



Dušan  
Moravec

## Portret pozabljenega igralca

(Emil Kralj, 1895–1945)

Spodbudo za ponoven razmislek o dramskem umetniku polpretekle dobe, ki je bil naš prvi (tržaški) Jerman, Leone pri slovenskem krstu Glembajevih, Hamlet in Tartuffe in še toliko drugega, je dalo pravzaprav živo gledališče; bolj natančno – Polde Bibič v nevezanem pomenku ob lanskem Borštnikovem srečanju. Kot že velikokrat, je nanese pogovor na zgodnja trideseta leta, ki so veljala takrat in veljajo marsikomu še danes ne le za začetek tako imenovane »evropeizacije« slovenskega gledališča, ampak tudi za enega njegovih najvišjih vzponov ob mladostnih stvaritvah Cirila Debevc in še bolj ob prvih obiskih doktorja Branka Gavelle. Mimogrede je Bibič navrgel pomislek, ki je bil hkrati očitek – Emila Kralja ste teatrologi skorajda docela prezrli. Nič ni pomagalo izmikanje, da ga je uvrstila naša gledališka zgodovina med trojico prominentov svojega časa, neposredno ob Levarja in Skrbinška: »Že, že, ampak to je premalo«. Portreta še zmeraj nima, čeprav ga imajo mnogi enakovredni ali nemara tudi nekateri manj pomembni; tudi Filip Kalan, mojster takega pisanja, je šel mimo umetnika, ki ga je nenavaden splet okoliščin in družinskih stisk sredi druge vojne iznenada odtujil slovenskemu gledališču in ga popeljal na provincialni oder v Rajh; tam je izgubil tla pod nogami, si brezupno prizadeval za vrnitev, pa zapustil oder in življenje nekaj dni po svoji petdesetletnici in nekaj tednov pred osvobojenjem.

### 1

Res je veliko premalo vse to, kar je bilo zapisanega o Emilu Kralju in še posebej, kar je bilo natisnjena v našem času. Kritični sopotniki včerajšnjega gledališča so sicer zvesto spremljali njegove vzpone in včasih tudi upade, pogosto s posplošenimi oznakami, pa tudi z nekaterimi bolj poglobljenimi opisi in presojami. Če prihranimo take drobce za naslednje strani, pa velja omeniti na začetku igralčeve ljubljanske poti vsaj domala preroško misel Juša Kozaka o takrat komaj že priznanem prišleku iz Trsta: če bo tako napredoval, kakor se je izkazal ob Gogoljevem Osipu v Revizorju, postane »mož našega odra«. <sup>1</sup> Prvi, četudi miniaturni esej (na eni sami strani) pa je objavil – tik pred svojim vstopom v gledališko arena – Ciril Debevec, eden izmed režiserjev, ki so igralca v naslednjih letih najbolj cenili in so mu dajali tudi največ priložnosti za uveljavljanje. Prihodnjemu režiserju (in soigralcu) je bil čudovito preprost in naraven, z odra je vplival nanj skromno in nevsiljivo. Že takrat je mladi esejist vedel, da je igralec – ob primeru Ibsenovega starega Ekdala ali Hasencleverjevega grofa iz Gobseka – zmožen tudi resnih in tragičnih akcentov, čeprav naj bi bilo njegovo pravo območje le na »karakterno-komičnem polju«; Nestroyevi Tiči, na primer, bi bili brez njegove izvrstne in samonikle kreacije hlapca Melhiorja, ki da bi si

<sup>1</sup> Ljubljanski zvon 1922, 127.

zaslužila posebno razpravo, sploh nemogoči. Skratka, Debečeva ocena, ki jo je v naslednjih letih pri skupnem delu nenehno potrjeval, je bila že v tem drobnem eseju visoka in spet domala preroška: gre za igralca najzlahtnejše vrste, čigar umetnost bi se v drugačnih razvojnih razmerah obsežno razrasla in dosegla gotovo »zelo častno in važno mesto.«<sup>2</sup>

Nekaj let zatem, ko se je predstavil umetnik že tudi v svojih znamenitih stvaritvah, kot Strindbergov Mats ali Krležev Leone, je poskrbel France Koblar za uvrstitev prvega sodobnega igralca na strani Slovenskega biografskega leksikona, kamor so sprejeli dotlej komajda veterana Borštnika ali Danila; odločil se je prav za Emila Kralja, ki ga je že dotlej zvesto spremljal kot sproti ocenjevalec. Koblarjeva kratka biografija je hkrati že tudi zgoščena, še danes veljavna oznaka: njegova igra mu je najmočnejša v jasnih, uravnovešenih značajih, ki jih podaja z veliko razumsko lahkoto in mirno prisrčnostjo; na drugem mestu omenja kritik težke, zapletene, patološke like, zlasti v modernih dramah; šele nazadnje tiste, ki so mu največ pomagali k popularnosti, njegove groteskno dobrodušne komične tipe.<sup>3</sup>

Tako je dočkal Kralj, če za zdaj obidem sodbe dnevniških in revialnih ocenjevalcev, ki so nemalokdaj ne le površinske, ampak pogosto celo kontradiktorne, dve skopi, vendar srečno zadeti in zanesljivi presoji. Nove, vendar bolj priložnostne, je lahko prebiral šele po desetletju, v vrvežu jubilejnih dni, pisane pa so bile večidel z vljudnostno zahvalo ali pa s prijateljsko zagretostjo, največ na straneh »uradnega« glasila.<sup>4</sup> Uprava Narodnega gledališča in ravnateljstvo Drame sta se pač zavedala, da ima svoj praznik eden najvidnejših karakternih igralcev in komikov, tvorec dolge galerije pretresljivih in na drugi strani »k smehu vabečih« odrskih likov, igralec »pomembne izraznosti in visokega okusa«, ki že četrto stoletja živi na slovenskem odru in od tega dvajset let na ljubljanskem. Prijatelj in soigralec Fran Lipah, Polonij ob Kraljevem Hamletu, se ni odrekel intimni navezanosti na umetnika, ki da ga hrani naše gledališče prav na sredi svojega srca; kako tudi ne, saj je publiki eden najbolj zaželenih. Opisal je njegovo južnjaško pozo, tržaški temperament, slovensko tenkočutje in slovansko globino, pa tudi njegov (na odru in v življenju) neusahljivi humor – za podkrepitev tega je nanizal, tako kot malo pozneje v svojih Gledaliških zgodbah, vrsto anekdot. Tudi režiser Osip Šest, »sovražnik jubilejev«, je vendarle porabil priložnost in zapisal, kako pomembno je, da imamo Kralja – ko je prišel iz Trsta, je bil »nihče«, čeprav je Skrbinšek govoril o talentiranem fantu, danes je popolnoma dozorel umetnik po božji volji... Spomnil je na že kar legendarnega Osipa, Laerta in na vse tiste nepozabne Nestroyeve »junake«, ki so ga najbolj zblížali z avditorijem, ne sodijo pa kajpada v vrh njegove umetnosti. Šest je pisal tudi v dnevnem tisku o mladem, slokem, nekoliko anemičnem prišleku pred dvajsetimi leti, o igralcu nenavadnega talenta in instinkta, ki stopa zdaj v galerijo največjih, ne samo naših. Tvegal je celo primerjavo z Borštnikom, vendar temelječo na različnosti – Kralj je igralec živcev, hipne intuicije, Borštnik je bil analitik.<sup>5</sup>

Pisali pa niso samo prijatelji in stanovski kolegi. France Koblar, avtor številnih kritik in prvega življenjepisa, je skušal ob jubileju zarisati osnovno

<sup>2</sup> Ljubljansko Narodno gledališče v letu 1928. Izdal P. Debevec. Lj. 1928, 33–34.

<sup>3</sup> SBL I, 552; Kralju so določili 43 vrstic.

<sup>4</sup> Gled. list Drame Narodnega gledališča v Ljubljani 1938–39, št. 16; v zvezku je objavljen tudi (pomankljiv in nezanesljiv) seznam ljubljanskih vlog.

<sup>5</sup> Jutro 1. aprila 1939.

črto igralca, ki da je blagost, moška mehkoča in mir, v njegovih podobah je polno osebne lepote, prepričevanja in neodpovedljivosti; Kralj je igralec nedotakljivega poštenja in elegične tragike – le tako je mogel izoblikovati toliko resničnih ljudskih podob, toliko razviharjenih burkežev in dobrosrčnih rogoviležev in poštenjakov, pa tudi toliko resnično globokih trpečih podob; najznačilnejša poteza Kraljevega igranja mu je »osebni mir«, ki je morda najbolj nenadomestljiv.<sup>6</sup>

Te in take poglede je umetnik še prebiral ob svojem življenjskem prazniku, nekaj mesecev pred začetkom druge velike vojne. Preden pa se je ta iztekla, je na tujem, četudi ne daleč od doma, ugasnilo njegovo življenje in usoda se je nemilo poigrala z njim: nikogar ni bilo, ki bi mu napisal vsaj besedo v spomin; tudi še dolgo po osvobojenju ne. Svoje mesto je našel šele na straneh gledališke zgodovine, ki je potrdila nekdanjo tezo o »enem izmed treh« mojestrov slovenskega odra na prehodu iz dvajsetih v trideseta leta; bil je tudi dopolnilo, predvsem pa nasprotje umetnosti Milana Skrbinška in Ivana Levarja, izrazit komorni igralec, mojster intimne, nevnesene igre, oblikovalec intelektualnih in, kadar je terjala zakonitost gledališča z eklektičnim repertoarjem, tudi ljudskih odrskih postav, obdarjen s čutom za komaj zaznavne odenke bridke ironije, pa tudi zlahtnega, prvinskega humorja. Najviše se je vzpel ob sodelovanju z Gavello, že prej je odkrival njegovo dragoceno porabnost in podpiral njegove umetniške vzpone Debevec in pozneje Kreft. Primeri iz obširnega repertoarja: Strindbergov Mats, Frankov morilec v Vzroku, Shawov slikar Dubedat, Razkolnikov v dramati-zaciji Zločina in kazni, Hamlet in Tartuffe in spet in predvsem Krležev Leoni; in najbolj popularni, za vse nepozabni Nestroyev hlapec Melhijor, čeprav ta še tako uspešni burkež že zdavnaj ni bil več najpomembnejši lik vse bolj zrelega in tehtnega ustvarjalca.<sup>7</sup>

V zadnjih letih je Mirko Mahnič evidentiral in ob posameznih primerih tudi komentiral gradivo, ohranjeno v naših raziskovalnih ustanovah ali v zapisih nekaterih spremljevalcev igralčevega dela.<sup>8</sup> Tudi to živo dopolnjuje podobo igralca, njegovo vlogo v družabnem življenju, njegove prve korake, vzpone in nemilo usodo zadnjih let, nepotešljivo in nepotešeno slo po izpopolnjevanju, nemir, ki ga je nenehno gnal v nova okolja in ga nazadnje tako kruto odtegnil domu in odru njegovih zmagovitih uspehov; tudi obup, ki ga je zajel na tujem, prizadevanje za vrnitev, bolezen in smrt. Mahnič je tudi na novo popisal umetnikove vloge in dopolnil ali korigiral premnoge spodrseljaje v seznamu, ki je bil natisnjen ob jubileju. Pretresljiva pa so tudi pričevanja tistih, ki so se še utegnili srečati z umetnikom v vojnih letih in so nam ohranili njegovo stisko, dvom, kes in obup.

Kdor se po vsem tem odloča danes ali se bo odločil jutri za širše zasnovano monografsko delo o nekdanjem prvaku ljubljanske Drame, vendarle ne bo ostal docela praznik rok. Potrpežljivo iskanje in prebiranje vsega, kar so o njem zapisali sodobniki, pa se prav presenetljivo ujema z vtisi mladostnika, ki je s kritične študentske tribune za dramskim

<sup>6</sup> Slovenec 12. in 16. aprila 1939. – Prim. tudi priložnostne članke v drugih časnikih in revijah (Slovenski narod, Prijatelj, Naš obzor itd.).

<sup>7</sup> D. Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne*. Lj. 1980, zlasti str. 127, 144–145, 303–304 in 401.

<sup>8</sup> M. Mahničev *Popis in obdelava gradiva* o Emilu Kralju v SGFM in deloma v AGRFT (tudi popravljen in dopolnjen seznam vlog in nekaj slikovnega gradiva). Dokumenti SGFM 50–51, Lj. 1988, 101–136.

parterjem zavzeto spremljal umetnikove nastope vsaj od Shawovega slikarja v Zdravniku na razpotju prek enkratne interpretacije Krleževe vloge, ki ji je bilo ime dr. phil. Leone Glembay, pa do jubilejnega Fedje Leva Nikolajeviča Tolstoja. To je bilo v času, ko smo bili zavzeti gledališki verniki; zato ti vtisi nemara niso do kraja dokazljivi, njihova intimna pristnost pa je nedotakljiva.

## 2

Publika se je lahko srečevala z mladim igralcem, četudi ga je bilo spočetka komaj mogoče zapaziti, na odru slovenskega gledališča v Trstu, ki se je tista leta mukoma osvobajal spon amaterizma in zorel v (pol)poklicno gledališče z zavestnimi umetniškimi ambicijami. Ko sta se Verovšek in Danilova vrnila v Ljubljano, ga je nekaj let vodil hrvaški igralec Lev Dragutinović in prav ta je sprejel jeseni 1911. leta v svoj ansambel mladeniča iz bližnjih Trebč;<sup>9</sup> šele nekaj mesecev prej je dopolnil šestnajsto leto, bil je kajpada brez višje izobrazbe in brez izkušenj, skorajda deškega videza, zaverovan v čar odrskih luči in spremljala ga je nenehna želja, da bi si mogel ogledati svet in zapolniti vrzeli, ki se jih je tudi še veliko pozneje dobro zavedal. Prvi nastopi so bili komaj opazni, tako kot domala pri vseh začetnikih tistega časa: bil je dijak in čuvaj, vojak in občinski svetnik, Anglež brez imena. Poročevalci so ga prvokrat zapazili v Tolstojevem Živem mrtvecu, v dramskem delu, ki je našega igralca usodno spremljalo domala vse življenje: pozneje, v Ljubljani, je igral že večjo vlogo, ob življenjskem jubileju celo naslovno, takrat pa mu je režiser Dragutinović, ki je bil sam Fedja, zaupal glasbenika in zapisano je bilo, da k manjšim vlogam (zdravniku, sobarici in temu glasbeniku) ni »kaj pripomniti«, bili so vsak po svoje dobri.<sup>10</sup> Ta ocena, »dober«, je spremljala mladega Kralja, kadar so ga pač omenjali, pri vseh prvih nastopih – dolgo še ni bil »odličen«, kakor tolikokrat pozneje, pa tudi docela odklonjen je bil malokdaj, če odštejemo pripombe o nekaterih njegovih »stereotipnih razvadah«. Večje možnosti za rast v globino, predvsem pa za preusmeritev, je dobil – po premoru v letih svetovne vojne – šele v sodelovanju z Milanom Skrbinškom, ki je odkril pravo naravo prihodnjega dramskega umetnika, dotlej »večnega ljubimca«. Skrbinšek je zaslutil v njem – takrat je Kralj že dopolnil dvaindvajseto leto – izjemen dar karakternega igralca in ga prvokrat preizkusil, celo proti njegovi volji, v Ibsenovih Strahovih; zasedel ga je v vlogi mizarja Engstranda, in ko je interpret tedaj zanj še nenavadne vloge premagal zadržke, je doživel svoj dotlej največji uspeh.<sup>11</sup> Komaj mesec dni zatem mu je zaupal režiser kiparja Daneja v Funtkovi Tekmi in še mesec dni pozneje Cankarjevega Jermana. Emil Kralj je dosegel svoj prvi vrh in ob Daneju je lahko prebiral tudi prvo obsežnejšo »kritiko« svojega nastopa.

Hoté smo zapisali besedo v narekovaju, kajti tržaška (in ne samo tržaška) gledališka kritika tistega časa je bila sicer na pogled poznavalska, vselej samozavestna, poučevala je z dvignjenim prstom in ustvarjala videz izkušenosti, v resnici pa je bila prej bolj kakor manj »amaterska« od dogajanja na sceni. Kralj je dobil ob tej zahtevni vlogi sicer oceno »razmerna prav dobro«, zlasti za prvi del, kjer se je zdela njegova prisrčnost

<sup>9</sup> Tam se je rodil 24. februarja 1895 in v Trstu končal prvo šolanje.

<sup>10</sup> Edinost (Trst) 24. nov. 1911; običajno imajo kritike šifro – r ali R.

<sup>11</sup> M. Skrbinšek, *Gledališki mozaik* I, Lj. 1963, 131.

naravna. Preobrat pozneje je bil kritiku manj po volji, kajti tu je pisatelj napisal igralcu zelo malo in vse naj bi le podajala izraz, kretnja – tega pa Kralj še nima v polni oblasti, nima še rutine. V drugem dejanju se je znatno popravil, toda »odvadil naj bi se onega privzdigovanja ramen in krčenja tilnika, zlasti pri poljubovanju, ker je v stvari nekaj zverinskega« – kritika je igralec spominjal na mačka, ki se pripravlja, da skoči na miš! Naslednji prizori z Lesovinom so bili spet »pogojeni primerno«, z izjemo »zgruditve v naslanjač«, ki ni bila naravna. Tudi skoraj nemi igri v tretjem dejanju, z ravnateljem Lesovinom in profesorjem Gruščem, bi bilo treba več življenja, več izrazitosti. Sledi pohvala: priznavamo resen trud, celo prav radi. In spet očitek o pomanjkljivem »memoriranju«, ki tudi ni nov in ne velja samo za Kralja: memorirati je treba kar najtemeljiteje, kajti »lov za besedo, kjer jih je itak malo, mora ubijati gladkost in lahnost igre«.<sup>12</sup>

Nekaj resnice je bilo gotovo tudi v tem pisanju; očitno je, da igralci besedila pogosto niso obvladali in nekatere Kraljeve »razvade« so motile že prej in tudi še pozneje, čeprav so v posameznih – zlasti komedijskih – primerih odločilno sooblikovale vloge; najbolj izzivalno ob Nestroyevem Melhijorju, kjer je to igralčevo značilnost tako imenitno (in veliko nazorneje kot vsi kritiki) upodobil Čargo v svoji karikaturi.<sup>12a</sup> Prav kmalu so razglasili Kralja tudi za posebno primernega interpreta vlog blazirancev, napol izžetih mladih lahkoživcev (na primer ob Kurtu v Sudermannovi časti). In potem Gogoljev Revizor, spet eno od dramskih besedil, ki so usodno spremljala Kralja dober del življenja; prihodnji imenitni interpret sluge Osipa si je dodelil v Trstu, sam svoj režiser, naslovno vlogo in njegov Hlestakov je bil posebno uspešen v samogovoru, medtem ko se je njegova dobro zamišljena igra v pogovoru z oskrbnikom zrušila zaradi igralčeve neresnosti, saj ga je sredi najbolj karakteristične igre posilil smeh. Kritikov nauk: improvizirati na odru šale, ki jim je ost namenjena kakemu soigralcu, ni ne taktno, ne duhovito. In še »častni večer« ob koncu zadnje tržaške sezone, ob navzočnosti mnogoštevilnega občinstva, z darovi in aplavzi, ki so razodevali vsestransko priznanje in simpatije, nekaj tednov pred požigom Narodnega doma; Kralj je upodabljal karakterno vlogo mlajšega brata v Schönherrovi igri in dokazal, kako napreduje in se s hitrimi koraki bliža cilju.<sup>13</sup>

Angažmaju v Ljubljani ali tako zaželenemu študiju na Dunaju? Prvi cilj se je uresničil prav kmalu; drugi nikoli, četudi je mislil igralec nanj še celo desetletje, tudi takrat, ko je seznam njegovih znamenitih kreacij dopolnil sam Krležev Leone.

Vse to, od nastopa v Sudermannovi Časti pa do benefične predstave Schönherrove Otroške tragedije, se je dogajalo že po Skrbinskih odhodu iz Trsta. Mlado gledališče sta zdaj vodila igralca Mario Sila in Emil Kralj. Slednji je veliko režiral in si lahko izbiral vloge po svojih željah; v nekaterih dokumentih govori celo o »ravnateljstvu«. Kot režiser je velikokrat podpisan, kar dvaindvajsetkrat. Vendar je potrebna opomba na robu, tako kakor prej pri kritiki: ne samo, da režija tisti čas še ni imela današnjega pomena in v Trstu še celo ne (delna izjema je pač edinole opus Milana Skrbinska); pri mnogih od Kraljevih »režij« je šlo le za obnovitve Skrbin-

<sup>12</sup> Edinost 4. maja 1919.

<sup>12a</sup> Večkrat je bila objavljena, tudi v reviji Ilustracija (1930, 371); posebno pozornost je zbujal tudi Kraljev topli in sonorni glas.

<sup>13</sup> Prim. tudi druge kritike v Edinosti, zlasti 6. okt. in 1. dec. 1918; 2. apr., 30. sept., 19. nov. in 14. dec. 1919; 4. in 18. apr. 1920.

škovich postavitev ali pa celo nekaterih Dragutinovičevih (včasih pa tudi le za »urejanje prometa«) – in vendar najdemo Kraljevo ime tudi pri Ibsenu in Gogolju, pri Strindbergu in Molièru, pri domačih igrah od Cankarja do Govekarja.

Skrbinška sta Trst in njegov teater hudo pogrešala; želela sta si njegove vrnitve, in tudi ko bi ne bilo požiga Narodnega doma, bi si brez njega toliko obetajoča kulturna ustanova brzkone ne bila opomogla več. Zvesti sodelavci so ohranjali pisemske vezi z mojstrom in učiteljem in ga skušali privabiti nazaj. Igralec Ivo Gabršček, prav tako poznejši član ljubljanske Drame prvih povojnih let, mu je n drobno popisoval tržaške (in še posebej gledališke) razmere – preostali ansambel brez dobrega režiserja je kot čreda ovac brez dobrega pastirja. Tudi Gabršček je mislil, da bi šel »študirat« na Dunaj, toda – če bi se Skrbinšek vrnil v Trst, potem bi seveda ostal, saj bi imel v njem najboljšega in najbolj pravičnega režiserja. Kralj je kar na prijateljevo pismo dostavil še svojo prošnjo za posredovanje pri ljubljanskem teatru, pri tem pa niti ni omenjal morebitne režiserjeve vrnitve in v tem primeru svojega vztrajanja v Trstu.

Vendar se je vse zasukalo drugače: nekdanji ravnatelj se ni vrnil in razočarani prijatelji so iz časnikov zvedeli, da je prevzel vodstvo celjskega ansambla; Kralj je pač ostal, saj mu kaj drugega ni kazalo – tako dunajska šola kakor ljubljanski angažma sta mu ostali še neizpolnjeni želji. Pred koncem gledališkega leta 1919–20, v katerem je kljub utesnjenim razmeram opravil veliko delo, je znova tožil učitelju o »grozoviti krizi«, o nedoseženih ciljih (Dunaj!), o mukotrpni turneji po deželi, ki pa je dala vendarle »sijajne moralne uspehe«, in spraševal je svojega mentorja, kaj naj stori. V Trstu je, četudi nerad in ne sluteč, da bije gledališču zadnja ura, podpisal kontrakt za novo leto (1920–21), toda – »če najdem denar, kar pobegnem študirat«.<sup>14</sup>

Nekaj dni zatem je zagorel ponosni Narodni dom in v središču tržaškega mesta ni bilo več prostora za slovenski teater. Jeseni se je uresničila ambicioznemu igralcu vsaj druga želja: angažirali so ga, četudi s skromnimi pogoji, v Drami Narodnega gledališča v Ljubljani. Nemara je k temu odločilno pripomogla tržaška tragedija, vendar se je prav kmalu pokazalo, da se v osrednjem slovenskem gledališču niso ušteli. Podoba Emila Kralja je rasla od vloge do vloge, od sezone do sezone in na prelomu dvajsetih in tridesetih let je bila njegova umetnost v zenitu.

## 3

Živa vez med zadnjimi leti v Trstu in med zgodnjim ljubljanskim obdobjem pa so bili zanj prav nastopi v dramah Ivana Cankarja. Igral je prav v vseh in še v dramtizacijah, večidel pa je oblikoval tudi po več različnih vlog v istem delu. V svet pisateljve odrske besede ga je uvedel Skrbinšek s svojim znamenitim tržaškim ciklom, srečujemo pa ga tudi še v zrelih Debevčevih interpretacijah na začetku tridesetih let.

Zapisali smo že, da je igralec dolgo ohranjal mladostni, domala deški videz; tako se ni mogoče čuditi, če je bil Skrbinšku kar se da uporaben in dobrodošel tako za vlogo petnajstletnega sanjača Dioniza kot za razboritega ljubosumneža Kadivca; in ko je nastopil še v vlogi nesojenega Kantorjevega zeta Bernota, je bil marsikomu kar »premladosten«. Kraljev tržaški mentor,

<sup>14</sup> Gabrščkova in Kraljeva pisma Milanu Skrbinšku v SGFM z dne 16. jun. 1919 ter 10. in 28. apr. 1920.

ki ima prve zasluge za umetnikov poznejši vzpon, pa je dodobra poznal tudi druge, povprečnemu očesu prikrite prvine v njegovem gledališkem značaju in temperamentu; ko se je odločil za krst v Ljubljani še zmeraj nezaželenih Hlapcev, mu je brez pomisleka zaupal vlogo Jermana. Trst se je svojega poslanstva, posebej še pri posredovanju Cankarjeve dramatike, prav dobro zavedal; ob Hlapcih so časniški poročevalci – ne brez ironije – s prstom kazali na prestolnico, češ da »razmere tam gori« še zmeraj niso zrele za tako dejanje. Skrbinšek, ravnatelj, režiser in Kantor v eni osebi, je užaljeno zavračal pisanje o dobri, četudi »diletantski« uprizoritvi – bila je predstava »poklicnega«, se pravi umetniškega gledališča. Tisti, ki je ob njem samem najodločilneje prispeval k zmagovitemu uspehu, pa je bil prav Kraljev Jerman – igral je »mestoma prav izborno«; režiser je bil posebej zadovoljen z njegovim govorom v četrtem dejanju, ki da je bil že po svoji »nervozni intonaciji povsem verističen« (tudi kritika je dala igralcu oceno prav dobro, ravno ta govor pa bi moral biti »glajši in zato tudi učinkovitejši«).<sup>15</sup> Pozneje je vlogo večkrat igral tudi v Ljubljani, četudi ne pri prvi uprizoritvi; Koblar, ki je nekaj časa zaskrbljeno opazoval igralčev zastoj in celo nazadovanje, je bil novega Jermana (1926) iz srca vesel, priznal mu je spet »pogon v višino« in občudoval je, kakor mnogokrat (in ne samo Koblar) umetnikovo naravno preprostost, ki se je prelivala v srčni zanos.

Med prvimi priznanimi ljubljanskimi vlogami je bil tudi Kraljev Peter v Pohujšanju, potem doktor Delak ob zapoznelem krstu Romantičnih duš, nekoliko prekarikiran učitelj Justin v Jakobu Rudi, ki ga Skrbinšek v Trstu še ni utegnil uvrstiti v spored, pa še Gostačev študent v dramatizaciji Hlapca Jerneja. Ko se je odločil Skrbinšek v sezoni 1928–29 za preinterpretacijo Pohujšanja, ki je izzvala tudi veliko bridke, prikrite in javne obsodbe (O. Župančič: »Rodoljubi spremenjeni v odurne spake, pokveke – Skrbinšek, ne Cankar«; F. Albreht: »Mrtvorojen poskus – Režija, izmalíčena do neužitnosti – Lutke, ne ljudje«), je želel z nove strani pokazati tudi umetnost svojega nekdanjega učenca: gube na igralčevem obrazu so se že zgostile in namesto Petra mu je bilo igrati Zlodeja. Tudi Kralj je sledil režiserjevi temeljni zamisli, vendar pri njegovi vlogi ni toliko motilo, če je šla kdaj čez rob: njegova zasnova je še najbolj ustrezala pisateljevi, bil je zares »gosposka groteska« (Koblar), četudi ni bilo mogoče pozabiti Pečkove klasične interpretacije Konkordata s Francoskega. Zatem je prezasedel nekdanjega Bernota še Ciril Debevec: sam je igral Maksa, za svojega očeta in Kantorjevo žrtev pa si je izbral umetnika, s katerim sta skorajda ob istem času vzporedno igrala Hamleta. Poskus je uspel, Kralj je igral diskretno, resnično v stilu celotne režiserjeve zamisli, ki naj bi poglobila dotakratno pojmovanje drame o Kralju na Betajnovi. Tudi v novi Lepi Vidi je Ciril Debevec igralca »prezasedel«: nekdanji Dioniz je stal zdaj na trdnih tleh, v vlogi posestnika Dolinarja.

Po vsem tem sodi Emil Kralj med najbolj zveste, predvsem pa med najbolj mnogoobrazne interprete Cankarjevih likov od polotroških podob v Blagru in Lepi Vidi do ostarelega, četudi ob robu stoječega Krneca na Betajnovi; v središču pa ostaja Jerman, pri tržaškem krstu in pri novih ljubljanskih intepretacijah.

To pa je kajpada le majhen del tega, kar nam je dal igralec od prvih

<sup>15</sup> Edinost 1. junija 1919; M. Skrbinšek, *Gledališki mozaik I*, Lj. 1963, 110.

začetkov pa do obdobja, ko se je ob srečanjih z Debevcem in z Gavello najviše vzpel.

Raziskave našega včerajšnjega gledališča so že ugotovljale, da mladega tržaškega igralca niso preveč (ali vsaj ne vselej) hvalili, ko je začel nastopati v ljubljanski Drami:<sup>16</sup> na primer takrat, ko je upodabljal Strindbergovega strežaja Jeana v Gospodični Juliji, Laerta v Hamletu, Pravdača ob krstu Župančičeve Veronike ali Balantača v Golarjevi Rošlinki; tudi ne ob srečanju s Cankarjevim Petrom v Pohujšanju ali s Kraigherjevim Maksom v Školjki. Vendar so mu nekateri že zgodaj obetali lepo prihodnost, ko so zapažali zlahtne prvine njegove umetniške narave: sprejemali so ga kot tenkočutnega komornega igralca, mojstra intimne igre, mirnega in enostavnega interpreta intelektualnih vlog; hkrati pa je imel izjemen posluš za bridko ironijo v globljih komedijskih stvaritvah ali tudi za nastopaško burkavost, če so tako terjali liki, ki jih je upodabljal »po službeni dolžnosti«, vendar brez zadržkov, celo z neprikritim veseljem; na primer v takrat kar prepogosto upodabljanih Nestroyevih burkah, tako da je njegove »junake« že kar težko variiral. V mnogih predstavah so se zdeli prav Kraljevi liki najbolj srečno zadeti, celo v takih, ki niso najbolj uspele; tako v dramatizaciji Dickensovega Cvrčka za pečjo, kjer je bil njegov lesorezec Caleb edini uspešni lik. Večkrat so ga vzporejali z najbolj prominentnimi umetniki domačega odra – prav v eni od Nestroyevih burk je dobil Levar odlično oceno, vendar je bil Kraljev lik deležen še za stopnjo višje pohvale. Pozneje je stal prav s tem – pa če še tako drugačnim – igralcem v isti vrsti, – ob Maeterlinckovem Stilmondskem županu je tako ob Levarju v naslovni vlogi kot ob Kraljevem vrtnarju »zanemelo vse gledališče«; pa tudi s tržaškim učiteljem Skrbinškom – veljal je s svojo enostavno mirnostjo za »drugi pol« veliko bolj teatraličnega soigralca. Pogosto so bili pogledi spremljevalcev k vse višjim ciljem usmerjenega umetnika usklajeni, ob posameznih primerih pa so se tudi tako razhajali, da se nam znova zastavljajo nerazrešena in celo nerazrešljiva vprašanja: Komu verjeti? Je kritika sploh (četudi marsikdaj edini) dokument? Gre zgolj za stvar okusa, osebnega pogleda, afinitete do ustvarjalca? Ali je mogoče vsaj ob konfrontaciji različnih, celo diametralno nasprotnih ocen priti do resnice? Eden od takih primerov, ob kakršnih smo se že večkrat ustavljali, je uprizoritev in še posebej igralčeva interpretacija vloge v Cerkvnikovi Roki pravice. Dva ocenjevalca, na katera se nemalokdaj opiramo, sta se to pot docela razšla. Albreht je očital igralcem, da so imeli pri vsem le »svoj teater« in kar je storil Kralj z Možino, to je žalilo človeško dostojanstvo – tako se ne sme! Nič manj strogi in zanesljivi Koblar pa je o istem igralcu sodil, da je odigral svojo vlogo z ljubeznjivo do dela in umevanjem pisateljeve zamisli...<sup>17</sup>

Vloge v dvajsetih letih so bile hudo različne, saj je šlo za izrazito eklektičen repertoar in igralci niso mogli misliti na »specializacijo«. Kralj je bil stvaren umetnik, zelo sodoben, zelo blizu stilu, ki ga je uvajal tisti čas na naš oder Ciril Debevec. Ko je moral igrati prvič v Hasencleverjevi ekspresionistični drami, pri kateri je bilo treba »vsak realizem izključiti«, ni mogel docela iz svoje kože in ohranjal je »preveč realistične poteze«

<sup>16</sup> Prim. op. 7.

<sup>17</sup> Kritike, na katere se večkrat opiramo, so objavljali: F. Koblar in pozneje F. Vodnik v Slovincu (in deloma v Domu in svetu); J. Kozak, F. Albreht, A. Ocvirk in V. Pavšič v Ljubljanskem zvonu (prvi deloma tudi v Jutru); L. Mrzel prav tam. Razen Kozakovih in Mrzelovih so bile pozneje ponatisnjene tudi v knjižnih izdajah.



(Koblar ob njegovem grofu v Gobseku); nemara je prav ta opomba pomagala, da je le malo pozneje v Boljšem gospodu istega avtorja »vzdržal groteskno komičnost« in se tako bolj približal zahtevanemu slogu. Pač pa je bil njegov markiz Poza v Don Carlosu tako preinterpretiran in posodobljen, da že ni izhajal več docela iz Schillerja – zdel se je tak, kakor si ga »mislimo danes«. Drugače je bilo ob Tolstojevem Živem mrtvecu, ki je tudi v tem obdobju križal umetnikovo pot. Takrat je igral Fedjo, Kraljevo poznejšo jubilejno vlogo, Zvonimir Rogoz; nekdanji »glasbenik« pri tržaški predstavi pa je bil to pot Ivan Petrovič (pri jubileju ga je v tej vlogi spremljal Levar). Kraljeva interpretacija je bila deležna pohvale, ki je lahko tudi dvomljiva: izrazita soloigra, ki je segala čez intimni okvir; vendar, tudi take sodbe so bile zapisane, da so stranske vloge dominirale nad glavnimi – na prvem mestu Kraljev »propali žení« Ivan Petrovič.

Pogosto so se že uprizorjena dela (in z njimi igralci) vračala čez leta znova na oder: tudi njegov Engstrand v Ibsenovih Strahovih, ki je svojčas preusmeril umetniško pot nekdanjega »ljubimca«; tudi dobrosrčni starček Caleb pri Dickensu, »do ganljivosti resničen«. In potem vrsta novih, oblikovanih – pred Gavellovim prihodom – največ pod Debevčevim vplivom, saj je vezalo igralca in režiserja neskajeno medsebojno spoštovanje: stari izkušeni Osborne v Sheriffovi vojni drami Konec poti, najmočnejši igralski lik v predstavi in najsrečnejša Kraljeva vloga tistega leta; Eduard von Ranken, do podrobnosti izdelan in izreden lik v Mladoletju Leonida Andrejeva. To je bilo že ob koncu prvega decenija, nekaj mesecev pred Gavellovim obiskom; uveljavljali so se že mladi kritiki in eden od njih, Anton Ocvirk, je z drugačnimi besedami in na temelju igralčevih bogatih stvaritev zadnjih let obnovil nekdanjo Albrehtovo napoved: »V Kralju imamo oblikovno zelo virtuoznega igralca, ki bo kdaj še izdelal res umetniške like«. Izdelal jih je tudi že prej, vsaj neposredno pred tem; veljavno potrditev pa je dobila Ocvirkova teza v prvih mesecih in letih drugega decenija.

Najbolj določna napoved umetnikovega bližnjega vzpona je bila njegova bridko lepa podoba mladega moža Matsa v Strindbergovi nevesti s krono jeseni 1929. leta. Z enakim priznanjem ga je sprejemal vplivni Koblar, ki je spet poudarjal toplino in preprostost njegovega sugestivnega igranja, kakor tudi prihajajoči ocenjevalci; za vse je bila nova kreacija pravo presenečenje, igralec je razodel svoj dar v povsem drugačni vlogi in na novo je presvetlil svojo stvaritev. Mladi Ocvirk, ki ni bil preradodaren s pohvalo, je zapazil mnogo doživete stvariteljske resničnosti, vendar je s pristavkom dokazal, da prej ni zdržema spremljal igralčevega razvoja – šele zdaj naj bi premagal »njemu lastno teatraličnost«; vendar, Mats je pokazal igralsko moč, ki je pri njem nova. Glede tega so bili vsi pogledi usklajeni, četudi gredo v podrobnostih spet pogosto navzkriž.

Vendar priznanja ob koncu dvajsetih in na začetku tridesetih let igralca niso zadovoljevala. Je mogoče domnevati, da so prav pohvale njegovih intelektualnih likov budile njemu samemu, ki se je prav dobro zavedal pomanjkljive izobrazbe in jo je na vsej svoji poti skušal preseči, nove zadržke pri presojanju lastnega dela? Da se ni vselej dobro počutil v ljubljanskem ansamblu, pričajo tudi večkratna dogovarjanja z mariborskim in celjskim gledališčem. Predvsem pa nenehne prošnje, naj bi mu omogočili izpopolnjevanje, šolanje, študij na tujem.

O takih prizadevanjih v tržaških časih smo že govorili in so več kot razumljiva. Kralj pa je vztrajal pri svojih željah tudi v ljubljanskih letih

zorenja in zrelosti; pogosto je pošiljal prošnje gledališki upravi, pa tudi odboru Dramatičnega društva, ki je še zmeraj obstajalo kot podporna ustanova in je dodeljevalo štipendije mladim talentom. Že spomladi 1923. leta je znova prosil, da bi mogel vsaj prek počitnic v Prago, na Dunaj, v Berlin, Draždane in Hamburg. Še bolj določno tri leta pozneje, ko si je zaželel enoletni plačani dopust z zelo konkretnim namenom – leto bi porabil za študij na milanski dramski šoli – Scuola di dizione e di recitazione. Uprava je vlogo podprla (prošnja je morala na prosvetno ministrstvo v Beograd), vendar uspeha ni bilo. V Ljubljani so se večkrat izgovarjali na prezaposlenost in nepogrešljivost svojega člana, v Beogradu na budžet, Dramatičnemu društvu so se zdela počitniška potovanja nekoristna, saj takrat »igrajo le šmire« (Govekar), podprli pa bi prošnjo, če bi dobil igralec dopust med sezono; ob drugi priložnosti so mu dodelili le nekaj drobiža za zdravljenje v Kranjski gori.<sup>18</sup>

Vsa prva prizadevanja (prošnje imajo letnice 1920, 1923, 1926...) ne presenečajo. Kralj pa si je želel podpore »v svrhu študijskega potovanja v inozemstvo« tudi še v letu 1931 in spet 1932, se pravi že po svojih velikih uspehih v Glembajevih in v drugih najpomembnejših vlogah – nemara v upanju, da mu bodo vsaj te utrle pot; nobenega znamenja ni, da bi v teh prizadevanjih uspel.

Ta ekskurz se je zdel potreben, saj nam listine in pisma na novo osvetlujejo pogled na našega umetnika: skromnega, pa hkrati samozavestnega. Zavedal se je naklonjenosti občinstva in premnogih priznanj veljavnih kritikov, pa tudi teže in razsežnosti svojega dela: v zadnjih desetih letih (1928–1938), tako je pisal v eni izmed prošenj za popravo krivic pri nagrajevanju, je »težišče repertoarja po večini slonelo na moji osebi«.

Bil je že dvajset let v ljubljanski Drami in petindvajset pri teatru. Ta čas pa je namenjena naša pozornost predvsem začetku drugega decenija v osrednjem gledališču, ko se je igralec najvišje vzpel: kar je pomenil za mladega tržaškega amaterja njegov prvi mentor Milan Skrbinšek, to je bil zanj v prvi zrelosti novi režiser Ciril Debevec; zdaj pa se je začinjalo zanj tretje obdobje, ko je gost dr. Branko Gavella preusmerjal ljubljansko gledališče in odkrival dotlej komaj zapažene ali celo docela prezrte prvine pri mnogih slovenskih igralcih, ne nazadnje pri Emilu Kralju.

## 4

Umetnikov vzpon, ki se je začel v oktobru 1929 v Debevčevi interpretaciji Neveste s krono, je dosegel komaj ponovljivi vrh na znameniti večer 26. februarja 1931: bilo je drugo srečanje z režiserjem Brankom Gavello in prvo s pisateljem Miroslavom Krležo. Predstava, ki starejšim obiskovalcem še danes živi v zavesti, raziskave naše gledališke preteklosti pa so ji že določile mesto nespornega mejnika v razvoju naše odrske omike.

Slovenski krst znamenite drame Gospoda Glembajevi je bil že večkrat popisan in že prve dni po premieri priznan, osvetljen iz različnih zornih kotov; in še posebej kreacija Emila Kralja, ki je bil naš prvi Leone in mu nihče ni odrekel izjemne stvaritve, ne glede na to, kako so posamezni ocenjevalci presojali Krležovo dramsko besedilo. Kobar, ki je še zmeraj najbolj vztrajno spremljal dramske predstave in uporabljal pri tem izostrena

<sup>18</sup> Pisma in dokumenti v SGFM.

estetska (pa tudi idejna) merila, je brez obotavljanja priznal največji uspeh naše Drame, čeprav mu je bilo delo samo tudi mučno, krivično in celo odurno. Vendar: oče in sin, Levar in Kralj, sta »do fizične groze odprla vse svoje sile, slednji s poudarkom patološko doslednega maščevalca, demonično nasilnega«. Juš Kozak, ki je tak večer Kralju obetal tako rekoč pred desetletjem, je govoril o igralčevih najfinejših prehodih, o njegovi izredni disciplini in veliki zmožnosti plastičnega oblikovanja – bil je prozorno jasen in prepričevalen. Domala vsi so ga omenjali na prvem mestu, pred Levarjem; nosil je vso težo večera. Tudi mladi Ocvirk: govoril je o njegovi razgibanosti, o neprestanem valovanju, razodeval je vsak duševni preobrat, vsako drobno miselno doživetje, hkrati pa se je ostro odzival na dogajanje v okolici; poleg močne živčne razbitosti je ujel tudi mnogo čustvenih hipov, ki so še bolj učinkovali; popolne dokončne miselne in oblikovne dograjjenosti Kraljeva čustvena in elementarna narava ni mogla prikazati, pa saj je tudi Leone že sam notranje nedosleden, poln dialektičnih primesi in fikcij, kar je interpret igralsko tudi podčrtal.

Zanimivost svoje vrste je bil še obisk beogradskega gosta Raše Plaovića, ki je dajal ljubljanskim obiskovalcem in še posebej kritikom priložnost za komparacije. Naloga je bila hvaležna, saj je šlo za dva docela različna interpreta: Koblar skorajda ni prepoznal Leona, ki se je kazal ob tem nastopu v nežnejših, vendar dramatično tudi šibkejših osnovah – v glasu je bil dobroten, skoraj plah, v kretnjah nerazgiban. Tudi Ocvirk je zapažal umirjenjšo, toda manj dinamično igro, ki je dajala še posebej dragoceno gradivo za vzporejanje. Takrat in danes si komaj moremo zamisliti Plaovićevega lik, če obujamo spomin na Kraljevo in na vsaj do neke mere sorodno poznejšo interpretacijo Vladimira Skrbinška, saj smo obe sprejemali kot zvesto, z avtorjevimi pogledi usklajeno tolmačenje.

Prvo srečanje z Gavello je pustilo trdno sled; potrdilo je in dvignilo na še višjo raven poglede o umetniku, ki sta mu že prej dajala – ob mnogih priložnostih – avditorij in recenzenti skorajda nedeljeno priznanje. Sodelovanje z Debevcom pa je ostalo tudi po tem uspehu spodbuda na nove vzpone – Gavellove in Debevčeve režije se v novem obdobju 1931–1933 prepletajo in dopolnjujejo, da je včasih komaj mogoče določiti, kje je trdnejše težišče in zanesljivejše zagotovilo za igralčevo novo rast.

Vsaj dve sodobni vlogi sodita v to umetnostno kategorijo; obe sta bili samostojno zasnovani in ob obeh se je znova oplajalo igralčevo sodelovanje z že dodobra preizkušenim režiserjem. Slikar Dubedat je bil pravi shawovski umetnik Peter iz Pohujšanja (in Šaričeva nič manj shawovska Jacinta), oba dvignjena nad vso celoto v poletu in zmagi, pa vendar čisto na zemlji (Koblar). O tej predstavi, Zdravniku na razpotju, pa je pisal že tudi Ludvik Mrzel, ki je prav takrat začel s kritiško spremljavo slovenskega gledališča in pogosto še posebej Emila Kralja: v novi vlogi mu je bil zdaj otroško veren umetnik, zdaj spet frivolno lahkoten, vselej pa je bilo zaznati njegovo globoko umevanje nelahke vloge. Še pomembnejši pa je bil nastop v Frankovi drami Vzrok. Celo strogi Koblar ni več govoril o igralcu, ampak dosledno o umetniku – tudi njegov Morilec v tej predstavi ni bil le interpretacija zapletenega človeškega lika, ampak »nova velika umetnina« posebej še takrat, ko se »v blaznem oglasi pesem življenja, ko se iz onemoglosti zbudi ritem dela, trpljenja in veselja, pa zopet utone v smrtne strahove«. Tudi Jušu Kozaku je bila ta kreacija nova potrditev njegove davne teze o »možu našega odra«, izredna stvaritev, posebej še v zadnji sliki, ko je

razbičal živce s sugestivno dinamičnostjo, njegov izbruh blaznosti je bil strašen in uničujoč.

Zdaj je bil Kralj dokončno eden od treh – najizrazitejša igralska osebnost ljubljanske Drame ob Levarju in Skrbinšku, dveh enakovrednih umetnikih in hkrati njegovih antipodih. Ko se je odločil Ciril Debevec za svojega »novega Hamleta«, je zaupal naslovno vlogo dvema – Kralju in samemu sebi (izmenoma sta oba igrala tudi vlogo očetovega duha). Prav v njuni različnosti je bil čar te dvojne zasedbe: Kralj je igral do skrajnosti preprosto, z rahlo razbolelostjo in skoraj osebno toplino, Debevec umsko krepkeje, zato je bila njegova podoba ostrejša (Koblar); Kralj je pokazal več izrazne igralske sposobnosti v kretnji in govoru, Debevec je bil silnejši v analizi, v posameznih scenah pa so dajali prednost zdaj Kralju (prizor z očetovim duhom), zdaj interpretu, ki je bil hkrati režiser (prizor z materjo), medtem ko sta v prizorih z Ofelijo pokazala oba, vsak zase, pomembne strani (Vodnik). Kljub enotni režijski zasnovi Debevec svojega soigralca ni utesnjeval, nasprotno, omogočal mu je, da – tako kakor on sam – razvije svojo osebno in osebnostno noto. Tako je lahko Kralj zavrgel sleherno mističnost in stopil v človeško sredino, obdržal v monologih naravno pristnost; čeprav je Debevec marsikaj globlje nakazal, ni bil prepričevalnejši, nasprotno, bolj kot sama kreacija mu je uspela zamisel celotne predstave, tako je presodil Kozak.

Po mladostnem mentorstvu Milana Skrbinška sta najbolj vplivala na igralčevo rast prav Debevec in Gavella, to je treba ponoviti, vendar sta bila oba kar se da obzirna do umetnikove samonikle ustvarjalnosti. Srečeval pa se je domala z vsemi režiserji, ki so v obdobju od vojne do vojne soustvarjali podobo ljubljanske Drame. Tudi s Šestom, celo ob jubileju, četudi njegov vpliv nanj ni mogel biti prevladujoč; Bratko Kreft ga je vodil predvsem v dramtizaciji Zločina in kazni, ko je Kralj z Razkolnikovim upodobil tragični lik patološkega misleca in duhovnega revolucionarja F. M. Dostojevskega jasno in docela neteatralično. Včasih je tudi sam režiral, celo v Operi in baletu, v Drami pa tista leta vsaj svojega ljubljenca Daria Niccodemija – njegovega Scampola je tudi prevedel, upodobil plastično figuro brezposelnega intelektualca in dal uprizoritvi vesel in svetel potek (ob debiju Ančke Levarjeve).<sup>19</sup> Tudi z Bojanom Stupico se je še srečal malo pred življenjskim jubilejem, ko je v njegovi uprizoritvi Tarelkinove smrti Suhovo-Kobyлина z elegično strahotnostjo interpretiral naslovno vlogo. V Pavšič je ironiziral svobodnost mladega režiserja, ki je dal igralcem, da so se razživeli vsak v svojem elementu – ta se je zdel, kot bi igral v Strindbergovi drami, oni v Goldonijevi komediji, Kralj kot v dramtizacijah Dostojevskega (malo prej je res upodabljal tudi Smerdjakova v Bratih Karamazovih); drugi so spet sodili, da gre za velikega igralca čehovskega tipa.

Še prej pa moramo skleniti poglavje o Gavelli. Ko je pripravljal ta prvo »poklicno« uprizoritev Linhartovega Matička, je prispeval Emil Kralj k lepemu uspehu s svojim imenitnim karakternim likom pisarja Žužka; ustvaril je pristno domačo komedijsko postavo v predstavi, ki se je zdela sicer vse preveč »francosko« intonirana. Predvsem pa se je odločil Gavella za na pogled tvegano potezo: Kralj naj bi ob njegovi tenkočutni skrbi prvi, pa če še tako zapozneno, oblikoval Molièrovega Tartuffa, tako dolgo odtujevanega slovenskemu odru. Opraviti imamo s primerom, značilnim za prve

<sup>19</sup> Veliko je režiral v Trstu po Skrbinškovem odhodu, v Ljubljani le bolj priložnostno; prevedel je nekaj italijanskih iger v slovenščino, Cankarjevo Pohujšanje pa v italijanščino.

Gavellove obiske: težko je bilo govoriti o posameznih igralcih, zakaj vsi so bili eno, zli v harmonično celoto, predstava sama pa je bila izbrušena do zadnjega detajla; dragocena pridobitev za naš oder, tako kakor celotni Gavellov opus. O interpretu naslovne vloge pa se je bilo vendarle treba razpisati posebej in prav Kraljev svetohlinec je ena od maloštevilnih vlog, ki ji je ohranila takratna kritika ne le veljavno oceno, ampak tudi sorazmerno nadroben opis, s kakršnimi se ni velikokrat ukvarjala. Ko se je v tretjem dejanju prvokrat pojavil na odru tako dolgo pričakovani, dotlej le iz pripovedi znani Tartuffe, je na mah osvojil avditorij: »Rdečica na licih, vlažne ustnice in polzaprte mlačne oči, ki se razširijo v navalu strasti, so bile živ odraz njegove notranjosti. Gledalec čuti, da se mož slini in da so njegove roke vlažne. Nizko čelo nad polizanimi, bakrenordečimi lasmi razodeva nasprotje med pobožnimi besedami in resničnim ciljem.« Svoj višek je dosegel Kralj potem, ko ga Damis preseneti pri Elmiri; v spalnici pa se svetohlinec, ko ga zasači Orgon, v hipu spremeni: »Grenka otožnost se mu razlije po licu in ga dela tragičnega. Mojstrsko je nato izvedel srditi izbruh. Njegov Tartuffe je posebil licemersko naravo in svetohlinski razum.« (Juš Kozak). Tako so sodili domala vsi, četudi manj natančno: V prvem nastopu krotak in dober, takoj obzirno domač do hišne gospe in ves nagnjen k pokori – ta zadržana igra pa pripravlja gledalca na en sam prizor, na izbruh v četrtem dejanju, »suhoten in strahoten.« (Koblar).

Kraljev Tartuffe je bil izjemna stvaritev tistega časa na našem odru, hkrati pa tudi umetnikov poslednji resnični vrh. Sklenjeno je bilo dragoceno petletje na njegovi poti – Strindbergov Mats, Krležev Leone, Shawov Dube-dat, Frankov Morilec in zdaj še Molière – stvaritve, ki bi jih bilo komaj še mogoče doseči; preseči nikoli.

## 5

Pot vendar ni bila sklenjena; igralec je stal še nekaj let v ospredju, četudi pogosto bolan in le stežka premagujoč osebne stiske in notranjo razbolelost. Že pred samim vrhom so kdaj pa kdaj govorili o njegovi stagnaciji, celo o nazadovanju. Zdaj so se taki pomisleki znova obujali. V nekaterih sezonah je vse manj nastopal, očitali so mu pasivnost, vendar se je še razživljal, če mu je bila dodeljena vloga blizu; tudi v tisti čas vabljivih čeških igranj. Tako so ob njegovem »solicitorju in poštenjaku« Jazbecu zapazili sodobno različico svojčas tako popularnega hlapca iz Nestroyevih Tičev (K. Piskoř, Upniki na plan); njegov lik profesorja Juneka je razkrival skrite globine prestanega trpljenja (V. Werner, Na ledeni plošči); in še vojni dobavitelj Krüg v nepozabni uprizoritvi bridke vizije Karla Čapka – v njegovi vlogi je bilo prav toliko notranje topline kot zunanje učinkovitosti (Bela bolezen). Skratka, tudi v tem obdobju – omejujemo se le na primere – je dobivala nove razsežnosti Kraljeva mnogovrstna umetniška narava, čeprav mu samega sebe prerasti ni bilo mogoče.

Tudi ne ob jubileju, ko si je izbral slavljenec spet igro, tako usodno zanj od Trsta in zgodnje Ljubljane – to pot je kreiral nekdanji skromni glasbenik in poznejši »genij« Ivan Petrovič samega Fedjo Protasova, pod režijskim vodstvom profesorja Šesta, ki je prav to vlogo svojčas (uspešno) sam igral, v Živem mrtvecu Leva Nikolajeviča. Po starih, dobrih običajih je bilo veliko cvetja in darov, tudi nekaj lepih besed o minulem delu, manj pa

o umetniškem uspehu prazničnega večera, kakršne spremljata vselej nemir in pomanjkljiva zbranost.

Po jubileju so bile vloge, ki so nekdanj odločilno oblikovale ne le igralčev portret, ampak tudi umetniško podobo slovenskega gledališča, bolj osamljene in manj izrazite, četudi jih je igralec še kdaj presijal s svojim nekdanjim žarom: resignirani, z ironijo pretkani in vendar topli podeželski zdravnik Astrov v lirični drami Antona Pavloviča (Striček Vanja); elegantni škof in diplomat v Medvedovem Kacijanarju; svetovljanski esteta Tomo Grant v Lepi Vidi Ferda Kozaka; Linhartov osmešeni Monkof ob jubileju Županove Micke; tudi obuditve iz nekdanjih dni – večni Melhijor v svoji preznačilni drži ali Gogoljev Osip, ki je že predavnimi leti najavljal bodočega umetnika. France Vodnik, ki je za Koblarjem prevzemal gledališki referat v katoliškem dnevniku, je ob manj pomembni komediji zadnjega predvojnega leta neprikrito zapisal, kar je »vedel že dalje časa«: Kraljevo igralstvo je v krizi, nastopa le še v neizrazitih vlogah in jih odigrava bolj ali manj po istem kopitu, dostavil pa je celo očitek o spogledovanju s šepetalko; vendar je nekatere nedavne nastope še pospremil s pohvalo. Res, prenekatera igra je bila vredna ogleda že samo zavoljo Kraljevega deleža; naj spomnimo samo na učitelja Opombo, ki je bil spiritus agens kulturnega dogajanja v Golievi Črni mlaki – prav to pa velja tudi za Kraljevo stvaritev pri krstni predstavi, čeprav sega primer nekaj let nazaj.

Kmalu zatem je zajela druga vélika vojna tudi nas. Še nekajkrat je igral, večidel v enodnevnih ali v že znanih vlogah. Zadnja nova (obnovljena), prvič odigrana pred desetletjem, je bil Tinček v Vombergarjevi Vodi, že v alternaciji s Tiranom – nekaj tednov pred zasedbo sta še uglajeno skupaj nastopila v Zaprtih vratih Marca Prage. Premiera Vode je bila v prvih dneh 1942. leta; zadnjič je nastopil pred poletjem kot Mercutio v Kreftovi uprizoritvi Romea in Julije, pripravljeni še v zadnjih predvojnih mesecih. Potem se je iznenada (ali po bolečem premisleku, pod vplivom družinskih stisk?) odločil in zapustil Ljubljano.

V sezoni 1943–44 ga najdemo na spisku Mestnega gledališča v Celovcu, še zmeraj s pravim imenom: Emil Kralj, Charakterspieler.<sup>20</sup> Vendar je menda bolj stiral kot igral ali pa nastopal ob robu; tujec med tujci. Tudi v opereti, tako v Grofu luksemburškem; tudi v Grillparzerjevi Prababici. Tisti, ki so ga poznali iz prejšnjih let in so ohranili spoštovanje do njega, so se zgrozili: To ni bil več Kralj. Bert Sotlar se je tisti čas nekajkrat srečal z njim in se tudi zapletal v pogovore z umetnikom, ki je bil spočetka nezaupljiv, vendar še zmeraj imeniten sogovorec. V Celovcu je bil nesrečen, tako je nedavno pisal tudi sin Matjaž (Mathias) Mirku Mahničju, ko je ta pripravljaval komentar k svoji objavi pisemskega in arhivskega gradiva o igralcu, bil je »kakor riba na suhem«. Sotlarju se je razkril, ko je premagal prve zadržke: »Kaj neki delam tukaj, moja prava domovina je le Slovenija, moral bi nazaj.« Njegova pripoved je segala tudi v preteklost: pred dvajsetimi leti in več je imel priložnost, priti na Dunaj, tako kot ga je svojčas vabila s seboj laška operetna kompanija; ni se mogel odločiti. Ohranil pa je ponosno zavest, da je bil za ljubljansko Dramo to, kar je bil Kainz za Burgtheater.<sup>21</sup> Kako trdna je bila njegova misel na vrnitev, o tem priča nenavaden dokument, ki vse do novejšega časa ni bil evidentiran: 28. junija

<sup>20</sup> Helmar und Othmar Rudan, *Das Stadttheater in Klagenfurt*. Klagenfurt (Celovec) 1960.

<sup>21</sup> Prim. op. 8; Dokumenti SGFM 50–51, Lj. 1988, zlasti str. 115–116.

1944 je pisatelj Stanko Majcen, tisti čas pomočnik prezidenta, poslal iz vladne palače uradni dopis gledališkemu upravniku v Ljubljani: »Na prošnjo Kralja Emila, bivšega člana Državnega gledališča v Ljubljani, sedaj člana Grenzlandtheatra v Klagenfurtu, z dne 20. junija, se dovoljuje, da omenjenega ponovno sprejmete v službo z veljavnostjo od dne pričetka nove gledališke sezone.« Edina omejitev: brez pravice do prejemkov za nazaj.<sup>22</sup> Majcnov urad je naglo posloval, saj je rešil igralčevo vlogo v tednu dni in gledališka uprava je o tem brž obvestila dramskega ravnatelja. Vrnil pa se vendarle ni – zaradi bližnjega odhoda na dunajsko kliniko ali še iz kakega drugega razloga?

Po operaciji se je preselil v Gorico in tam 3. marca 1945 umrl. Nekrologov ni bilo, le žena in sin sta naznanila, da ju je po dolgem in težkem trpljenju zapustil »Emil Kral, Mitglied des Kärntner Grenzlandtheaters.«<sup>23</sup>

Nedavno tega eden od treh prvih slovenskih igralcev.

Zdaj je bila pot res sklenjena.

V bridki osamelosti se je končalo življenje igralca, ki je toliko let stal sredi slovenskega odra in ljubljanske umetniške srenje. Komaj je takrat kdo vedel za to in tudi v novem času, ki se je naglo bližal, je ostal še dolgo prezrt. Dve desetletji in več pa je bil ljubljenec gledaliških obiskovalcev v Ljubljani in še prej v Trstu; s spoštovanjem in priznanjem so spremljala njegovo delo tudi najbolj veljavna in ne vselej prijazna kritiška peresa.

V vsakodnevnem življenju je bil resnoben, včasih trpek in vase zaprt, pa tudi veder in šaljiv, duhovit in zbadljiv (o njem je krožila lepa vrsta anekdotičnih pripovedi), preudaren mož in hkrati senzibilna čustvena narava. Prav tako mnogoobrazen je bil na odru, zvest staremu, nenapisanemu pravilu, da bi samega sebe lahko igral kdorkoli. Nikoli ni bilo mogoče reči o njem – ta vloga ni zanj; vse so bile zanj, domala vse je zmožel ta igralec po božji volji, kakor so takrat velikokrat govorili o njem: od najbolj razigranih, celo burkaških odrskih postav prek variacij na kar najbolj navzkrižne Cankarjeve teme pa do zapletenih nalog v (takrat) moderni psihološki drami; od Nestroyevega Melhijorja in Smole prek Dioniza, Zlodeja in starega Krneca do najvišjega vzpona, ki s(m)o ga že popisali in stoji prav v zenitu ustvarjanja našega (pozabljenega) dramskega igralca: Leone Glembay je domala simbol in sinonim za umetniško podobo Emila Kralja.

<sup>22</sup> Uradni dopis v SGFM; prav tam, str. 113.

<sup>23</sup> Deutsche Adria Zeitung 3. marca 1945.