

Elokuvan nähtyään tuntee tutustuneensa ihmisiin. Katsojana tähän havahtuu miettiessään vuosia myöhemmin, mitä *Nakedin* (1993) Johnnylle tai *Happy-Go-Luckyyn* Poppylle on käynyt.

Johnny ja Poppy ovat toistensa vastakuvina samalla hyviä esimerkkejä siitä tasapainottelusta, jota näyttelijät joutuvat harjoittamaan persoonia luodessaan. Henkilöiden piirteitä ja manereita on vahvistettava juuri riittävälle rajalle, asetettava ne sopivan suurennuslasin alle. Tällöin ei synny karikatyyrejä vaan kirjaimellisesti persoonia, samaan tapaan ainutkertaisia ja lievästi omituisia kuin todelliset ihmiset ovat heitä tarkasti katsottaessa. Persoonat eivät ole pysähtyneitä luonnekuvia, sillä elävyyden vaikutelman tuottaa nimenomaan tunne siitä, että henkilöiden nykyisyys perustuu heidän historiaansa – jota katsoja voi yleensä vain aavistella – ja että muutoksen mahdollisuus on aina olemassa, henkilöiden kohtaloa ei ole määrätty. Henkilöiden olemassaolo rakentuu elokuvassa nähtävän vuorovaikutuksen kautta, ilman selittelyä ja osoittelua. Leigh itse kuvaa yhteisen luovan työskentelyn huipentumaa esoteeriseksi, näyttelijät puhuvat "magiasta".⁸

Kaikki tarkkailtava on tällöin tavallaan pinnassa, mutta katsojan vastuulle jää tulkintojen tekeminen siitä, mitä pinta kertoo henkilöistä. Mikään tendenssi ei ohjaa tulkintoja, eivätkä henkilöt edusta ideoita. Elokuva itse ei arvioi, kiitä tai tuomitse, vain näyttää. Missään näkyvän tuolla puolen ei ole olemassa totuutta henkilöistä – sen enempiä kuin on olemassa totuutta itsestämme. Tästä huolimatta henkilöt ovat täysin ymmärrettäviä, ja juuri samalla tavalla, jolla usein koemme ymmärtävämmme toisten ihmisten ongelmat selvemmin kuin omamme.

Realistisen vaikutelman synnyttämisessä ei siis oikeastaan ole mitään ihmeellistä. Sen pohjustaa yksinkertaisesti tarkka ja huolellinen työ – pohjimmitaan mitä perinteisimmät hyveet, ei ainoastaan elokuvanteossa, vaan taiteessa ylipäätään. Leigh on useasti verrannut työtään klassiseen maalaustaiteeseen, kuten Vermeerin muotokuvaan. Rinnastus tähdentää elokuvanteon käsitöläisyyttä, taitoa taiteen taustalla. Suurin osa realismin magiasta tai mysteeristä piilee kaikessa yksinkertaisuudessaan kohdetta, materiaalia ja välineitä arvostavassa tekemisen taidossa.

Ja juuri siksi Leigh'n elokuvissa on sittenkin oma ihmeellisyytensä. Vastaava tinkimätön tekemisen vapaus, huolellisuus ja tarkkuus, kliseiden välttäminen, oikopoluista kieltäytyminen, epäsentimentaalinen tunteellisuus, dramatisoimaton draama näyttävät onnistuvan enää harvoilta elokuvantekijöiltä. Suuren budjetin Hollywood-tuotannoissa jo rakenteelliset esteet tulevat tielle: rahoitusta on mahdotonta saada ilman valmista käsikirjoitusta, elokuvantekijänä erottautuminen tarkoittaa ylipuleeratun esteettisen tyylin kehittämistä, näyttelijöiksi on valittava kaunispiirteisiä tähtiä, perusteelliseen prosessityöskentelyyn ei ole aikaa, näyttelijät ja ohjaajat ovat siihen liian kalliita, kiireisiä, narsistisia ja ahneita. Kaikkein yksinkertaisimman aikaansaaminen on tullut kaikkein vaikeimmaksi.

Realismin humanismi

Vaikka italialaisesta neorealismista on pitkä matka Leigh'n kuvaelmiin nykypäivän lontoalaisesta keskiluokasta ja työväestöstä, on havainnollista verrata Leigh'n työskentelyprosessia siihen, miten Rossellini kuvasi vuoden 1946 elokuvansa *Paisàn* syntyä: ”Asetuin kuvaajani kanssa aina siihen miljööseen mitä piti kuvata. Ihmisiä kerääntyä ympärille töllestämään, ja heidän joukostaan valitsin näyttelijät. Amidei ja minä emme koskaan kirjoittaneet kuvauskirjaa ennen kuin saavuin paikalle. Olosuhteet ja valitsemamme näyttelijät vaikuttivat repliikkien syntyyn ja sävyjen valintaan. *Paisà* oli siis sanan varsinaisessa merkityksessä elokuva ilman näyttelijöitä.”⁹

Käytännön tasolla ero on valtava ja tekemisen tavat suorastaan vastakkaiset. Näyttelijöiden valinta on Leigh'n tapauksessa ratkaisevan tärkeää ja näyttelijäntyöllä (sanan parhaassa, vahvassa ja laajassa merkityksessä) perustavanlaatuisen vaikutus lopputulokseen. Näyttelijät tuntevat henkilöhahmonsia läpikotaisin. Silti pohjustava asenne yhdistää: ideoita ja suunnitelmia ei paineta väkisin materiaaliin, vaan lopputulos syntyy itse asioiden kanssa työskennellen.

On selvää, että italialainen neorealismi, brittiläinen yhteiskuntarealismin ja Leigh'n työstämä eksistentiaalinen arkirealismin eroavat toisistaan monin tavoin elokuvarealismin pyrkimyksinä. Silti kiinnostava yhteys tekemisen tapojen välille rakentuu jo *Free Cinema* -manifestissa korostetuista seikoista: elokuvallista tyyliä ei määritä elokuvateollisuuden sisäinen logiikka, vaan tekijän *asenne*, joka antaa etusijan tavallisille ihmisille ja yksinkertaisille asioille, sille miten elämää eletään *kaikkein huomaamattomimmilla tavoilla hetkestä hetkeen*. Bazinin tiivistelmä neorealismien merkityksestä osuu hyvin yhä Leigh'n filmeihin: ”Näiden elokuvien todellinen ansio on kuitenkin siinä, etteivät ne petä asioiden olemusta vaan antavat niiden tulla esille vapaasti sellaisina kuin ne ovat, että mitä tavallisimpia asioita rakastetaan niiden ainutkertaisuuden vuoksi.”¹⁰

Vaikuttavin elokuvarealismin piirre on ollut loppujen lopuksi juuri kohteiden valinta ja arvostava tapa työskennellä niiden kanssa. Tässä asenteessa voi nähdä vahvasti eettisen ja Leigh'n tapaan jopa poliittisen pohjavireen. ”Eikö neorealismi ollutkin ensisijassa yhdenlaista humanismia, ja vasta toiseksi elokuvanteon tyyli?”, kysyi Bazin.¹¹ Jokaisen ihmisen tärkeys ja rakkaus elämän ainutkertaisuuksia kohtaan – ei teoreettinen vaan *konkreettinen humanismi*.

Kaikkein vaativin realistisen elokuvan tavoite voikin olla arkipäivän merkityksellisuuden osoittaminen ilman, että lopputulos on naiivi, latteaa tai kliseinen. Eikö siten olennaisinta tällaisessa realismissa ole juuri se, mitä maailmasta annetaan paljastua, mitkä asiat tuodaan valoon tarkastelun ansaitsevina asioina itsessään, niiden arvokkuutta pettämättä?

(Tekstin laaja versio verkkolinkkeineen osoitteessa: filosofia.fi/elokuvalleigh)

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Laura Miller, Listening to the World. An Interview with Mike Leigh. *Salon* 16.9.1996.
- 2 Ks. esim. André Bazin, *Mitä elokuva on?* (Qu'est-ce que le cinéma, 1958–1962). Toim. Peter von Bagh & Sakari Toivaiainen. Suom. Annikki Malinen. WSOY, Helsinki 1973; *Elokuvan mestareita*. Toim. Peter von Bagh. Suom. Annikki Suni et al. Love, Helsinki 1990; *Elokuvan lajit*. Toim. Peter von Bagh. Suom. Kirsi Kinnunen et al. Love, Helsinki 1990. Vrt. Sakari Toivaiainen, Realismin dilemma: André Bazin ja hänen perintönsä. Teoksessa *Elokuvateorian historia*. Toim. Raimo Kinisjärvi et al. (1989). 2., korj. p. Like, Helsinki 1990.

- 3 Ks. *Free Cinema* -teemakokonaisuus British Film Institute'n sivuilla: <http://www.bfi.org.uk/features/freecinema/> Alkuperäinen manifesti ohjelmakirjassa linkistä ”Programme”.
- 4 Tästä variaatiosta on mahdollisuus nähdä laaja katselmus Helsingin Juhlaviikoilla elo–syyskuussa 2011, sillä ohjelmiston yhtenä pääteemana näytetään kaikki Leigh'n teatterireleviteeseen ohjaamat pitkät elokuvat.
- 5 Kirjallisuutta Leigh'n elokuvista esim. *Mike Leigh on Mike Leigh*. Toim. Amy Raphael. Faber and Faber, London 2008; *Mike Leigh Interviews*. Toim. Howie Movshovitz. University Press of Mississippi, Jackson 2000; Ray Carney & Leonard Quart, *The Films of Mike*

- 6 Leigh – *Embracing the World*. Cambridge University Press, Cambridge 2000; Garry Watson, *The Cinema of Mike Leigh. A Sense of the Real*. Wallflower Press, Brighton 2004.
- 7 Xan Brooks, Mike Leigh: Buddha of Suburbia. *The Guardian* 28.10.2010.
- 8 *New York Magazine* 29.12.2010.
- 9 Kate Kellaway, Mike Leigh's women, *The Observer* 31.10.2010.
- 10 Sit. Peter von Bagh, *Elokuvan historia* (1975). 4. p. Otava, Helsinki 2005, 292–293.
- 11 Bazin, *Elokuvan mestareita*, 116.
- 12 Sit. James Monaco, *How to Read a Film* (1977). Uud. p. Oxford University Press, Oxford 1981, 329–330.