

močij, to pa ne more dati tako poenostavljenih trditev, kot jih uporablja hermenevtika. Pač pa je lahko subjektivni psihološki odnos do raznih tonalitet različen in izrazit, česar pa seveda ne moremo posplošiti in velja pač v tem okviru individualno. Do tega imajo skladatelj, izvajalec in poslušalec pravico, če jim tako pojmovanje kakorkoli pomaga pri njihovem osebnem odnosu do glasbe.

(Se nadaljuje.)

Vlado Golob

## RAZGOVORI

### RAZMIŠLJANJA O REŽIJI IN IGRI

(Ob obiskih na pariški televiziji)

Z znanko, glavno maskerko pariške televizije, gospo Jeanette, sva stopili v studio za vaje; to je prostorna dvorana, obložena s heraklitnimi ploščami, nizki strop pa ji namesto stebrov podpirata dve vrsti debelih, belo položenih železnih traverz. Studio dela odbijajoč vtis nekega neurejenega, nedokončanega prostora in mrtvaška neonska razsvetljava ta vtis še povečuje.

Vaja je v polnem razmahu. Režiser Marcel Bluwal, ki ga prištevajo med najboljše francoske televizijske režiserje — hkrati pa je tudi filmski režiser — pripravlja televizijsko uprizoritev drame Romaina Rollanda »Volkovi«, ki se dogaja v času francoske revolucije. Gospa Jeanette me seznanila z režiserjem, ta me predstavi igralcem in vaja se nadaljuje.

Na prizorišču teče dialog med dvema glavnima osebama drame, ki ju predstavljata odlična karakterni igralca Michel Etcheverry in Pierre Valmy. Prizor, ki ga pravkar vadijo, predstavlja višek drame, trenutek, ko se glavni junak odloči za brezkompromisno pot resnice in pravice ter gre zavestno pogubi naproti. Dramatični usodni razgovor, v katerem je na kocki dvoje človeških življenj, prednašata igralca skrajno zadržano, skoraj brez kretenj, premikov, pavz in besednih poudarkov, tako tiho, da posamezne stavke le s težavo ujameš, ker se pridušeni ton izgublja v velikem, praznem prostoru.

Zmeraj znova me prevzemajo in mi vzbujajo občudovanje odlike moderne, intimne, neposredne igre, ki se je — v veliki meri tudi pod vplivom filmske igre — uveljavila v svetovnem gledališču kot edini primerni izraz za sodobno in polpreteklo dramatiko, izraz, ki je najbližji življenjskemu občutju današnjega človeka: tenak poslušaj oblikovanje vloge, izvirnost in funkcionalnost igralskega detajla, suvereno obvladovanje govora in kretnje, lahkotna skladnost gibanja, preprostost, tenkočutnost in nevsiljivost igre, pri kateri igralec ne razgalja bahavo svojega srca in ne ponuja svojih čustev na krožniku, ampak jih, lahko bi rekli, izžareva. Koliko prepričljivejši, pretresljivejši in resničnejši je ta način igre od patetičnih izbruhov, nesmiselnih pavz, vsiljivih besednih poudarkov, neutemeljenih premikov in kretenj, pretirane mimike, bizarnih domislekov brez zveze z vsebino in podobnih cenenih režiserskih in igralskih manir, preračunanih zgolj na zunanji učinek, ki so negativna dediščina gledališkega romantičnega patosa.

Vendar, pomislim z obžalovanjem, bi se našemu povprečnemu občinstvu, ki je v glavnem vajeno hrupne, zunanje igre, pa tudi marsikateremu kritiku tako igranje zdelo neizrazito in vsakdanje. Dejstvo je, da pri nas, ne le pri dobršnem delu občinstva in kritike, ampak — in to je dosti huje — tudi pri ljudeh, ki se z gledališčem ukvarjajo, prevladuje stališče Fieldingovega šegavega junaka, gospoda Partridgea, ki kritizira znamenitega Garricka<sup>1</sup> v vlogi Hamleta in daje prednost igralcu kralja Klavdija: »Ta (Garrick), da je najboljši igralec? Saj bi znal še jaz zatorej igrati. Ko bi bil ugledal duha, sem prepričan, da bi bil prav takšen videti in da bi bil prav tako ravnal. No, in v prizoru med njim in materjo, ko ste mi rekli, da tako imenitno igra, bog mi pomagaj, vsak človek, se pravi, vsak poštenjak, ki bi imel tako mater, bi se bil natanko tako obnašal. Vem, da se samo norčujete iz mene: res, madam, v Londonu še nisem bil v gledališču, pač pa sem videl več iger na deželi, in pravim vam, da je kralj vreden mojega denarja; vse besede natančno izgovarja in veliko glasneje kot vsi drugi. Vsakdo lahko vidi, da je to igralec.«<sup>2</sup> Koliko bolj samozavesten bi bil izbirčni gospod Partridge, če bi vedel, da bo imel še dandanašnji toliko somišljenikov in da njegov dvomljivi podeželski okus čez dobrih dve sto let še zmerom ne bo izgubil svoje veljave.

A že je prizor končan. Igralci se preselijo in na drugem koncu dvorane posedejo okrog velike podolgovate mize. Medtem ko režiser daje navodila igralcem, si ogledam režijsko knjigo, ki je urejena po principu filmske snemalne knjige: dialog je razdeljen na kadre in v režiserskih opombah, ki jih je več kot dramskega teksta, je natanko določen ne le igralčev premik, marveč vsaka kretnja, slednji mimični vzgib in igralski detajl, igralčevo čustvo in intonacija. Edino pozicija kamer, se pravi zorni kot še ni dokončno fiksiran, ampak samo predviden. To opravijo na prvi vaji s kamerami in razsvetljavo, tako imenovani vroči vaji, pri kateri vsak položaj kamere (štiri in ena rezervna, medtem ko naša televizija dela z dvema) začrtajo na tla in označijo s številko.

Ta način dela, namreč podrobno režiserjevo predpripravo narekuje dejstvo, da je število vaj za televizijsko igro zelo omejeno: običajno na dva tedna, v izrednih primerih — kot je bil na primer Shakespearov »Macbeth« z osemdesetimi nastopajočimi — pa na tri tedne vaj. Za študij celovečerne drame »Volkovi«, kjer nastopa trideset solistov in statistov, je določenih štirinajst dni. V tem času morajo igralci izdelati svoje vloge do zadnjih odtenkov in popolnoma obvladati besedilo (na televiziji ni šepetaleca), situacije in premike, ki so na televizijskem odru neprimerno natančneje odmerjeni kot v gledališču. Nedvomno je to za igralca zelo zahtevno delo in še posebej naporeno za tiste — in to so večinoma ravno igralci glavnih vlog — ki poleg tega, da dopoldne in popoldne vadijo na televiziji, še vsak večer igrajo v gledališu, po navadi tudi tam pomembne vloge.

Na minimum je skrčeno tudi število vročih vaj. Za »Volkove« bosta samo dve, kar znese v celoti 15 ur. Ta skopo odmerjeni čas za tehnične vaje ni le posledica varčevanja, ampak izhaja iz določenega načelnega stališča do režije televizijske igre. Skratka, pariškemu režiserju televizijske igre položaj in premik kamere, zorni kot in izrez slike pomenijo zgolj tehnična izrazna sred-

<sup>1</sup> Garrick, najslavnejši angleški igralec romantične dobe in interpret Shakespearovih vlog.

<sup>2</sup> Fielding, Tom Jones (prevedla Mira Mihelič).

stva, ki zadobijo v rokah resničnega ustvarjalca lahko dramaturško in umetniško funkcijo; to pa seveda samo takrat, če ne izstopajo na škodo vsebine, ampak se ji podrejajo in ji služijo. Bistvo režije televizijske igre ni diriganje kamer in pritiskanje na mešalni gumb, ampak to, kar je navsezadnje bistvo vsake režije, bodisi televizijske, gledališke ali filmske: z določenimi izraznimi sredstvi verno in umetniško prepričljivo podati vsebino igre oziroma scenarija. Tisti, ki vsebino direktno posredujejo, so igralci s svojimi igralskimi liki; in prav zato posvečajo na pariški televiziji delu z igralci največ časa. Še tako originalni zorni kotji ne morejo prikriti neizdelane, šablonske režije in igre, kakor tudi, nasprotno, še tako nedomiselnj in konvencionalni kadri ne morejo prepričati gledalca, da ga ne bi prevzela umetniško prepričljiva režijska in igralska interpretacija. Kajti resnično ustvarjalno delo, ki se v njem prvenstveno izraža umetniška osebnost režiserja in igralcev, je tudi pri televizijski igri obdelava teksta, se pravi režijska zamisel in oblikovanje vlog, ne pa menjavanje zornih kotov.

Druga stvar je pri režiji ostalih televizijskih oddaj, kot na primer kmetijskih, šolskih, športnih, kulturnih itd., kjer je edina režiserjeva naloga ta, da se poslužuje televizijske tehnike. To pa nikakor ni ustvarjalno delo, ampak kvečjemu nekaj estetski aranžman, ki zahteva nekaj likovne kulture, domiselnosti in okusa. S tem pa seveda ne trdim, da kulturno poučna televizijska oddaja v določenih pogojih ne bi mogla imeti tudi umetniške vrednosti. Kot je dokumentarni film našel v Flahertyju in Disneyju edinstvena umetniška oblikovalca, bo verjetno tudi tovrstna televizijska oddaja slej ko prej našla svoje mojstre, ki bodo dokumentarni temi v izvirni, dovršeni tehnični izvedbi znali dati tudi človeško zanimivo vsebino in poetični čar ter s tem določene umetniške vrednote.

«Allons-y!» zaslišim režiserja. Hrup potihne in vaja se nadaljuje. Na vrsti je tretje, zadnje dejanje; to je posvet častnikov. Na prizorišču je kakih dvanajst nastopajočih; za majhno televizijsko platno je to že množični prizor. Ogorčena in burna debata, ki se odigrava med častniki, se mi zdi za spoznanje prehrupna, nekoliko »teatrsko«, zlasti v primeri s prejšnjimi prizori, izvzeti pa moram Etcheverryja in Valmyja, ki vseskozi ohranjata svoj intimni in pristni ton.

Televizijska igra zahteva od igralca skrajno zadržano, pretehtano in obvladano igro, tudi v najbolj dramatičnih prizorih. S tem seveda ne mislim reči, da je televizijsko igranje nekaj bistveno drugačnega od gledališkega. Nasprotno, menja sem, da ima vsakršno igralsko udejstvovanje, bodisi pri gledališču, filmu, radiu ali televiziji v bistvu isto osnovo, isto izhodišče, ista načela, lahko bi rekli svoj skupni imenovalec: to pa je izbrano preprosta, iskrena in neposredna igra. Zakaj navsezadnje je gledališki, filmski, televizijski ali radijski igralec zmeraj postavljen pred isto osnovno nalogo: v okviru danih izraznih sredstev oživiti, se pravi prepričljivo upodobiti lik, ki ga predstavlja, dati mu ne le zgolj zunanjo, ampak tudi odgovarjajočo notranjo podobo; in v tem procesu je bistvo igralskega poklica. Poznamo vrsto najpomembnejših francoskih igralcev, če omenim samo te, ki se z enakim uspehom udeležujejo v vseh omenjenih panogah igrilstva: Annie Ducaux, Fernand Ledoux, Pierre Brasseur, Madeleine Robinson, Maria Casarès, Susane Flon, François, Perrier, Jean Dessailly, Michel Auclair in drugi. Prilagajanje raznovrstnim izraznim sredstvom je za te in take igralce samo vprašanje registra

in jakosti, kajti umetniška sila in prepričljivost njihovega igralskega izraza ni v glasovnih modulacijah in zunanjih mimičnih efektih, ampak v podajanju celotnega psihološko poglobljenega, človeškega lika vloge.

Psihološka igra, ki jo nekateri naši režiserji tako zviška odklanjajo, češ, gledališče je spektakel in ne potrebuje psihologiziranja in psihopatologije, ni neko jalovo, odvečno intelektualistično dociranje, kot si predstavljajo nekateri naivni gledališki ljudje, katerih načelo je »ustvarjanje iz sebe«, brez tuje učenosti. Gre za praktično delo: za popolno opredelitev in razčlenbo določenega lika, za poglobljeno, studiozno iskanje odgovarjajoče osnovne intonacije, za oblikovanje tiste podobe, ki je najbližja avtorjevi zamisli in pri kateri slednja podrobnost tej zamisli služi.

Sleherni igralski lik, pa naj bo še tako preprost, ima svojo notranjo podobo, svoj notranji svet in tega mora igralec z režiserjevo pomočjo posredovati občinstvu. Ta notranja podoba pa bo preko igralca lahko polno zaživela edinole tedaj, če jo bo v enaki meri dojel s svojo zavestjo, kot jo bo zaznal s svojim igralskim čutom.

Za to pa seveda sama nadarjenost, intuicija in rutina ne zadoščajo, ampak je treba tako igralcu kot režiserju tudi dosti razuma in znanja, da sta kos svoji nalogi. V svoji znameniti knjigi »O gledališki umetnosti« pravi Gordon Craig o igralcu: »V vsaki umetnosti je nekaj preračunanosti in igravec, ki to zanemarija, ne bo nikoli popoln. Narava sama ni nikoli dovolj, da se ustvari umetnina; drevesom, goram in potokom ni dano, da bi ustvarjali umetnine, sicer bi vse, kar jih obdaja, imelo dovršeno in dokončno obliko. Pač pa je ta sposobnost lastna človeku, ki si jo je pridobil s svojim razumom in voljo. Zato je idealen igralec tisti, ki združuje v sebi bogato naravo in visoko razvit razum.«

Režiser je pravkar določil pol ure odmora. Gospa Jeanette me pelje pogledat televizijske studije, ki obsegajo celo prvo nadstropje velike palače pariške televizije in so dostopni kamionom, da dovažajo in odvažajo kulise. Ogledava si nekaj studiov: v enem pravkar postavljajo kulise za »Volkove«, v drugem vadi jazz orkester za varietejski program, medtem ko usmerjajo reflektorje in določajo razsvetljavo, v tretjem je vroča vaja za oddajo o znamenitih procesih itd. Povsod vlada živahen delovni vrvež.

Potem se vrnem v spodnji studio; vaja se spet začne. Nekateri igralci so že v kostumih, obuti v škornje, z lasuljami, klobuki in meči. Seveda je intenzivnost igre zdaj popustila; igralec se mora kostumu in rekvizitom dodobra privaditi ter jih sprejeti za svoje, preden se lahko sprosti in se ves preda igri.

Še kake pol ure gledam vajo, potem pa se odpravim na drugi konec mesta, na sestanek z znanci. Ko sedim v metroju in brzijo mimo mene postaje z živo pisanimi, duhovitimi, včasih pa tudi osladno kičastimi lepaki, premišljam o razlikah med gledališkim in televizijskim dramskim delom, o razlikah med gledališko in televizijsko režijo, se pravi režijo televizijske igre. Nekateri televizijski strokovnjaki so mnenja, da ima televizijska igra kot nova umetniška zvrst svojo specifikko, svoje posebne dramaturške zakonitosti; podobno mnenje zastopajo tudi nekateri radijski strokovnjaki za radijsko igro. Specifikko da, kar zadeva izrazna sredstva, vendar razlika med televizijskimi in gledališkimi režijskimi prijemi še zdaleč ni tako velika kot razlika med gledališčem in filmom. Tako na primer trdi francoski gledališki teoretik in praktik André Villiers, da se princip igre in režije gledališča v krogu tele-

viziji zelo prilega. »Televizija je naredila izredno poučen poizkus z igro »Voulez-vous jouer avec moi?«, ko je posnela njeno uprizoritev pariškega »Gledališča v krogu« natanko v prvotni režiji. Ugotovili so, da je bila to najboljša televizijska igra v sezoni. Dramatsko vzdušje, izključni poudarek na igri, njena razgibanost, prelivanje situacij, ki so preračunane na vse zorne kote, so naredili čuda. Nobenega dvoma ~~ni~~, da je tehnika okroglega odra uporabna za umetnost malega televizijskega platna, kjer često zapadajo v drago in neustrezno posnemanje filma ali v navadno fotografsko in filmsko reprodukcijo tipičnega gledališča po italijanskem vzoru.«<sup>3</sup>

Kar pa zadeva specifične dramaturške zakonitosti radijske ali televizijske igre, mislim, da jih ne gre jemati prestrogo, zlasti ne pri zvrsteh, katerih prva je stara komaj nekaj desetletij, druga pa je še v povojih. Zakonitosti nastajajo na osnovi izkušenj, ki so zmeraj plod dolgotrajne ustaljene tradicije. Razen tega se način in oblika izraza v umetnosti stalno spreminjata in ne moreta biti podvržena togim, nespremenljivim pravilom. Samo pomislimo na dramatik, ki neprestano prelamlja dramske zakone klasicističnega gledališča.

Oddaja televizijske igre na pariški televiziji, kot mi je povedalo več umetniških televizijskih delavcev, je v glavnem posvečena kvalitetnim klasičnim in modernim gledališkim delom, ki jih izvajajo brez črt in brez kake posebne televizijske adaptacije teksta, medtem ko pariški radio v svoji redni tedenski oddaji posreduje poslušalcem vse najbolj uspele predstave pariških gledališč v originalni izvedbi. To stališče pariške televizije in radia je nedvomno izrednega kulturno vzgojnega pomena. Okrog dva milijona televizijskih gledalcev, katerih velik odstotek je že zdavnaj pozabil svoje šolsko znanje o Shakespearu ali pa o njem sploh nikoli slišal ni, je na primer gledalo televizijsko predstavo »Macbetha«, kot mi je pripovedoval Michel Etcheverry.

Nedvomno je problem kulturne in moralne vzgoje eden najbolj perečih problemov sodobne družbe, zlasti spričo pojavov huliganstva, orgijaštva in naveličanosti, ki zavzemajo zaskrbljujoč obseg med današnjo mladino in ki niso samo posledica materialne, ampak tudi duhovne bede. Prav iz teh krogov mladine se rekrutirajo tudi pristaši neonacizma in neofašizma. Gotovo so film, radio in televizija tiste množične tribune, ki so prve poklicane in imajo največ možnosti reševati ta problem ne le v suhoparnem jeziku poučnih predavanj, ampak v neprimerno bolj učinkovitem in neposrednem umetniškem jeziku. Postavljati se na stališče posebnih pravil izvirne radijske ali televizijske igre ter v imenu tega formalističnega stališča uprizarjati malovredne igre, preobložene s cenenimi zvočnimi efekti, plehke komedije, melodramatske kriminalke kot originalne radijske ali televizijske igre, je neodgovorno, zlasti če pomislimo na desettisoče ljudi, ki na primer poslušajo radijsko igro, na podeželske poslušalce, ki jim radijska igra nadomešča gledališče, pa tudi na zmerom številnejše televizijske gledalce. Prav tako se mi zdi zgrešeno vsako zniževanje umetniških kriterijev pri izbiri repertorja z namenom, približati umetnost ljudstvu. Za tem se dostikrat skriva podcenjevanje ljudstva, ne glede na to, da se umetnost ne da deliti na »vrhunsko

<sup>3</sup> André Villiers, Le théâtre en rond.

umetnost« in »umetnost za ljudstvo«; resnična umetnost je ena sama in nedeljiva in edino ta lahko človeku bogati duhá in srce.

Če torej odštejemo specifiko izraznih sredstev, je naloga režije pri televizijski igri, kot smo že omenili, v bistvu ista kot v gledališču. Namen gledališke režije je režiser in teoretik modernega gledališča Jacques Rouché takole opredelil: »Cilj režiserja je, da osvetli gledališko delo v celoti, da poudari njegove glavne črte, da mu da obleko, če lahko tako rečemo... Ne sme ga spačiti niti preobložiti, temveč zgolj uveljaviti njegove glavne črte in značilnosti njegove lepote.«<sup>4</sup> Se pravi, da gre za tisti skromni odnos, ki ga Jean Cassou priporoča v svoji poslanici jugoslovanskim pisateljem in kot primer navaja Debussyja, »ki ni maral Wagnerja, ker le-ta v svojem delu zmerom sili v ospredje, ker ga skrbi samo to, kako bi uveljavil in poudaril svoj sijaj in svojo osebno veličino. In Debussy nam kaže vso razliko«, nadaljuje Cassou, »ki loči Wagnerjevo umetnost, lepo in čudovito, nečisto in pokvarjeno, od umetnosti Césarja Francka, ki služi glasbi, ne da bi se od tega nadejal kakršne koli slave. To, kar jemlje življenju, vrača umetnosti s skromnostjo, ki meji že na anonimnost.«<sup>5</sup>

Poleg prevladujočega režijskega koncepta, ki je njegov edini namen služiti avtorju in njegovemu delu in ki ga zastopajo najuglednejša režiserska imena, kot na primer: Gordon Craig, Adolphe Appia, Stanislavski, Copeau, Lugné-Poe, Charles Pitoeff, Charles Dullin, Louis Jouvet, pa se pojavljajo režiserji, ki imajo svoje najuglednejše predstavnike v Piscatorju, Meyerholdu, Tairovu in Gastonu Batyju, nekakšni gledališki čarovniki, vrvohodci, roko-hitrci, ki jim je dramsko delo zgolj cilindar, iz katerega vlečejo židane rute, pozlačene ure in žive zajce, zgolj vrv, na kateri stojijo, ko mečejo v zrak žoge in kroznike. Te umetnosti lahko občinstvo, zlasti manj zahtevno ali pa blazirano, pritegnejo, ga očarajo, vzbujajo v njem občudovanje, ne morejo pa ga človeško pretresti, kar pa je bistvena lastnost resnične umetnosti.

Režiser, ki prizna in se podredi zahtevam avtorja oziroma njegovega dela, s tem ne ovira poleta svoji ustvarjalni domišljiji niti ne okrnjuje svoje režiserske osebnosti. »Jacques Thibaud in Charles Munch ne spreminjata takta in dinamike, zato da bi dokazala svojo ustvarjalnost, in vendar razodevata pri diriganju orkestra ali izvajanju sonate gotovo več ustvarjalnosti kot kak zakotni muzikantar, ki je »pogruntal« novo vižo,«<sup>6</sup> ugotavlja André Villiers in navaja izjave Copeauja, Lugné-Poeja in Jouveta, ki obsojajo režiserske samovoljnosti.

Pri režiserjih, ki se imajo za absolutne ustvarjalce, največkrat naletimo na šarlatane, ki jim je prva skrb lastno osebno uveljavljanje in večkrat niti niso sposobni prisluhnuti avtorjevi ideji in dojeti globlji smisel njegovega dela. Zato se zatekajo k zunanjim efektom, ki pa niso izraz njihove domiselnosti, ampak pretenciozne domišljivosti, s katero se postavljajo nad avtorjevo delo, ga potvarjajo in često do kraja izmalčijo.

Naslednjega dne je bila prva vroča vaja za »Volkove«. Kulise delijo veliki studio v štiri prizorišča; scena je realistična, slikovita, a ne vsiljiva. Režiser narekuje zadnje popravke tehničnemu vodji, pregleduje kostume in

<sup>4</sup> Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne*.

<sup>5</sup> Jean Cassou, Pismo jugoslovanskim pisateljem ob kongresu v Dubrovniku leta 1950.

<sup>6</sup> André Villiers, *La Psychologie de l'Art dramatique*.

rekvizite, nadzoruje mojstra razsvetljave, ki usmerja reflektorje in meri svetlobo, vmes pa se kdaj pa kdaj posvetuje z gospo Jeanette glede maske in frizure kakega igralca. Snemalna ekipa je nameščena okrog kontrolnega televizorja, na koncu ozkega predprostora, ki je z arkadami ločen od studia.

Po vseh drobnih predpripravah se vaja začne. Igralci nosijo po večini temna očala, ki jim varujejo oči pred močno svetlobo reflektorjev. Čeprav je Marcel Bluwal izkušen televizijski in filmski režiser, poteka vaja zelo počasi, ker z nepopustljivo, naravnost pedantno natančnostjo izdelava vsak kader, preden ga fiksira. To komplicirano delo zahteva velik napor od režiserja, od igralcev pa seveda precej discipliniranosti in potrpljenja. Nprestanu prekinjanje, tehnični popravki in ponavljanje hromi igralcu zagon in mu ne daje možnosti, da bi se razživel in sprostil v svoji vlogi. Priznati moram, da so vsi igralci z izredno vestnostjo in dobro voljo sodelovali pri teh utrudljivih in mučnih vajah.

Med trinajsto in petnajsto uro je odmor za kosilo. Kosimo v veliki samopostrežni televizijski restavraciji, ki okrog svojih miz demokratično združuje vse osebe televizije: od tehničnih in pomožnih delavcev do najuglednejših režiserjev in igralcev. Popoldne me gospa Jeanette seznanja z režiserjem Jeanom Pratom, ki mi dovoli, da v režijski kabini gledam *generalko* za oddajo o sodnih procesih. To je redna televizijska oddaja, ki jo vodi Jean Prat in v kateri uprizarjajo znamenite sodne procese iz preteklosti, verodostojno rekonstruirane na osnovi sodnih zapisnikov. Proces, ki ga prikazujejo, se je vršil pred kakimi petdesetimi leti; ker so neposredni potomci nekaterih oseb iz procesa še živi, so morali imena spremeniti.

Glavna oseba je mlad, izprijen lahkoživec, sin bogate, ugledne družine, ki je obtožen dvojnega umora. Celotno dogajanje se odigrava v sodni dvorani. Med zasliševanjem se s precizno in neizprosno doslednostjo analitične drame razkriva življenje obtoženca in njegove družbe. Ker ni nobenega neizpodbitnega dokaza za njegovo krivdo, ga sodišče obsodi na dosmrtno ječo. Na prvi pogled se zdi, da gre pri vsej zgodbi zgolj za običajno, stereotipno vprašanje vsake kriminalke: »Kdo je krivec?« Toda resnično življenje, ki diha iz vsakega posameznega pričevanja, s svojimi kompleksnimi človeškimi liki in usodami daleč prekaša še tako iznajdljivo konstrukcijo kriminalnega romana in ima poleg svoje dokumentarne tudi človeško vrednost in prepričljivost.

Režija je predvsem izpostavila in podčrtala igralsko izvedbo. Režijski prijem je bil skop s tehničnimi sredstvi, stvaren in neprizadet. Stroga enostavnost izreza in kompozicije, dolgi kadri in pogosti veliki in detajlni posnetki, preciznost in neposrednost igre, vse to je dajalo celotni izvedbi skoraj dokumentarni značaj, ki se je popolnoma ujema s predlogo. Samo nekaj učinkovitih, premišljenih osvetlitev in izvirnih zornih kotov, ki pa so bili psihološko utemeljeni, je dokazovalo, da je režiser hote in zavestno svoj koncept prilagodil in podredil vsebini.

(Konec prihodnjič)

Draga Ahačič