

## GLEDALIŠČE

### PETER USTINOV: TROBI KAKOR HOČES

Komedija v dveh dejanjih

Režija: Slavko Jan; scena: inž. arh. Viktor Molka

Gibanje v drami se ustvarja ali iz značajev ali iz idej. Prva, karakterná, shakespeareška drama operira s človeškimi strastmi in individualnimi konflikti, druga, dramatika idej pa z večjimi ali manjšimi abstrakcijami značajev in z nadosebnimi konflikti iz raznih področij antinomne človeške misli. Zadnja danes prevladuje — Kafka, Sartre, Camus, Salacrou, Anouilh in drugi skušajo v svojih modelnih abstrakcijah združevati shakespeareško karaktero tradicijo s perečo idejno problematiko našega časa oziroma določenega razreda tega časa.

Možni pa so še drugi dramaturški prijemi, kako na odru prikazovati napeto in pretresljivo življenje. Ruska literatura je v zvezi z evropskim simbolizmom konec preteklega stoletja dala svetovni dramatiki dragocen prispevek s svojo psihološko realistično razpoloženjsko dramo, katere mojster je Čehov. Tudi ta dramatika izhaja iz izkustveno risanih značajev, ki jih pa zavestno psihologizira, poduševlja, tako da agirajo na odru namesto boja strasti ali idej predvsem duševna stremjenja oziroma duševna stanja. Junaki te dramatike so dobrotni, plemeniti, toda vseskoz mehki in trpni ljudje, ki žive v odporu zoper odurno in njim nerazumljivo resničnost, pred katero se umikajo v svet svojih sanj in utvar. To je dramaturgija s svojevrstnim dialogom, v katerem govore osebe druga mimo druge, ker govore ves čas le same s seboj, dramaturgija neizpolnjenega ali celo neizpolnjivega človeškega hrepenenja, katero se prenaša iz oseb na celotno razpoloženje drame.

Tudi junaki te Ustinovljeve drame se umikajo pred trdo resničnostjo v svet tolažilnih sanj in utvar, v ono zelenico sredi svoje sicer opustošene notranjosti, ki so jo vzlic vsemu ohranili iz mladih let, in tudi v njegovi komediji raste iz sveta zamorjenih sanj dušeče razpoloženje, ki je tako rekoč samostojen akter v igri. Vendar je očitno sorodstvo tega Ustinovljevega dela z dramatiko Čehova jemati z vsemi potrebnimi pridržki. Čehov je izrazil izpovedni pesnik in njegove drame so čustvena izpoved onega ruskega meščanskega izobraženstva, ki v devetdesetih letih ni več razumelo usodnega razvoja ruske družbe. Ustinov pa je predvsem okreten teatralik, odrski pisec, ki hoče pisati v prvi vrsti dober, to je zanimiv, presenetljiv in sugestivni teater in ki v ta namen uporablja vse, kar se je na odru zadnjih petdeset let izkazalo kot učinkovito. In v svoji čarovniški kuhinji ima še razne druge učinkovite dramaturške prijeme, ima Shawovo družbeno posmehljivost, Pirandellovo somračno igro videza in resničnosti, Freudovo psihoanalizo in današnjo filozofijo splošne človeške dvomljivosti. Vse to je Ustinov uporabil in razpostavil v svoji komediji, ki ima dve dejanji, v teh dveh dejanjih pa kar dva moralna svetova, ki se med seboj nista docela ujela.

Kajti pri vseh igrah tega angleškega dramatika z ruskim priimkom ni mogoče prezreti okolnosti, da avtor ni čistokrven Anglež, marveč potomec

ruskega emigranta. In kakor vsak emigrant v prvem ali drugem pokoljenju, ima tudi Ustinov v sebi dvojno domovino, ono, ki so jo njegovi predniki pred leti zapustili in ki je v njem še vsa živa tako v čustvenih spominih kakor v podedovanem temperamentu, in ono drugo domovino, domovino po izboru, v kateri danes živi, misli in piše. Ta njegova dvojna domovina je tudi ključ do boljšega razumevanja oseb in dogodkov v glavnem in edinem prizorišču dela, v »Santa Lucii«.

Kaj je ta »Santa Lucia«? Vojak Stanley jo nekje v igri imenuje »pristanišče lepih utvar«, in to je »Santa Lucia« po svoji simbolni vsebini in simbolnem pomenu, po logiki resničnosti pa je to zakotna gostilnica v londonskem predmestju za druge svetovne vojne. To podjetje ima trojno osebje — k njemu spadajo najprej njeni ožji delničarji in uživalci: Lorenzo Taruffi, ki ga vodi, njegov starejši sin mehanik Leone, ki je omogočil njegov nakup in ki ga tudi vzdržuje, saj v tem človekoljubnem podjetju očitno ni navada, da bi njeni gostje svoje zapitke plačevali, dalje Leonova žena Rosa, Lorenzov mlajši sin Aldo, nema babica Bossi in Garibaldi, njen sedemletni maček. K drugemu osebju spadajo zunanji uživalci tega podjetja: maestro Servadoni, dirigent brez orkestra, Schuchermann, profesor psihoanalize brez klientele, Cartwright Langmede, zelo star skavt, Israel Altmeyer, starinar, in njegov sin Sig. V ta idilični, zaključeni lokal pridefa nevaobljena iz zunanjega sveta vojak Stanley Perrins in Giuseppe Caletti, tujec, ki sta vsak po svoje sprta z zunanjim svetom. Ta zunanji svet, ki je tudi pomemben akter v igri, pa predstavlja hreščéči radio, »zlobni igralec, star tri leta in pol«. Na odru igrata torej dva svetova — svet vsakdanje resničnosti s svojo trdoto, okrutnostjo in lažnivostjo in pa ljubeznivi svet logike želja, fantazijskih utvar, ki jih v sebi negujejo in pestujejo vsi stari gostje tega čudovitega gostinskega podjetja. Vsak od teh gostov s krčmarjem Lorenzom vred ima v sebi nek zamorjen življenjski ideal, življenjsko sanjo, ki jih notranje greje in ki je njihov »poglavitni življenjski poklic«, dočim je oni, ki ga dejansko morajo opravljati, zelo nevažen, »čisto postranski poklic«, kakor pravi Giuseppe Caletti na nekem mestu v drami.

Življenjska usoda je zelo groteskno ukanila te ljudi za njihove življenjske sanje. Lorenzo, ki je hotel postati papež, kuhari zdaj za svoje goste v »Santa Lucii«. Servadoni, ki je sanjal o glasbeni in dirigentski slavi, je že štirinajst let maestro brez orkestra in živi od Lorenzove dobrodelnosti. Langmede, ki ga je nekoč mikala diplomatska kariera, je postal skavtski vaditelj. Altmeyer, ki je hotel postati violinski virtuoz, prekupčuje s smrdljivo ponošeno obleko. Schuchermann, ki je želel biti strojevodja, životari kot psihoanalitični zdravnik brez klientele. Caletti, ki hrepeni po slikarski slavi, je zelo slabo uporaben špijon Mussolinijeve Italije. Mladega vojaka Stanleya pa, ki še ni bil nič in še ni nič, je čudovita atmosfera »Santa Lucie« navdihnila z mislijo, da bi postal pisatelj.

Vsi ti ljudje s svojimi zamorjenimi življenjskimi sanjami se po večerih zatekajo v »Santa Lucio«, kjer se morejo po mili volji porazgovoriti o svojih ponesrečenih in bolj ali manj namišljenih talentih, tu prizanesljivo poslušajo drug drugega, ne da bi pri tem drug-drugemu prav zares verjeli njihove utvare, o katerih pa se da vendarle tako tolažilno razgovarjati.

V čem je moralni smisel tega sveta utvar v »Santa Lucii«? Ali gre samo za obzirno pestovanje medsebojnih slabosti, torej za golo človečansko sočutje

s samim seboj in z drugimi, ki jih je življenje povozilo? Mislim, da je ključ tega vprašanja v razpletku spora med ljubezenskim parom v igri, med Leonom in njegovo ženo Roso.

Rosa, ki jo imenuje avtorjev conferancier Servandoni »tragedko, rojeno za slavo in hrepenečo po slavi«, je razočarana nad svojim možem mehanikom, ker je ob njegovi vsakdanjosti izgubila vero v smisel življenja, ker nima ničesar, na kar bi bila lahko ponosna. Toda izkaže se, da tudi Leone ni rojen za svoj »docela postranski poklic«, da ima tudi on svoje višje cilje in zahteve, da že od nekdanj sanja o tem, da bi postal znanstvenik, raziskovalec in se proslavil z zdravljenjem raka. In ko to Leone po trmastem molku svoji ženi nenadoma pove, ga ta, »rojena za slavo«, enako nenadoma zopet vzljubi.

Morala izravnane ljubezenske zdrahe in z njo morala vsega glavnega motiva komedije je torej ta, da mora imeti človek v življenju nek višji cilj, nek splošno človeški ideal, ako hoče prenašati sivino vsakdanje resničnosti.

V čem je tragičnost oziroma tragikomičnost junakov iz »Santa Lucie«? Ali so tragični zaradi konkretne tragične situacije v svojem življenju, ker so po sili razmer zanemarili oziroma opustili svoj »glavni poklic« in s tem zapravili svoj talent in svojo življenjsko radost ali pa gre v »Santi Lucii« za eksistenčno tragiko življenja, to je za misel, da je življenje po svojem protislovnem bistvu tragično in da ga je mogoče prenašati samo v iluzijah.

V zahodni dramatikki tako pogosto eksistenčno tragiko jemljejo tudi junaki »Santa Lucie« na več mestih v misel. Še največ vere v boga, to je v smiselni svetovni red in človekovo sposobnost, videti svet in ljudi dobre, ima oče Lorenzo. Zagrenjeni Leone ne veruje v njegovega boga in tudi njegova žena Rosa ne, ko pravi: »Morda vsi goreče in pokojno verujemo v nekaj — kar ni prav nič sveto in skrivnostno — nekaj, kar smo si sami ustvarili, ker pač moramo nekaj imeti.« Najbolj pa dvomi o današnjem bogu stari žid Altmeyer, ki odgovarja Lorenzu: »Ves svet dvomi o tem (o smiselnem svetovnem redu). Nihče ne ve za trdno — ali smo se rodili prezgodaj ali prepozno. Jaz sam ne vem, kje sva pravzaprav z mojim bogom.«

Glavni motiv igre, motiv zamorjene življenjske sanje pa prinaša v komedijo nujno dušече razpoloženje in nakazuje njen neogibno mračen zaključek, kar pa teatraliku Ustinovu ni moglo biti po srcu, saj je Ustinov odrski pisatelj, ki zmeraj že vnaprej misli na moralno zdravje svojega občinstva. Zato je Ustinov vnesel v komedijo še drugi, postranski motiv, to je motiv dveh generacij, motiv sprtih staršev in sinov in njih poravnavo. Stari Lorenzo si namreč želi, da bi se njegov mlajši sin Aldo šolal, da bi postal znamenita kulturna osebnost, kar njemu samemu ni bilo dano, in stari Altmeyer hoče, da bi postal njegov sin Sig slaven violinski virtuoz, toda oba fanta sta enako nora na motorje in na motorske dirke in enako gluha za želje svojih očetov. Spor med očeti in sinovi razreši proti koncu igre vojak Stanley, avtorjev rezoner, ki pravi očetoma: »Pustite jih, naj dirkata, najbrž jih bog kliče na dirkališče. Ne silita jih, da se lotita tega, kar je vama spodletelo, dajte jima prostosti, drugače bosta v vajinih letih ravno taka kot sta vidva, lovila se bosta za utvarami in živela dvojno življenje. Vsak naj dela, kar ga veseli!« In ko jima je pri starših izprosil prostost, zaključuje Stanley: »Hiša je zdaj v redu, bolezen mineva, opeka pada na pravo mesto, gradi se novo življenje.«

S tem stranskim, vzgojno vzpodbudnim motivom zavлада v delu vsaj za trenutek popolnoma drugačen ton, ton, ki se očitno bije s tonom glavnega

motiva, ljubeznivega pestovanja življenjskih utvar. Ako veljajo po glavnem motivu dela in z avtorjevim pristankom junaki »Santa Lucie« s svojim odporom zopet okrutni, komolčarski in lažnivi svet za plemenite, z d r a v e ljudi, kakor jih na nekem mestu označuje Servandoni, veljajo po drugem motivu komedije njihove utvare za b o l e z e n, ki se je hoče mlajši, podjetnejši rod otresti. Toda ali ni smisel glavnega motiva avtorjeva moralna obsodba odurne resničnosti, ki ji gledalec brez pridržkov pritegne. In ako iz stranskega motiva in njegove logike, da je vse življenjske nesreče kriva nepravilna, to je neprostovoljna izbira poklica, sklepamo na glavni motiv, moramo priti do grotesknh zaključkov. Ali si je mogoče resno misliti človeka, ki je vse svoje življenje sam s seboj nezadovoljen samo zato, ker ni postal papež ali pa ker ni postal strojevodja? Ali ne kaže že sama groteskna izbira teh poklicev, da so vsi ti »zamorjeni talenti« v »Santa Lucii« očitno bolj ali manj namišljeni talenti, ki ne prenesejo resne preizkušnje in so samo zato tu, da kažejo človeško nezadovoljstvo z resničnostjo in s tem možnost človečansko ljubeznivih sanj. Nadarjenemu teatraliku Ustinovu se je očitno nekaj pomešalo v njegovi čarovniški kuhinji oziroma v ljubeznivi službi svojemu občinstvu je prišlo v njem do besede njegovo drugo domovinstvo, anglosaški smisel za razumno podjetnost.

Delo je uprizoril z dobrim čutom za njegovo bistvo, za igro videza in resničnosti, Slavko Jan. Kvartet Janez Cesar kot Lorenzo Taruffi, Vladimir Skrbinšek kot Israel Altmeyer, Stane Sever kot Servandoni, Ivan Jerman kot Schuchermann, Maks Furiijan kot Langmede je bil odlično ubran in njemu je enako odlično sekundirala Mila Kačičeva kot babica Bossi. Kar pa smo v tem kvartetu vendarle pogrešali, je bila narodna oziroma rasna barvitost posameznikov, ki igra tudi tu, čeprav ne v toliki meri kakor v Ljubezni štirih polkovnikov, svojo tehtno vlogo. Narodno barvo svoje vloge sta še najbolj zadela Furiijan kot Langmede in Jerman kot Schuchermann. Dvoobraznost avtorjevih figur pa nista docela doumela Leone in Rosa. Leone je bil samo prepričljiv mehanik, ni pa bil tudi to, kar je on po svojem »glavnem poklicu«, namreč zanesenjaški raziskovalec. Tudi Rosa je bila samo kujava, zdražljiva mlada žena, ne pa tudi »tragedka, žena, ki je rojena za slavo«.

Inscenacija V. Molke je kazala kakor vedno čut za lepo, stilno odrsko podobo, ni pa bila dovolj karakteristična. Bila je prebogata in premoderna.

Občinstvo je odhajalo od te komedije nekoliko deprimirano, in to vzlic avtorjevemu razumnemu happy endu s podjetno mladino. Vzrok za ta končni vtis, ki ga odnaša občinstvo s sabo, je iskati v poslednjem prizoru. Na odru sta dve dejanji, nemo z obema zakoncema v srečnem objemu, in gorjupi samogovor razočaranega Servandonija pred svojim odhodom. Drugi prizor je močnejši ne samo zato, ker je govoren, marveč ker izhaja iz glavnega motiva dela, iz njegove čustvene osnove. Ustinova je njegova okretna dramaturgija ukanila po lastni čustveni liniji. Servandoni sklene svoj črnogledi samogovor z vzklikom: »Življenje je čudovito!« Podobno vzklika Veršinin v Treh sestrah Čehova: »Življenje je čudovito!« in tudi avtor tega dela je bil pri sebi prepričan, da je z njim napisal smešno komedijo v nemalo začudenje vseh dramaturgov in režiserjev, s Stanislavskim na čelu.

Vladimir Kralj