

# INTERVJU

**Lado Kralj**



Foto: MIHA FRAS

*Na začetku je bil Aristotel*

*Na začetku je bil Aristotel*

Bil je prvi, ki je trdil, da Grum (še) ni bil ekspresionist. Vendar literarno-zgodovinski predalnik niso bili dolgo strast njegovega zanimanja. Tudi germanistike in študija književnosti, ki ga je leta 1986 "zaključil" z doktoratom o slovenskem ekspresionizmu, ni vpisal v prvi potezi. Najprej se je odločil za ekonomijo. Po diplomi iz Gruma pri profesorju Ocvirku je nekaj časa delal v kulturni redakciji takrat še ljubljanske televizije, bil v letih 1967-70 asistent za dramaturgijo na AGRFT ter leta 1970 postal eden od ustanoviteljev ter prvi predsednik upravnega odbora Eksperimentalnega gledališča Glej, v katerem so bili še Zvone Šedlbauer, Dušan Jovanović, Samo Simčič, Iztok Tory, Lučka Simonič in Matjaž Vipotnik. Grotowski je bil vpisan že v naslovu.

Potem je na beograjskem Bitefu pocukal za rokav znamenitega Schechnerja in ga povprašal, ali bi morda lahko pri njem študiral. Američani so mu podelili stipendijo, v New York pa je lahko odšel šele po Vidmarjevem posredovanju. Pred koncem 1971 se obložen in "indoktriniran" z ameriškim levičarstvom ter tezo o socialni terapiji kot gledališkem učinku vrne nazaj ter razočaran nad "buržujsvom" Glejcevcev skupaj z Ivom Svetino ustanovi Pekarno.

Do leta 1975 bil asistent za primerjalno književnost na Filozofski fakulteti, po zaprtju Pekarne pa na povabilo Poldeta Bibiča odskočil na mesto umetniškega vodje ljubljanske Drame, ki jo zapusti po enem mandatu. Leta 1987 se vrne na Oddelek za primerjalno književnost, kjer med drugim poučuje teorijo drame.

Uredil Zbrana dela Slavka Gruma, se ukvarjal z Majcnovo dramatikom, Kosovelom, zgodovinskimi avantgardami ..., za zbirko Literarni leksikon napisal *Ekspresionizem*, na trenutno zadnje mesto v dolgi vrsti njegovih prevodov za gledališče pa se uvršča *Arkadija* Toma Stopparda, ki je pred mesecem dni doživela svojo premiero na deskah ljubljanske Drame.

Trenutno pripravlja dolgo pričakovani knjižni projekt s sicer skromno zasedenega področja domače teatrologije – svojo teorijo drame.

**Literatura:** *V slovenskem gledališkem prostoru ste bili najpoprej prisotni kot praktik, zadnjih nekaj let pa ste se posvetili predvsem ali samo znanstvenemu ukvarjanju z literaturo in gledališčem. Je mogoče vašo vrnitev na univerzo razumeti kot dokončno odločitev ali pa se boste še kdaj vrnili v gledališče?*

**Kralj:** Ne znam odgovoriti na to vprašanje. Tudi ne vem odgovora na vprašanje, zakaj sem nihal med teorijo in prakso. Verjetno me je okužil moj študij v Združenih državah – tam pričakujejo od profesorja, da gre kdaj pa

kdaj na praktično torišče svojega delovanja: še posebej od profesorja, ki se ukvarja z dramo. Tukaj pa se preferira stalnost, zavezanost nekemu delovnemu mestu (imamo celo dodatek za stalnost pri plači ..., to je ostalo od samoupravljanja). Morda pa je to nihanje preprosto stvar osebnega značaja.

Trenutno me vznemirja dramska in gledališka semiotika. Poganja me tudi to, da se pri nas s tem ne ukvarja nihče drug. Med poletnimi počitnicami bom skušal končati svojo knjigo o teoriji drame. Ljudje, ki pri nas pišejo o gledališču, so – razen najmlajših, ki se zbirajo okrog revije Maska – zelo slabo obveščeni o sodobnih teoretskih trendih.

*Literatura:* Na splošno prevladuje kliše, da ustvarjanje znotraj gledališča daje občutek aktivne prisotnosti sredi dogajanja, medtem ko je znanstveno raziskovanje zaprto bolj vase, mogoče na neki način celo nekakšen univerzitetni larpurlartizem. Bi se strinjali s to razmejitevjo?

*Kralj:* Pri meni to ne deluje, ker se slej ko prej vračam v živo gledališče – prevajam, sem v stalnem stiku z gledališčniki ipd. Če pa ne bi imel tega zaledja, bi utegnilo biti tako. Ukvarjanje s teorijo te utegne spraviti na neki zelo akademski, morda celo abstrakten nivo. Vendar pa imajo vsi pomembni sodobni teoretiki stik z živim gledališčem, nihče se ne ukvarja zgolj z znanstvenim proučevanjem. Morda je vaše vprašanje v nekem smislu že staromodno, ne velja več za naš čas, čeprav je bilo gotovo pomembno za starejšo generacijo.

*Literatura:* Tisti, ki delajo v gledališču, so kljub temu prepričani, da so prisotni tudi v socialnem prostoru. Mogoče je to samo iluzija ...

*Kralj:* Morda. Vendar je ta iluzija zelo relevantna in močna, brez nje ni mogoče delati gledališča. Priznam, da sem se rahlo izmaknil vprašanju. V bistvu je vendarle res, da teoretsko ukvarjanje samo po sebi pravzaprav nima stika z živim gledališčem. Je pa tudi res, da ga kljub vsemu dobivam – in sicer zelo intenzivno – od svojih študentov v seminarju.

*Literatura:* Vprašanje je mogoče postaviti tudi drugače: kje je danes po vašem mnenju mesto in pomen znanstvenega raziskovanja gledališča?

*Kralj:* Odgovoril bom s citatom, povsem svojega odgovora nimam. Mirjana Miočinović, ki jo zelo cenim, pravi, da je z modernimi teoretskimi modeli mogoče razumeti ne, kako pisati dobro dramatiko, temveč, kako je dramatika narejena, kakšna je njena struktura. To védenje pa je pomembno – in tu gre sedaj za moj dodatek – pri razumevanju dobe, v kateri ustvarjaš, ali neke druge dobe, skratka, to lahko postane neki sociologizirajoči instrument razumevanja. Tako verjetno delujem jaz. Ukvarjanje z dramatiko

je način, kako komuniciram s svetom, kako ga razumem ... No, morda to, kar sem zdaj izrekel, vendarle zveni malo preveč veličastno.

*Literatura:* Tehnične in naravoslovne znanosti zaradi svoje vsaj navidezno večje praktičnosti in eksaktnosti marsikdaj uživajo več veljave. Imate občutek, da je humanistika v tej luči nekako odrinjena?

*Kralj:* Ne. Kdaj pa kdaj čutim kaj podobnega ob poziciji Filozofske fakultete na Univerzi, ki je sedaj zelo centralizirana; tehnične fakultete zelo vztrajajo na drugačnem vrednostnem sistemu, sistemu merjenja dosežkov (kjer je vse kvantitativno). V splošnem pa ne; rekel bi celo nasprotno, mislim, da smo Slovenci humanistične vede vedno celo precenjevali. Če je na nivoju Univerze zdaj drugače, gre pravzaprav za obrat izhodiščne situacije. Prepričan sem, da imajo humanistične vede pri nas višje mesto kot na primer v Nemčiji ali Združenih državah. Pri nas uživa humanistika celo neko "čezakademsko", nacionalno vrednost.

*Literatura:* Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo je imel, vsaj navzven, vedno nekakšen renome kvalitetnega, v nekem smislu dovolj širokega, univerzalnega študija. Po drugi strani pa je predvsem od strokovne usmerjenosti posameznih profesorjev, ki pa jih katedra nima veliko, odvisno, katere tematske in problemske sklope poslušajo študenti. Tako se lahko zgodi, da neka generacija štiri leta posluša predavanja iz na primer enega samega obdobja evropske literature, marsičesa drugega pa sploh ne.

*Kralj:* Težko bi dosegli pokrivanje tematsko tako širokega prostora, kot je književnost. Snov je odvisna od tega, s čim se profesorji ukvarjajo v svoji raziskovalni dejavnosti. Predstojnik oddelka to usmerja, kolikor more ... Z drugačno ureditvijo bi profesorje prisilili na srednješolski nivo, kjer učitelj predava nekaj, česar ni raziskoval, kar ponavlja za drugimi. Mislim, da sedanja ureditev vendarle zagotavlja manjše zlo. Včasih so stvari res zožene, zato pa si lahko prepričan, da dobiš originalni "research".

*Literatura:* Pirjevec, ki je bil tudi vaš profesor, je izrazito zaznamoval ne le določeno generacijo komparativistov, ampak tudi neko obdobje v slovenskem kulturnem prostoru. Danes bi najbrž težko našli podobno karizmatično univerzitetno osebnost. Kakšna je bila vaša osebna izkušnja s Pirjecom?

*Kralj:* Njegovi študentje smo se zelo veliko družili z njim. Če pomislim nazaj, se mi zdi kar fizično nemogoče, kako je lahko toliko napisal in se ob tem še družil z nami ... Včasih imam občutek, da smo bili z njim kar naprej po raznih gostilnah, Sokol, Mrak, Lipa ... Običajno se je dogajalo tik po predavanju, preprosto šli smo z njim. Bil je nenavadno privlačna oseba. To

je en del odgovora. Drug del pa vas bo morda presenetil.

Njegov način razmišljanja je vsaj mene na neki način držal v odvisnosti, ob kateri ni bilo mogoče, da bi naredil kaj svojega. Sam sem lahko začel pisati, šele ko sem sklenil, da se bom dela lotil popolnoma drugače kot on. V tistem času so bili teksti njegovih posnemovalcev polni vezajev, sploh ni bilo članka brez heideggerjansko sestavljene besede v vsaki vrstici ... Sam sem sklenil, da to ni zame, da je sicer zelo zanimivo in privlačno, da pa tako ne morem pisati. Začel sem čisto na drugem koncu, s pragmatičnim empirizmom ob Grumovih Zbranih delih. In šele dosti pozneje sem potem prek zgodovine prišel nazaj v teorijo drame, na področje, s katerim se Pirjevec skoraj ni ukvarjal.

*Literatura:* Pa so danes še možne profesorske karizme Pirjevčevega tipa?

*Kralj:* Takih osebnosti ni, to je očitno. Mogoče tudi zato, ker je univerza danes masovna. On se je vendarle ukvarjal z majhnim številom študentov, s katerim je možno gojiti nekakšen platonski ali sokratski kontakt. Pri sedanji množični univerzi bi bilo to že skoraj negativno. To pa je samo en del odgovora. Predvsem je bil neobičajna, šarmantna, erotična figura, zelo zanimiv, stimulativen, stalno ti je žgečkal duha, dajal nove ideje tako s tistim, kar je počel, kot s tistim, kar je govoril.

*Literatura:* Sami ste diplomirali pri Ocvirku, ki je bil bržkone precej drugačen od Pirjevca. Kako bi v razmerju do Ocvirka lahko opisali svojo izkušnjo s Pirjevcem?

*Kralj:* Moram priznati, da profesor Ocvirk, kakršnega sem poznal, ni bil več tisti veliki profesor Ocvirk, ki so ga starejši kolegi oboževali. Ko sem prišel na primerjalno, je bil Ocvirk že zelo zelo bolan, redko je predaval. Pri tem je zelo trpel, ni bilo več tistega veličastnega Ocvirka, ki sem ga poznal samo iz pripovedovanja. Pirjevec pa je bil ravno v vzponu. Iz mojega horizonta ju je enostavno nemogoče primerjati. Pirjevec je zastavljal svoje življenje, svoje lastne emocije, to je bilo mogoče videti na predavanjih in v gostilni ... Njegov zastavek je bilo njegovo telo, scela je živel na ta način. Kar je po svoje seveda neakademsko. Sam tega ne delam. Že zato ne, ker ne bi dolgo zdržal, če bi se tako razdajal. Danes bi na tak način morda deloval celo anahronistično.

*Literatura:* V nekem intervjuju ste dejali, da ste se ob urejanju Grumovih Zbranih del prvič srečali s pozitivizmom, ki vam je bil do takrat tuj, potem pa vam je postal zelo blizu. Med študenti delno celo veljate za pozitivista.

*Kralj:* Moram reči, da sem ob tem rahlo presenečen. Nedvomno pa je

bilo urejanje Grumovih Zbranih del zame zelo posebna izkušnja – premetavanje gramoza. Moral sem prebrati časopise in revije iz dvajsetletnega obdobja. Ampak kar naenkrat sem bil ob tem "premetavanju šodra" znotraj neke dobe, kot da bi se prižgala iskrica. Nenadoma sem jo razumel, dobil povezave, nekaj, kar je pred menoj spregledala cela vrsta raziskovalcev, ker so se pač zanašali na prejšnja mnenja, prejšnje interpretacije. V nekem trenutku sem stvari videl povsem drugače in v tem je bil šarm. Da sem lahko rekel: ne, to zgodovinsko ni bilo tako. Postal sem interpret neke dobe, interpret zgodovine.

Ko sem Gruma že končeval, me je k sebi poklical profesor Gspan in mi dal material, ki mi ga je dotlej zamolčal. Iz tistega materiala je bilo razvidno, da je moja celotna hipoteza o tem, kakšen naj bi bil Grumov izbor črtic, zmotna, da obstaja še neki načrt. Bil sem pred oddajo v tiskarno. Tu je bilo Grumovo pismo Gspanu, v njem originalen dokument in Gspan je kmalu potem, ko mi ga je dal, umrl. Imel bi močne razloge, da bi uničil tisto pismo in dokument. Nihče ne bi vedel. Tega seveda nisem storil. In sem imel zato potem ogromno dela. Vzelo mi je tri nadaljnje mesece – za nič; za to, da zdaj vemo, da sta bili dve različici ... Skratka, ko se človek ukvarja z literarno zgodovino, lahko tudi manipulira. To je samo najbolj grob primer. Vsakič, ko se intenzivno ukvarjaš s pozitivnimi podatki, lahko z njimi tudi manipuliraš, saj jih samo ti zares dobro poznaš. Kdo pa bo šel gledat za tabo!

Pozneje se z literaturo nisem več ukvarjal na ta način. Delno sicer pri ekspresionizmu, a tam sem že uvajal teorijo. Danes pa sem od tega zelo daleč. Nimam več želje po interpretiranju in preinterpretiranju zgodovine. Bolj me zanimajo teoretske sheme.

*Literatura:* Grum je nesporno velik avtor. Goga se zdi kot neizčrpen vir možnih interpretacij. Najbrž vas je zanimal že pred tem, ko ste od Ocvirka dobili ponudbo, da uredite njegova zbrana dela?

*Kralj:* Ne, kje pa. Ocvirk mi je dal za diplomsko nalogo temo Grum in ekspresionizem. Zelo sem bil jezen nanj, saj je šlo za sila kompleksno in komplicirano temo, ampak on je pač vztrajal. Nato sem že v diplomski nalogi trdil, da Grum ni ekspresionist. Ocvirk mi je sicer dal deset, vendar me je na zagovoru – takrat se je to še dogajalo pred velikim avditorijem – raztrgal. Kasneje sem vzel ekspresionizem za svojo temo, ker sem ga zaradi študija Gruma pač dobro poznal. Gre torej prej za naključje, tu ni bilo nobene posebne ljubezeni. Naključje, ki pa se pozneje seveda lahko spremeni v neke vrste obsedenost.



Takrat so bile diplomske naloge mnogo bolj raziskovalne, kot so danes. Od študenta so pričakovali, da bo naredil nekaj takega, kot je danes magisterij. Danes je po celem svetu drugače. Masovna univerza prinese druge standarde. Ocvirk pa je še vztrajal. Jaz sem mu sicer rahlo ušel, nekateri izmed mojih kolegov pa so bili zelo obremenjeni, diplomsko nalogo je bilo treba delati nekaj let, nikoli ni povedal, kaj bo še zahteval, nikoli nisi končal študija, vseskoz si bil nekakšen vajenec v stroki ... Bil je zelo zahteven gospod. Danes je cela shema drugačna. Višji nivo je mogoče doseči z magisterijem in doktoratom, to je hierarhično urejeno. Takšno gledanje, ko ima magisterij pravzaprav vrednost diplome, so uvedli Amerikanci. Študent ima svoje očitne pravice in ena od teh je, da v nekem solidnem roku študij konča. In to je dobro.

No, morda je tudi to zanimiv primer: nisem več tako zelo obseden z ustvarjanjem strogega klasifikacijskega reda, kot sem bil. Ko sem se ukvarjal z ekspresionizmom za Literarni leksikon, sem bil zelo prevzet nad tem, da sem ugotovil, kar pravzaprav še vedno mislim: namreč, da je cela generacija, s profesorjem Ocvirkom na čelu, s pojmom ekspresionizma imenovala nekaj, kar to ni bilo, kar so bili odmevi simbolizma ... In sicer zato, ker se jim je zdelo imenitno, da imamo Slovenci nekaj sočasnega z Evropo. Čutil sem nekakšen križarski zanos, zelo dobro se mi je zdelo pobijati to zmoto, prav z nekakšno privoščljivo obsedenostjo. Takrat se mi je to res zdelo sila pomembno. Tega sedaj nimam več. Ne zdi se mi več bistveno, kako se neka literatura imenuje, kakšno historično etiketo ima neki pojem. Bolj me zanima, kakšna je, kako je narejena. Nalašč se postavljam na nivo naivnega bralca.

**Literatura:** Pa je v vašem primeru to sploh mogoče?

**Kralj:** Ja, da se.

**Literatura:** Med drugim predavate teorijo drame. Kaj pravzaprav vključuje pojem teorija drame; gre za teorijo gledališča, teorijo dramatike, ali teorijo dramaturgije?

**Kralj:** En problem je razmerje med teoretiziranjem o gledališču in teoretiziranjem o tekstu. V današnji ponudbi pri tem ni nobene enotnosti, dobesedno mrgoli različnih shem. Človek se vrne iz Anglije in prinese tri nove knjige. Piše se blazno veliko.

Najbolj radikalno moderno gledanje je čista semiotika, torej drama in teorija drame, gledana samo s pomočjo teorije znaka, signala (Keir Elam, Erica Fischer-Lichte). Vendar pa teoretiki, ki so v semiotiki dosledni, ne zmorejo sinteze med dramo in gledališčem. Radikalen semiotik se lahko

ukvarja samo s tekstom ali samo z uprizoritvijo. Čim bolj je metoda radikalna, tem bolj je predmet njenega preučevanja zamejen. To pa gotovo ni namen; vsakdo, ki pozna gledališče, ve, da je nesmiselno in nemogoče ločevati med tekstom in gledališčem. Za sintezo je treba radikalnost semiotične metode nekoliko ublažiti, jo kombinirati z drugimi metodami, z estetiko recepcije itn.

Na drugi strani je Patrice Pavis, ki o tekstu in predstavi vedno razmišlja hkrati. Pavis izhaja predvsem iz francoskega strukturalizma in poststrukturalizma. Nemci pa se danes ukvarjajo predvsem s komunikološkimi metodami, deloma z estetiko recepcije, pa z informatiko, na primer Manfred Pfister, ki je morda najbolj relevantno ime. S shemo informatike in komunikologije gre nazaj vse do Aristotela.

Kakršnakoli že je, teorija drame danes ne zaničuje več tradicionalne teorije. Miočinovičeva, na primer, je na tradicionalno teorijo drame gledala nekoliko zviška. To ni več tako, nove metode skušajo dopolniti tradicionalne, zapolniti prazna mesta, nikakor ne gre več za negiranje tradicije, temveč ravno narobe. Freytagova piramida spet pridobiva pri pomenu, čeprav smo mislili, da je že zdavnaj za v staro šaro. Sodobni trendi torej restavrirajo, na novo interpretirajo tradicionalne sheme. V veliki ponudbi prevladuje želja, da bi nekako integrirali korpus teorije drame, ki bi združil vse dosedanje vedenje.

Sam sem naredil shemo, ki je podobna Pavisu: jemljem cel korpus teorije drame od Aristotela do danes, v tem korpusu je seveda največ današnjih teorij, recimo tri petine, drugo pa je ustrezno zelo skrajšano.

*Literatura:* Pri pisanju svoje Teorije drame najbrž ne nameravate samo povzemati, ampak je vaš namen bržkone ustvariti tudi avtorsko teorijo?

*Kralj:* Seveda. Današnja ponudba teorij predpostavlja, da ni mogoče pisati neavtorsko. Ponudba je tako ogromna, da moraš narediti neko selekcijo in ta selekcija je že avtorska, moraš jo utemeljiti. Avtorski je vsak projekt, ker se moraš omejiti.

*Literatura:* Iz tega je moč razbrati, da se bo vaše delo ukvarjalo s teorijami. Vendar je najbrž mogoče pričakovati, da se v končni konsekvenci dotika tudi obravnave umetniške produkcije.

*Kralj:* Trudim se, da ne bi delal teorije teorij. Predavam sicer teorijo teorij, kajpak. To, kar skušam narediti v knjigi, pa bo moj izbor tistih teoretskih modelov, ki se mi zdijo produktivni. Preveril bom recimo, kako bi se dalo Cankarja obravnavati z aktantskimi modeli Anne Ubersfeld in kaj iz tega sledi. Potem, na primer, kaj je pri analizi sodobne drame mogoče



pridobiti z distinkcijo med odprto in zaprto formo po Volkerju Klotzu, ki je izpeljana iz Büchnerjevega *Vojčka*. Predvsem bi rad današnjo teorijo nanizal okrog tega, kar se mi zdi produktivno. To naj bi bil nekakšen "cvetober" današnjih produktivnih modelov.

Za današnji čas je teorija, ki obravnava "govorno" gledališče in s katero se ukvarjam, rahlo neprimerna. Za Knjižnico Mestnega gledališča prevajam Craigovo knjigo *O umetnosti gledališča* (1911): tu se na teoretski ravni začne pojem gledališča, ki ni več vezan samo na verbalni substrat, ki je lahko popolnoma brez besede, tudi brez nosilca besede, brez igralca – z "übermarioneto". Za zdaj sem pojem prevedel kot supermarioneto; mogoče se bom do natisa še premislil, za zdaj se mi zdi supermarioneta bolj povedna v današnjem času. Po drugi strani pa je treba upoštevati tudi to, da je Craig svoj "über" najverjetneje povzel po Nietzschejevem "Übermenschu".

**Literatura:** *S koncem t. i. normativnih dramaturgij, s Freytagovo piramido, ki govori o tem, kako pisati dobre drame, in z umikom besede iz teatra se v temelju zamaje sam predmet teorije drame. Na kaj se potem današnja teorija drame opira, ko govori recimo o teatru, v katerem ni več besede?*

**Kralj:** Ja, prav na Craiga, Craig je dostikrat referenčen.

**Literatura:** *Tradicionalne teorije drame so bile nedvomno avtonomne. V 20. stoletju pa vstopijo na polje gledališke teoretske refleksije številne druge vede in metode. V tem smislu se današnja teorija drame kaže kot integrativna veda in ne več kot povsem avtonomna v svojem tradicionalnem pomenu.*

**Kralj:** Zelo točno. V nekaterih točkah je seveda bolj avtonomna. Nekaj jo le loči od na primer naratologije, in sicer to, da je Aristotel na njenem začetku. Ta mogočni začetek je tisto, na kar se vsi nanašajo, pa naj bo na način strinjanja ali nestrinjanja – Aristotel stoji nesporno na začetku. Zanimivo je, kolikokrat se na primer Pavis vrača k Aristotelu, bodisi v polemiki bodisi išoč začetek. Skratka, to je določilo zgodovino dramaturgije.

**Literatura:** *Kar pa najbrž govori tudi o tem, da obstaja neka temeljna razlika med znanstvenim raziskovanjem proze ali poezije na eni in dramatike na drugi strani?*

**Kralj:** Res je. Pri Nemcih je najpomembnejše raziskovanje s komunikološkimi postopki in tu je seveda bistveno, da je drama vedno pisana z mislijo na javno uprizoritev – to je teza, o kateri ni več nobenega dvoma – in iz tega izhaja niz posledic v sprejemanju.

**Literatura:** *Kaj pa recimo raziskovanje klasične dramatike? Hamlet in Antigona sta na primer dve paradigmatiki besedili, s katerima se ne ukvarjajo*

le teatrologi in literarni zgodovinarji ter teoretiki, temveč raziskovalci najrazličnejših usmeritev in področij. Zanima me, kaj je z današnjega stališča relevantnejše pri preučevanju klasičnih tekstov: da jih skušamo postaviti v neki zgodovinsko socialni okvir, znotraj katerega so nastali, ali da jih postavimo ob bok druge literature tistega časa ali celo literature nasploh?

**Kralj:** Najpomembnejše je seveda vprašanje, kako ju uprizoriti.

**Literatura:** Se vam zdi, da so to res besedila, za katera na splošno velja, da so zaradi tematike, ki jo obdelujejo, pisana za vse čase, ali pa je to v nekem smislu le še konvencija? Enostavneje rečeno, ali je na primer Hamlet danes res tako zelo aktualen, kot govorijo ob vsaki uprizoritvi?

**Kralj:** Shakespeare si je pač na neki način pridobil slavo in stopil v železni repertoar. Od tod naprej pa je izbor stvar osebne okusa. Če bi sam izbiral, bi mnogo raje uprizarjal druge elizabetinske dramatičarje, zdijo se mi bolj zanimivi – že zato, ker so manj znani. Razlog, zakaj tako pogosto uprizarjajo Shakespeara, pa je sila preprost. Povezan je s tem, o čemer smo že govorili. Gledališče je namreč bistveno pogojeno s komunikološkimi shemami. Gledališka publika ima raje nekaj, kar že pozna; že znani mit ali eno od njegovih interpretacij, s katero se bodo strinjali ali ne. To, da gledališče afirmira mit, je eden bistvenih razlogov za obstoj samega gledališča. Teater konzervativno vztraja pri znanih tekstih, ker si s tem zagotavlja publiko. Te stvari so zelo trivialne. Z nekoliko bolj zapletenim jezikom govori o tem celotna estetika recepcije. Jauss celo trdi natančno to: nivo pričakovanja temelji na poznavanju.

**Literatura:** Vendar si gledališče lahko privoščiti več avtorskega poseganja. Če uprizarja neki neznan tekst, je nekako samoumevno, skoraj nujno, da ga dovolj zvesto predstavi, da bo sploh sprejet. Pri klasični dramatikci pa morda to ni več tako nujno.

**Kralj:** Strinjam se, da je treba novi tekst skrbno predstaviti, na neki način samo informirati o njem, ne pa ga interpretirati. Toda interpretacija teksta je tako ali tako novejšega datuma. Še Josip Vidmar, ki sem ga jaz videl v vsej slavi in moči, je bil prepričan, da gledališče (po Goetheju) ni nič drugega kot nekakšno javno branje, objava na način recitacije. V tem imenu je potem seveda pisal tudi kritike. Skratka, te goethejanske predstave o gledališču so bile v našem prostoru relevantne še pred dvajsetimi leti.

**Literatura:** Vendar prav teorije, o katerih smo govorili, temeljijo na predpostavki, da takšen pogled v gledališču ne more biti aprioren in da so tovrstne zahteve zato tudi a priori zgrešene.

**Kralj:** Seveda. To velja za teorije dvajsetega stoleja. Pri Craigu se začne razvoj, ki se potem konča pri Pandurju.

**Literatura:** *Tu menda ni konec.*

**Kralj:** No, Craig je na začetku in on je legitimacija za tovrsten odnos do gledališča. Pri Pandurju je mogoče videti celo neke vrste supermarioneto: v smislu, da igralec pri njemu nič ne naredi, ampak je samo še nosilec kostuma, ki se premika po globini prostora v nekem določenem ritmu. Torej supermarioneta – če pojem nekoliko cinično priženemo do konca. Tu je odprto ogromno polje svobode, ogromno polje raziskovanja, obenem pa seveda tudi ogromno polje za spektakelsko manipulacijo. Ta prostor se je odprl s Craigovim teoretskim tekstom leta 1911. To ni od včeraj. Četudi nekateri kritiki mislijo, da je to novodobno, v resnici traja že zelo dolgo. Rojstvo tega trenda je simbolizem. Maeterlinck, na primer, je mislil, da je beseda tako dragocena, da se je ne sme zlorabljati. Treba ji je dati čim večji poudarek – z zamolki, čimbolj statično postavivijo ... Če pa je to tako, je najboljša, da je sploh ne daš na oder. Craig in Appia gresta samo za korak naprej, ko na oder postavita le čutnonazorno podobo. Craig je pri tem sila natančen in dosleden: beseda naj ostane v knjigi in bralni akt naj bo sam po sebi predstava (na primer pri *Hamletu*, ki bi ga s predstavo lahko pokvarili, ker je že sam tekst po sebi tako popoln). To je zelo zanimiva logika: če delamo gledališče in gremo čez besedo, bomo vzeli fragmentarne tekste – *commedio del' arte*, *pasion*, *mirakel*, "the masks" ... – tu, kjer gre za anonimne avtorje in fragmentarne tekste, ne bomo nič pokvarili. Simbolistična misel je rodila to ločevanje med tekstom in gledališčem, s katerim se zdaj ukvarjamo. Naj to ljubimo ali zavračamo, kakorkoli že ... to je posledica simbolizma in njegovega prevelikega spoštovanja do besede.

**Literatura:** *Po umiku tako imenovane "trojice K" – Koblar, Kumbatovič, Kralj – je v slovenski teatrologiji nastala precejšnja praznina, zamolk, ki nekako traja vse do danes.*

**Kralj:** Tu je seveda Inkretova knjiga *Drama in gledališče*.

**Literatura:** *Zelo malo je bilo in je tudi prevodov temeljnih tekstov s področja gledališke teorije. Bi bilo mogoče del krivde pripisati tudi AGRFT in katedri, na kateri poučujete? Na tem področju je vendarle nastal manko, ki bi ga bilo treba zelo pospešeno zapolniti.*

**Kralj:** Ne bi se strinjal. Teoretska literatura se je na Slovenskem na splošno zelo malo prevajala, dramska ali katerakoli druga – še posebno, če primerjamo z impozantnimi zbirkami v hrvaškem in srbskem jeziku (pred-

vsem Nolit). Pri nas smo imeli samo Knjižnico MGL, ki je v nekem času celo iztirila v biografije igralcev; odkar jo je prevzela Alja Predan, je to bistveno bolje. Kar pa se tiče "treh K-jev" – to je stvar dobe.

**Literatura:** *Po drugi strani imamo vendarle celo generacijo mlajših režiserjev, ki se v samih predstavah izrazito sklicujejo na teorijo (Živadinov, Hrvatini, Repnik, Berger ...), celo toliko, da bi včasih o predstavi lahko govorili kot o teoretskem traktatu ali gledališkem eseju. Prave produkcije teorije pa pri nas vendarle ni. Ni to paradoks?*

**Kralj:** Pa je vendarle res, da mladi ljudje, ki se s tem ukvarjajo (ne le z gledališčem, enako je tudi pri literaturi), tujo teoretsko literaturo zelo dobro poznajo; že pri študentih imam občutek, da so prebrali skorajda vse. Upal bi si trditi, da je danes teorija mnogo bolj znana kot v času treh K-jev. Danes je seveda tudi pritisk stroke močnejši – teorijo kratko malo moraš poznati.

Pomembno je tudi to: teoretska prtljaga vseh treh K-jev temelji – z zelo majhnimi dodatki – na Freytagu. Ta pa je svojo knjigo napisal 1863. Reči hočem, da je bil tisti čas mnogo bolj počasen. Od 1863 pa do recimo 1960 je čas tekel neizmerno počasi. Če si takrat prebral Freytaga, si skoraj prebral vse. Danes pa je bombardiranje z novimi teoretskimi modeli tako hitro, da sprejemnike nekoliko plaši. Komajda imaš dovolj sape, da spremljaš, kaj šele, da bi adaptiral, pregnetal.

**Literatura:** *Ko ste bili predsednik ekspertne komisije za gledališče pri ministrstvu za kulturo, je bil eden vaših najbolj razvpih predlogov sprememba sistema igrskega angažmaja. Kljub socialnim varovalkam, ki so bile vključene v ta predlog, so ga igralci strahovito napadli. Kolikor vem, se ni na tem področju za zdaj nič spremenilo. Ob tem pa ni nobena skrivnost, da vsaj v nekaterih gledališčih (SMG, PDG) obstajajo močne igrske klike, ki onemogočajo pravo ustvarjalno delo.*

**Kralj:** To bi moral urediti kakšen minister, ki bi imel malo več poguma. Ta negativna dediščina se samo kopiči. Slovensko gledališče ima vse več podpoprečnih igralcev. To so veliki korpusi ljudi, s katerimi ni kaj početi. Če bi igralci, ki so minirali predlog zakona, imeli izkušnjo nekega umetniškega vodje in bi vedeli, kako težko je v vsaki predstavi zaposliti kateregakoli poprečnega ali slabega igralca ... Umetniški vodja, ki se pogovarja z režiserjem, se običajno v hipu dogovori za glavne vloge – tu ni problemov; potem pa hoče rešiti vsaj tri igrske probleme; režiser noče, zavrača režijo, odide, pregovarjanje traja nekaj dni ... Slabi igralci uspevajo

s sindikalistično objestnostjo, ki so jo prevzeli iz komunizma – to je pravzaprav velik greh komunizma in posledica Kardeljeve potrebe, da Litostroj izenači s SAZU. Vse preveč je spregledano dejstvo, da se v gledaliških na ta način nabira veliko balasta. In zato tudi mladi nimajo kam. Na tak način se uničuje tudi velik korpus dobrih igralcev, ki nimajo pravega ustvarjalnega okolja. S sproščenimi angažmaji bi prihranili ogromno denarja za dejavnost. Pridobili pa bi tudi mobilnost, ki je značilna za na primer nemško gledališče. Zdaj je igralce zelo težko premamiti, da gredo v kakšen drug kraj. Še pred vojno pa je bilo to nekaj samoumevnega.

Če bi se spremenil sistem angažiranja igralcev, bi se sprostile velike vsote denarja. Vendar ne bi želel, da bi se to sedaj slišalo kot nekakšno trgovanje z denarjem, v smislu, nekje ga nekaj vzamemo in damo nekam drugam. Poudaril bi rad, da gre v tem predlogu predvsem za ustvarjanje boljših možnosti samemu umetniškemu ustvarjanju in njegovim dejanskim učinkom. Ta bi se na ta način strahovito spremenil.

*Literatura:* Iz vaših izkušenj, ki ste jih nabrali v tujini, je mogoče razbrati, da poznate za naše razmere sicer ne najbolj značilno produktivno sodelovanje med dramaturgom in gledališko prakso.

**Kralj:** Gre predvsem za izkušnjo nemškega in avstrijskega gledališča, kjer imajo mnogo več dramaturgov kot pri nas. Ti so razvrščeni v razvejeno strokovno paleto, od dramaturga vodje, raziskovalnega dramaturga, praktičnega dramaturga ... do dramaturga za komedijo, za resno igro, za jezik ipd. Gre za zelo spoštovano mesto v gledališču. Tam je popolnoma nepredstavljivo, da bi neki tretjerazredni igralec govoril čez dramaturga ali se pritoževal čezenj. To je mogoče le v teatru bivših komunističnih držav, kot nasledek nekakšnega lumpenproletariata, kjer lahko nekdo, ki nikakor ni umetnik, se pa ima zanj, ruši neko strokovno avtoriteto, kar dramaturg nedvomno je. V Nemčiji ali Avstriji je to popolnoma nemogoče.

Je pa zanimivo, da se je ta razvejena dramaturška struktura v Nemčiji vzpostavila v šestdesetih letih po študentskem gibanju, ko je Nemčija sklenila, da študentskega revolta ne bo zatrla, temveč ga na neki način afirmirala. Tako so odšle cele generacije nemških študentov levičarjev v teatre za dramaturge. Po koncu revolucije je torej nemška vlada nekatere študije posebej podprla in jih tudi dotirala z različnimi štipendijami, nagradami ipd. Na ta način so mnogi, ki so po ulicah prej nosili transparente, sedaj prišli v gledališča. Šlo je za močno levičarsko generacijo – za adonovce –, kar se nemškemu gledališču nesporno pozna še danes, saj dramaturgi vplivajo na režiserja, na izbor tekstov, na njihove interpretacije ..., in



sicer kljub temu, da levičarstvo v Nemčiji danes med intelektualci ni več tako močno. Gre pa za gledališče, ki je nedvomno še vedno aktualno ter predvsem relevantno.

**Literatura:** *Morda je nespoštovanje, ki ga ima del igralcev do dramaturgove strokovne avtoritete pri nas le del problema. Bi bilo mogoče najti tudi kakšno povezavo s klišejem, na katerega dramaturgi dostikrat naletijo pri svojem delu, namreč, da jih igralci označujejo za intelektualce v zmerljivem tonu? Ne-koč ste celo dejali, da je gledališče po svojem bistvu antiintelektualistično ...*

**Kralj:** Gledališče ima vedno neki globok strah pred publiko in hkrati veliko željo po uspehu. Publika pa v načelu ni intelektualna publika. Če jo gledamo generično oziroma splošno, prihaja v gledališče, iščoč senzualne efekte. Gledališče se indentificira ravno s tem tipom publike. Iz takšnega miljeja potem prihajajo napadi. Po drugi strani je treba upoštevati, da je igralce strah dramaturgov, saj jih ti prebirajo. Od tod morda izhaja njihova nepriljubljenost in zmerljivke o intelektualizmu, ki naj bi bil prav nasproten tistemu, kar dela igralec – namreč igra s telesom in krvjo. Igralci sebe najpoprej identificirajo s čutnim in ne z intelektom. To je seveda prav, saj gre za princip, ki v temelju konstituira igralca. Če bi šlo le za intelektualno razlago, potem ne bi imeli več opravka z igro, temveč z, na primer, restorstvom. Skratka, osnovni pomen ni napačen, napačna je aplikacija, izvedba tega pomena.

**Literatura:** *Gledališče je po svoje zelo tradicionalna umetnost in skorajda konzervativna ustanova, ki očitno težko prenaša napade tako od zunaj kot tudi kakšne silovitejše pretrese od znotraj. Tudi vsi t. i. avantgardizmi in vsakokratne gledališke alternative, ki skušajo rušiti gledališče kot institucijo ali normativno dramaturgijo, se slej ko prej afirmirajo prav znotraj velikih nacionalnih gledaliških institucij. Pa vendar obstaja neki stereotip o pomembnosti in moči gledališča v vsakokratnem kulturnem in socialnem prostoru. Se vam zdi, da ta stereotip dejansko drži? Ima gledališče res tako močan vpliv?*

**Kralj:** Trenutno ga nima, zanj niti med t. i. intelektualno publiko ni nekega pravega interesa. Interesi so danes zelo disperzni. Deset, dvajset let nazaj je bilo gledališče v centru pozornosti in v centru strahu politike. Znano je, da se je partija v bivših komunističnih državah bala, kaj se bo govorilo na odrskih deskah. Neka knjiga se je še lahko natisnila, njena uprizoritev pa je bila prepovedana, saj so zelo upoštevali gledališki efekt pridiganja, javnega oznanjevanja, nagovarjanja ... , učinke torej, ki jih še



kako pozna teorija drame. Danes pa ne čutim več tega. Odkar se sam ukvarjam z gledališčem, še nikoli ni imelo tako malo vpliva.

**Literatura:** *Že nekaj časa sodelujete v strokovni žiriji, ki podeljuje nagrado Slavka Gruma, namenjeno najboljši izvorni drami tekočega leta. Po eni strani prevladuje mnenje, da je slovenska dramatika že nekaj časa v krizi, po drugi pa vsako leto, če upoštevamo statistiko del, ki kandidirajo za nagrado (in ta govori o tridesetih do štiridesetih novih tekstih na leto), nastane kar lepo število novih dram.*

**Kralj:** Te številke zavajajo. Tekstov, ki so relevantni – oziroma bližje resnici – vredni ožjega pretresa, je komaj pet ali šest.

**Literatura:** *V zadnjem času sta nastali drami dveh cenjenih slovenskih piscev – Jančarjev Halštat in Zajčeve Grmače. Oba teksta se eksplicitno ali vsaj implicitno ukvarjata s polpreteklo zgodovino. Potem je tu precej abstraktna in bleda Jovanovičeva drama o vprašanjih vojne Uganka Korajže. Po drugi strani mlajši avtorji skorajda ne pišejo dramatike.*

**Kralj:** Živadinov mi je enkrat v zasebnem pogovoru rekel, da je današnji čas tako spremenjen, da se mlajši nočejo več ukvarjati s pisanjem dram, ker tega enostavno ni več. Ker da "dramski teksti ne stanujejo več tukaj". Vendar mislim, da se takšno stanje lahko zelo hitro obrne. Morda v naslednjih petih letih. Če ne drugega, nas o tem prepričuje zgodovina drame. Vendar me ne razumite napačno – če bo namesto ikoničnega gledališča, kot mu pravim, ponovno zavladalo verbalno, to ne pomeni, da se mi zdi eno ali drugo boljše ali bolj relevantno. Nasprotno. Vse skupaj gledam kot nekakšen nihaj, ki potuje v obe smeri. Zaradi spleta različnih okoliščin je šel nihaj v zadnjih letih zelo močno v smeri senzibilnosti ikoničnega gledališča, sedaj pa že počasi potuje drugam. Novi teksti vsekakor nastajajo, tudi med mlajšo generacijo. Jablanovec piše, Möderndorfer, Matjaž Zupančič ... Res pa je, da ne gre za velike tekste.

**Literatura:** *Mislite, da je doba, v kateri prevladuje podoba, predvsem filmska podoba, skrajšala življenje gledališču, mu zadala odločilni udarec, ali pa gledališče vsebuje varovalke, ki ga bodo nesle še naprej?*

**Kralj:** Film je gledališču nedvomno odvzel veliko, vendar, če gledam voluntaristično, gledališče ne more izumreti, saj je, prvič, povsem avtonomna umetnost in drugič, vsebuje neskončne možnosti za adaptiranje, protejske spremembe in sposobnost transformiranja. Dejstvo pa je, da gledališče že od tridesetih let naprej jemlje prav iz filma.

**Literatura:** *Če se vrnemo še za hip nazaj k vprašanju o dejanski vlogi*

gledališča v nekem prostoru, je morda zanimivo, da je prav izhodiščni koncept Pekarne, ki ste jo ustanovili z Ivom Svetino, ter drugih alternativnih gledališč, ki so nastajala konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih let, temeljil na prepričanju, da gledališče zmora aktivno posegati v družbeno klimo.

**Kralj:** To je bilo seveda politično prepričanje, umeščeno v natančno določen čas, čas hipijevstva. Šlo je za utopično idejo. Danes te vere ni več in mislim, da je prav, da je ni.

**Literatura:** Po drugi strani je bila tudi ta vaša vera po svoje paradoksalna, saj je znano, da ste Pekarno ustanovili z namenom, da bi lahko realizirali zamisel o gledališču kot terapevtski skupnosti, ki pa vendarle v ospredje postavlja proces dela in ne njegov rezultat. Gre seveda za prakso, ki se pojavlja tudi kasneje, pri nas zopet v osemdesetih. Najbrž pa njena ideja ne gre ravno skupaj z mislijo, da gledališče lahko ali celo mora posegati v neko družbeno dejanskost.

**Kralj:** Imate popolnoma prav, samo, da mi takrat to ni bilo čisto jasno. Ko mi je postalo, pa je šla Pekarna hitro h koncu. Pri terapevtskem načinu dela v gledališču namreč zelo hitro pričneš dihati le navznoter, skupina postane sama sebi namen in to, kar počneš, ima čedalje manj stika z zunanjim svetom. In potem izostane tudi učinek na publiko.

Ampak, če se vrnem na vaše vprašanje o vlogi gledališča in če pogledamo konkretno, potem ima, ali je vsaj imel, na primer Živadinov skupaj z NSK vlogo nekakšnega socialnega stimulatorja, animiral je kar velik krog levo usmerjenih intelektualcev, ki so se spopadali z relevantnimi in aktualnimi fenomeni in invencijami, ki jih je prinesel v gledališče oziroma NSK v kulturno sfero. Potem Pandur, ki mu je sicer mogoče marsikaj očitati, vendar je treba priznati, da vnaša v gledališče nekaj, kar poprečnemu gledalcu deluje kot novum. Hkrati s svojim gledališčem vrtil cel Maribor, mu daje nekakšno identiteto in mislim, da je to pozitivno.

**Literatura:** V vaši biografiji je mogoče najti zanimiv podatek, namreč, ko ste leta 1977 zaprli Pekarno, ste odšli za umetniškega vodjo v ljubljansko Dramo. Z današnjega stališča je to morda presenetljivo, saj nekako velja, da sta si bila v tistem času institucionalno in alternativno gledališče estetsko, pa tudi nazorsko med seboj izključujoča.

**Kralj:** S Svetino sva se najmanj dve ali tri leta pogovarjala, ali naj zapreva Pekarno ali ne. Zdelo se nama je, da je bistvena funkcija takšnega eksperimentalnega teatra izginila. Tako sva iskala način, kako naj ukineva Pekarno, da bo to čim manj boleče za druge ustvarjalce. Skratka, ko sva Pekarno res ukini, jaz nisem verjel več vanjo. Kar pa se tiče Drame kot

institucije, me je enostavno zanimalo, kako to deluje. Tja me je povabil Polde Bibič, ki me osebno sploh ni poznal. Potem sva zadevo zagovarjala na cekaju in seveda pri Vidmarju. Tako sem bil nekako pripuščten v Dramo.

Ves mandat so mi potem zelo gledali pod roke. Imeli smo t. i. programski svet, v katerem so sedeli najrazličnejši delegati iz vseh mogočih političnih organizacij. In ti so se, če ni šlo drugače, zatekali tudi k joku na sejah. Skratka, gledališče je bilo takrat politično zelo pomembno. To pa je bila tudi točka, ki me je takrat zanimala. Najprej sem se moral boriti z različnimi instancami, ko smo delali v Pekarni, tu je bilo pa natanko enako, le da so instance hodile k meni.

*Literatura:* Leta 1982 ste po štirih letih odšli iz Drame. Kaj je botrovalo temu odhodu, saj niste odšli v kakšno drugo gledališče, temveč ste se celo odločili, da stopite med svobodnjake?

*Kralj:* Boj s politiko mi je začel presedati. Doživel sem celo ovadbe na sodišču, kjer sva se morala z Borisom A. Novakom, ki je bil takrat hišni dramaturg, zagovarjati zaradi obtožbe nekega igralca, češ da z repertoarjem rušiva bratstvo in enotnost. Hodila sva na zaslišanja k preiskovalnemu sodniku, Borisov oče pa naju je učil, kako se morava obleči – namreč, nič drugače, kot ponavadi, saj naj bi neobičajno uglašeno ali slabo oblačenje govorilo o slabi vesti ipd.

Po drugi strani je bil to moj pragmatični račun, saj sem se moral preveč ukvarjati z vsem drugim, le z gledališčem kot umetnostjo ne. Namesto energije, ki bi jo vlagal v gledališko produkcijo, sem potreboval energijo za boj s petorazrednimi politikanti ... Pa še nekaj hujšega je bilo. Takrat sem spoznal, kaj pomeni oblast. V nekem smislu sem imel znotraj gledališča kot ustanove kljub vsemu absolutno moč odločanja: o tem, kdo bo kaj igral in kdo ne bo, kaj bomo igrali, kdo bo režiral ipd. Naenkrat mi je ta pozicija postala všeč. Bil sem natančno na mestu, ki sem ga kot alternativec rušil. Ko sem odhajal v Dramo, se mi je zdelo, da me zanima predvsem, kakšno je gledališče v takšni ustanovi, da me torej zanima gledališka umetnost sama po sebi. Potem sem ugotovil, kako zelo pomembna je pozicija oblasti pri vsem skupaj. Reči pa je treba, da danes to ni več tako. Današnji ravnatelj Drame je v popolnoma drugačnem položaju. Takrat so bile vse stvari speljane ali so delovale prek politike. Ko sem gotovil, da mi je lastna pozicija všeč, da mi je prijetno, sem se tega občutka ustrašil in se odločil, da grem.

*Literatura:* Se vam ne zdi, da je prav to nekakšen značilen moment vaše generacije?

**Kralj:** Absolutno. Spoznati oblast, jo preskusiti ... Na neki način je k temu nagovarjal prav Pirjevec, v smislu, ne se braniti pozicij, pojdite noter in od tam subvertirajte. Seveda ni tega govoril eksplicitno.

**Literatura:** *Potem mislite, da od znotraj ni mogoče subvertirati?*

**Kralj:** Jaz ne. Ko sem bil v Drami, sem se vse več ukvarjal le še z merjenjem moči. Mislim celo, da sem to počel zelo dobro, ampak to ni bila moja kariera. Postalo mi je nerodno pred samim sabo.

**Literatura:** *Kakšen je pravzaprav vaš odnos do razmerja med institucijo in vsakokratno alternativo, morda še posebej ob dejstvu, da zgodovina potrjuje, da se vsaka alternativa prej ali slej afirmira v "uradnih" institucijah.*

**Kralj:** To je res, institucija ima veliko moč prilagajanja in sesanja. Dovolj je, da v osemdesetih pogledamo institucijo, v kateri je Živadinov postavil *Krst pod Triglavom*. Mislim, da gre za nekakšen zelo napet odnos.

**Literatura:** *Če primerjamo slovensko gledališko alternativo sedemdesetih in osemdesetih let, obe, kljub razlikam, družijo kritika institucij ter nekega tradicionalnega razumevanja gledališča. Poleg tega obe nosita s sabo tudi pomemben družbeno kritičen naboj, ki je v kombinaciji z drugimi družbenimi fenomeni pripomogel k politični demokratizaciji. Po drugi strani je današnje gledališče, ki se ima za alternativno oziroma se imenuje neodvisno ali neinstitucionalno, alternativno "le" po sili produkcijskih razmer. Zelo težko bi to produkcijo prepoznali kot družbenokritično ali alternativno v estetskem, konceptualnem smislu. Najbrž gre pri gledališki alternativni devetdesetih za popolnoma drugačno raven sporov, ne več idejno, konceptualno, estetsko ..., temveč za spor o sredstvih in infrastrukturi. Je pojem alternative v tej luči še upravičen ali pa ga bo treba napolniti z novo vsebino?*

**Kralj:** Mogoče imate le delno prav. Če pustimo ob strani Živadinova, ki je tu poseben fenomen, in pogledamo na primer Repnika, ki sicer nima večjega uspeha pri publiku, je pa kljub temu zanimiv, saj spodbuja k razmišljanju – kje obstaja prostor, v katerem bi lahko relevantno delal svoje projekte? Osnovni problem, da so tu institucije, ki nočejo jemati takšnih projektov, ostaja.

**Literatura:** *Mislim, da ne gre za to, da jih ne bi hotele. Ravnatelj gledališča, na primer Drame, ima pač svoj koncept, v katerem bi na primer Repnik deloval kot tujek. Zato se mi zdi, da problem ni v tem, da to ali ono gledališče ne bi hotelo sodelovati z nekaterimi ustvarjalci. Ponudba je danes pač zelo široka, takšni so tudi okusi in preference. Kljub vsemu mislim, da je današnja, sebe imenujoča neodvisna produkcija, v nekem smislu marginalna*

le zaradi zgrešene kulturne politike, ki pač ne dojame, da so produkcijski odnosi v nadvse razvejenem spektru tega, kar imenujemo sodobno gledališče, že davno preseгли razmere, v katerih so nastali oziroma v katerih so še vedno prisiljeni delovati. Enostavneje rečeno, Repnik, ki smo ga tu vzeli kot primer, preprosto nima infrastrukture, v kateri bi lahko delal, in je zato po sili razmer prisiljen gostovati v Cankarjevem domu, ki pa je zopet svojevrstna institucija. Na primer Živadinov pa sploh lahko dela, kjerkoli želi.

**Kralj:** Morda imate prav. Morda je res, da je danes razlika med alternativci in institucijo samo v razmerah dela, ne pa v nekem temeljno drugačnem razumevanju gledališča. Zdajle sem razmišljal, da obstaja kar nekaj projektov, v katerih so skupaj sodelovali in eni in drugi. Na primer Jovanović je v *Kralja Leara* pripeljal Tanjo Zgonc in njen princip dela z butoh tehniko, ki bi v drugačnih pogojih lahko delovala kot alternativna predstava. Vendar se bojim, da v prihodnosti za te skupine ne bo nič boljše. Zelo mi je žal, da je z ministrstva za kulturo odšel Albert Kos, ki je imel v zvezi s to problematiko veliko idej, naredil celo nekaj projektov, vendar nobeden ni bil sprejet.

**Literatura:** Bili ste med ustanovitelji gledališča Glej. Celotno ime ste si izmislili in ga pripeli k citatu iz Grotowskega – eksperimentalno. Danes je Glej po pomembnosti daleč od svojih zlatih časov v sedemdesetih in osemdesetih letih. V zadnjih letih celo striktno funkcionira s tremi režiserji – Pograjcem, Štruclo in Lovričem. Morda bi mu lahko celo očitali, da je postal komercialno gledališče. Vas veže kakšna posebna nostalgija na Glej?

**Kralj:** Samostojnega mesta Glej danes res nima več. Je res samo še nekakšen aneks k drugemu gledališkemu dogajanju. Očitno ni režiserjev, ki bi bili sposobni ustvariti neki močan trend, ki bi bil seveda zavezujoč, inventiven.

Ko sem se vrnil iz Združenih držav, seveda povsem indoktriniran, se mi je Glej kar naenkrat zazdel buržujski teater, in ker mi niso verjeli, sva z Ivom ustanovila Pekarno, ki je bila pravzaprav sekta Gleja. Dolgo časa smo se tako tudi konstituirali in sektašili med sabo. V nekem trenutku je bilo to celo plodno za oba teatra. Za današnji Glej pa moram reči, da me že nekaj časa ne zavezuje več. Socialni naboj je popolnoma umanjkal, ni več nobene kritike, niti znotrajmetnostne.

**Literatura:** Na fakulteti vodite seminar iz gledališke kritike, ki ste jo nekoč tudi sami pisali. Če jo skušamo tematizirati, potem imamo lahko opravka z vsaj tremi, morda navidezno zelo avtonomnimi segmenti posamezne predstave:



tu je analiza teksta, analiza koncepta režije, znotraj katerega je neki tekst postavljen, ter analiza igralcev. Po drugi strani se zdijo segmenti kritike neverbalnega gledališča bolj reducirani, tu je najbrž najpomembnejša analiza režijskega koncepta. Mislim pa, da je v slovenski gledališki kritiki teoretsko, pa tudi kvantitativno najšibkeje pokrito prav neverbalno gledališče in gledališče, ki je nekako na meji – če seveda povsem praktično pristajamo na delitev verbalno-neverbalno – ter igralec. Najmočnejše pa nesporno prav analiza teksta.

**Kralj:** Če pogledate na primer pisanje Vidmarja ali Kralja, boste videli, da namenita analizi teksta pet do šest strani, potem pa le nekaj kratkih opomb o režiserju v smislu, ali je primerno ali neprimerno prenesel tekst na oder. O igralcu pa skoraj ničesar.

**Literatura:** Ali je gledališkega kritika potem mogoče izučiti?

**Kralj:** Seminarja nisem pripravil z namenom, da bi vzgajal bodoče kritike. Želel pa sem usmeriti pozornost študentov na zgradbo tega žanra. V seminarju delamo na način regulacije kritik, postfestum, ko so že vse relevantne kritike o neki predstavi objavljene. Zanimivo je, kako težko včasih pridejo do obvladovanja osnovnih pravil žanra, zelo hitro jih nese nazaj v seminarsko formo, kako se skrivajo za gostobesednostjo, navajanjem pomena avtorja v zgodovini literature ipd. Tu jih potem lahko opozarjam, kam mora biti usmerjena njihova pozornost, da bodo lahko zadostili karakteristiki kritičnega žanra. In to seveda nikakor ni lahko. Mislim, da je kritika lahko priučljiva, in sicer v smislu, da si opozorjen, kako mora biti narejena. Mogoče jo je vaditi, se naučiti, kaj je bistveno, kateri so segmenti predstave, ki zahtevajo dovolj zbrane pozornosti ipd.

**Literatura:** Morda očitki, ki v zadnjem času letijo od ustvarjalcev na kritike, izvirajo tudi iz nekega temeljnega nesporazuma, in sicer, da v našem prostoru prevladuje predvsem kritika v dnevnem časopisju, ki je narejena v noči po predstavi, medtem ko je zelo malo daljših kritik. V zadnjem času skušajo nekakšno esejistično gledališko kritiko spodbujati mariborski Dialogi, Maska, edina revija za gledališče, pa izhaja preveč neredno, da bi lahko imela pravi učinek.

**Kralj:** Sam absolutno najbolj cenim žanr dnevne kritike. Ta zaradi svoje časovne narave zahteva zelo izostren napor, ki ga je mogoče ob branju čutiti. Vse, kar je narejeno kasneje, nima več pravega, skorajda čutnega odnosa do predstave. Samo dnevna kritika zmore prenesti neki občutek, da se je resnično zgodilo nekaj novega, in to komaj večer, dva pred objavo. Gre



za proces pisanja, ki najprej zahteva zelo koncentrirano pozornost, potem pa je treba zelo hitro dati od sebe svoje mnenje. To nikakor ni lahko.

**Literatura:** *Ko se je v osemdesetih pojavil močan trend vdora gibalnega, fizičnega in plesnega gledališča, so se s tem fenomenom spopadli in se še spopadajo predvsem mlajši kritiki. Starejša generacija pa je v večini ta preprih nekako obšla. Na splošno ostaja teoretsko preplet gibalnega, plesnega in verbalnega gledališča najmanj ovrednoten.*

**Kralj:** O tej vrsti gledališča je nedvomno najteže pisati. Skoraj nobene terminologije še ni, pojmovnega aparata, s katerim bi ga bilo mogoče elegantno zgrabiti. Za starejše kritike pa mislim, da tega fenomena enostavno niso videli kot relevantnega, da so ga opazovali bolj kot nekakšen nujen okras. Tudi če pogledamo nekatere kritike Pandurja, je tu ogromno neke impresionistične deskripcije, pesnjenja ob predstavi in podobno, kar bi moralo biti v kritiki sploh prepovedano, o Pandurjevih predstavah pa je bilo do sedaj napisanega bolj malo res relevantnega. Pravzaprav sploh še ni bil res ovrednoten.

**Literatura:** *Bi se strinjali, da je kakršnokoli inovatorstvo v gledališču teoretsko bistveno vznemirljivejše kot pa tisto, ki je, morda ne ravno konvencionalno, temveč nekako ustaljeno?*

**Kralj:** Dajmo stvar zgrabiti na drugem koncu. Kaj je razlika med verbalnim in neverbalnim gledališčem? Verbalno gledališče je vedno nosilo neka sporočila, neke nove komunikacijske, politične, ideološke, estetske vzorce. Tega danes ne pričakujemo več od teksta. Tradicija pa je v tem in sploh evropskem prostoru pravzaprav drugačna – dramski teksti nosijo neke subverzivne, nove komunikacije ali ideološke modele. Tega se danes v gledališču enostavno ne pričakuje več; ljudje ne hodijo več v gledališče, da bi bili deležni nekakšnega subverzivnega poduka.

**Literatura:** *Na nekaterih mestih ste spregovorili o razliki med gledališkim in književnim prevajanjem. Sami veljate za enega naših najbolj cenjenih prevajalcev za gledališče.*

**Kralj:** Francozi imajo poseben izraz, ki označuje gledališko prevajanje – adaptacija. Če je ta opravljena slabo, se zavrne kot slaba adaptacija in ne kot slab prevod. Poznajo pa tudi tandeme, v katerem so filologi, ki skrbijo za jezikovno korektnost, ter prevajalci, ki ustvajajo znotraj gledališča in tekste potem priredijo za odrsko življenje. Tu je bistvena razlika.

Pri nas je bržkone veliko režiserjev doživelo, da so igralci zavrnili neki prevod, ker se ga enostavno ni dalo govoriti na odru. Zato je to delo dobro

plačano in je od njega mogoče živeti, bolje kot od književnih prevodov. Včasih si pomagam tako, da skušam nagovoriti igral(ca)(ko), da mi prebira, kar prevedem. Tako da takoj vidim, ali besede lahko odrsko živijo ali ne. Druga stvar je seveda zastaranje prevodov za oder. Leta 1971 sem prevajal Bondov tekst *Save*, in sicer v takratnem ljubljanskem slengu. Zdaj sem dobil naročilo, da ga ponovno prevedem, in prav neverjetno je, kako se je jezik spremenil. Da bi testiral, ali sem na pravi poti, sem nekaj strani celo poslal v obtok prek elektronske pošte.

*Literatura:* Kaj trenutno berete?

*Kralj:* Derridaja v angleščini.

*Literatura:* In kdaj so vam šli v gledališču zadnjič mravljinca po telesu?

*Kralj:* Morda kakšen Živadinov, Marija Nablocka.

*Literatura:* Tako daleč je že od tega?

*Kralj:* ... ja, seveda. La Fura Dels Baus. Tam sem mogoče doživel realno grozo.

Ljubljana, april 1995

Diana Koloini, Ženja Leiler