

Lado Kralj med gledališko teorijo in prakso

Tomaž Toporišič

AGRFT Univerze v Ljubljani, Nazorjeva 3, Ljubljana
tomaz.toporisc@agrft.uni-lj.si

Gašper Troha

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva 2, Ljubljana
gasper.troha@guest.arnes.si

Razprava analizira gledališko in znanstveno-raziskovalno delo Lada Kralja. Kot pokaže historični in kritični pregled njegovega delovanja od konca šestdesetih let prejšnjega stoletja do danes, gre pri Ladu Kralju za edinstven preplet gledališke prakse in refleksije. Tako je začel kot literarni teoretik, ki se je oblikoval ob misli komparativista Antona Ocvirka in literarnem opusu Slavka Gruma, v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja je sodeloval z gledališčnikom Richardom Schechnerjem v New Yorku in bil med soustanovitelji dveh najpomembnejših eksperimentalnih gledališč pri nas (EG Glej in Pekarna). To delovanje ga je usmerilo v raziskovanje zgodovinskih avantgard, še posebej ekspresionizma. Sledi njegova vloga umetniškega direktorja ljubljanske Drame. Ta izkušnja in vloga profesorja na ljubljanski Filozofski fakulteti ga je spodbudila k širšemu razmisleku o teoriji drame in gledališča.

Ključne besede: Kralj, Lado / teorija drame / zgodovinska avantgarda / ekspresionizem / slovensko gledališče / eksperimentalno gledališče / EG Glej / Pekarna / Schechner, Richard

Lado Kralj je sinonim za sodobno slovensko, evropsko in ne samo evropsko dramsko in postdramsko gledališče in uprizoritvene umetnosti nasploh. Uteleša premene in prevoje obeh polj od poznih šestdesetih let prejšnjega stoletja do danes, in to kot teoretik in praktik. Deloval je kot dramaturg, teatrolog in kritik, bil je soustanovitelj eksperimentalnega gledališča Glej in njegov prvi umetniški vodja, ustanovitelj avantgardnega gledališča Pekarna ter umetniški vodja ljubljanske Drame, pozneje profesor, zadnja leta pa predvsem avtor z izredno pripovedno močjo.

Njegova zgodnja kreativna in angažirana pot je še vedno nekoliko zavita v meglo, a zato nič manj fascinantna. Po vrnitvi iz New Yorka, kjer je bil v sezoni 1969/70 asistent Richarda Schechnerja, vodje slo-

vite The Performance Group in enega najpomembnejših teoretikov uprizoritvenih umetnosti (z njegovo skupino je samostojno pripravil tudi eno od uprizoritev), je na začetku sedemdesetih let sodeloval pri ustanovitvi dveh nedvomno prelomnih eksperimentalnih gledališč na Slovenskem, Gledališča Glej leta 1970 in Pekarne leta 1971. Ob koncu sedemdesetih let prejšnjega stoletja se je iz izjemno kreativnega obrobja slovenskega gledališkega prostora prebil v samo osredje in postal umetniški vodja Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, kjer je izpeljal poskus prave estetske revolucije in doživel precej hude politične pritiske. V drugi polovici osemdesetih se je usmeril v teoretične in univerzitetne vode, se zaposlil na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo ljubljanske Filozofske fakultete, kjer je kot profesor vse do upokojitve generacijam študentk in študentov z zavzetostjo in neverjetno erudicijo predaval o dramatiki, njeni zgodovini in teoriji. Svoje raziskave in spoznanja je strnil v številnih znanstvenih člankih ter v dveh zvezkih Literarnega leksikona – *Ekspressionizmu in Teoriji drame*, temeljnih delih slovenske literarne teorije in uprizoritvenih ved, ki povezujeta zgodovino in teorijo.

Že doslej skicirani elementi njegove biografije in bibliografije nas napotijo k hipotezi, ki jo ta razprava namerava preveriti s pomočjo nanosov zgodovine in njenih dokumentov ter teoretskih spekulacij: v primeru Lada Kralja je šlo v slovenskem prostoru za skorajda unikatno preplet kreativnega gledališkega in uprizoritvenega delovanja na eni strani in teoretično-zgodovinskega delovanja na drugi.

Na podlagi analize nekaj zgodnjih primerov njegovih teoretizacij gledališča in družbe ter hkratnega kreativno-konceptualnega delovanja in prikaza bistvenih premikov, ki jih je vpeljal v teoretiziranje in zgodovinenje slovenske in druge dramatike, gledališča in literarnega polja nasploh, bomo preverjali, kako je kreativno polje vstopalo v interakcijo s teoretskim in obratno. Pomagali si bomo s povezavo kronološkega in kritičnega pogleda na preplet Kraljevega gledališkega in teoretskega delovanja, njegovega misliti in hkrati delati gledališče, literaturo, umetnost in kulturo.

Ključna osebnost slovenskega eksperimentalnega gledališča sedemdesetih let 20. stoletja

Če je Kraljevo literarnoteoretično delo v slovenskem prostoru relativno dobro zasidrano, je precej manj znana njegova izjemno pomembna vloga pri razvoju sodobnega gledališča, dramatike in uprizoritvenih praks

sedemdesetih let prejšnjega stoletja, v času t. i. performativnega obrata kot izjemno pomembne estetske revolucije, ki je temeljito spremenila geografijo slovenske umetnosti in kulture. Lado Kralj je ključna osebnost slovenskega eksperimentalnega gledališča tega časa, čeprav je velikokrat deloval bolj iz ozadja oziroma nikakor ni ljubil soja družbenih žarometov. Ko se je po enoletnem podiplomskem študiju teorije in prakse performansa pri profesorju Richardu Schechnerju leta 1971 vrnil iz New Yorka, je v sebi nosil iz prve roke pridobljene koncepte Jerzyja Grotowskega in ameriške gledališke avantgarde, njenega levičarskega duha, (post) brechtovske naravnosti in kritike (malo)meščanskega gledališča.

Najprej je skupaj z Dušanom Jovanovičem, Zvonetom Šedlbauerjem in nekaterimi drugimi predstavniki mlade generacije ustanovil gledališče Glej, a ker se mu to ni zdelo dovolj radikalno, saj je bilo po njegovem mnenju preveč meščansko po estetiki in mišljenju in je le na nekoliko drugačen način ponavljalo vzorce repertoarnih gledališč, je vztrajal v svojem radikalizmu naprej in ustanovil »novi glej«, Pekarno, v kateri je pripravil prvo uprizoritev ritualnega gledališča na Slovenskem – predstavo *Potohodec*, nadvse nenavadno in radikalno postdramsko. Pri tem je treba opozoriti, da Schechnerjevega pojma postdramsko razen Kralja takrat v Ljubljani verjetno ni poznal nihče, Hans-Thies Lehmann pa ga je prevzel šele desetletja kasneje in uporabil v svoji sloviti knjigi *Postdramsko gledališče*. Premiera verjetno ene prvih manifestacij postdramskega gledališča in ena najbolj nenavadnih krstnih praznovd slovenske dramatike, poetične drame Daneta Zajca, je bila 2. marca 1972. Lado Kralj je še pred njeno uprizoritvijo pod vplivom skupinskega ali (kot ga je poimenoval sam) grupnega gledališča, ki ga je uvedel Grotowski, in Schechnerjevega ambientalnega gledališča postavil kot temelj novega gledališča ritual in grupo. Kot je rad poudarjal, ga je zanimalo razredno gledališče, ki je estetska akcija (Rancière bi dejal estetska revolucija) nekega sloja, in sicer subkulture.

Nadvse poveden je pri tem Kraljev takratni koncept alternativnega gledališča, kot ga je formuliral v pogovoru z Matjažem Zajcem v reviji *Mladina* leta 1971, takoj po prihodu iz ZDA. Alternativno gledališče je po njegovem mnenju nekaj, za kar ni značilno, da »hoče biti boljše in naprednejše od tradicionalnega« (Zajec 21), ampak je »teater kot estetska akcija, kot ritual, kot izgovarjanje neizgovorljivega« (prav tam). V istem pogovoru je Lado Kralj ritual definiral kot »dogajanje, v katerem ni bistvenih razlik med izvajalci in udeleženci, ni časovno do konca določljiv, racionalno se ga ne da do kraja definirati, zato pa tem bolj emocionalno, in skuša najti simboličen korelat bistvenim življenjskim preokupacijam sloja, ki mu je ta ritual namenjen« (prav tam).

Tako kot pri Schechnerju in ameriški gledališki avantgardi nasploh je skupino, s katero je pripravil praizvedbo *Potohodca*, sestavil iz osmih neprofesionalnih igralcev, študentov primerjalne književnosti in AGRFT, z namenom, da se ukvarja »s proučevanjem fenomena igre kot socialne akcije in kot temelja gledališke kreacije in pa s proučevanjem rituala kot optimalne oblike igre« (prav tam). Tako kot pri Schechnerju so ritualne oblike gledališča izhajale iz radikalne kritike industrijske družbe, ki je posamezniku odrekala izkustva »celotnosti, procesa/organskih rasti, konkretnosti, religioznega, transcendentalnega izkustva« (Fischer-Lichte, *Estetika performativnega* 83). Na drugi strani pa je Kralj (seveda ne brez podobnosti z Grotowskim) bistveno ideologijo ritualnega gledališča utemeljil kot ukvarjanje gledališča predvsem s samim sabo, z lastnim razvojem in z lastno avtoterapevtsko izkušnjo, ki je usmerjena v kolektivni način ustvarjanja in presega logiko storilnosti. Bolj kot končni rezultat ga je zanimal proces, eksperiment »o bistvu igrilstva in človeškega imitatorstva, o odnosu med fizičnim in psihičnim« (Kralj, »Hipijevsko« nepaginirano).

Kraljev koncept gledališča je za slovenski prostor na prelomu iz šestega v sedmo desetletje prejšnjega stoletja prinesel radikalizirano obliko performansa oziroma *performance theatre*, kot jo je s skupino Pupilija Ferkeverk že leta 1968 razvil Dušan Jovanović. Pri tem je izhajal iz teatrološko in estetsko jasno profilirane misli o sodobnem meščanskem gledališču, ki je razvidna iz Kraljevega odgovora za anketo revije *Sodobnost* »Slovenska gledališka situacija leta 1969«.

Kralj vidi sodobno evropsko gledališče kot del permanentne krize, ki se je v evropskem gledališču začela s Strindbergom in nadaljevala z dvema velikima reformatorjema 20. stoletja: Bertoltom Brechtom in Antoninom Artaudom. Moderni evropski teater vidi kot »definitivno meščanski teater – intimni teatri, ad hoc teatri, eksperimentalni teatri, vsi ti izveninstitucijski teatri z avantgardističnimi in revolucionarnimi ambicijami, ki bujno rastejo vse od leta 1907 naprej, pa so glasniki nastopa meščanskega teatra in obenem glasniki njegovega razkroja« (Kralj idr., »Slovenska gledališka situacija« 591). Meščansko gledališče materialistično vidi kot »orodje ideološkega razrednega boja buržoazije«, hkrati pa opozarja, da je »izostal element slavnostnega, religioznega, ritualnega, ali, kakor bi rekel L. Goldman, izostal je božji pogled« (prav tam). To je pripeljalo do »velikega končnega paradoksa meščanskega teatra: čim bolj je gledališče avantgardno in angažirano, tem bolj je intelektualistično in zato izolacionistično, tem bolj postaja gledališče 'družbene manjšine'« (prav tam).

Bistveno za krizo sodobnega gledališča (tudi ali predvsem v Sloveniji) se Kralju zdi, da tako sledilci Artauda kot privrženci Brechta ob koncu šestdesetih let prejšnjega stoletja »ne spreminjajo teatra tekstualno, z novimi dramskimi besedili, temveč spreminjajo same zasnove modernega evropskega teatra – forsirajo nov način igre, tj. postavljajo igro kot socialni fenomen, ki pokriva širše področje od gledališkega poslopja« (592).

Pekarna in *Potohodec* sta bila v tem smislu poskus prebroditve krize sodobnega slovenskega gledališča, ki bi segalo onkraj koncepta eksperimentalnih gledališč šestdesetih let, hkrati pa tudi mimo koncepta Eksperimentalnega gledališča Glej, ki se je Kralju zdel preveč stremič k institucionaliziranju. Gledališče Pekarna se je zavedalo, da izhaja iz dotedanjih eksperimentov slovenskega gledališča in da se mora ostriti v ustvarjalnem dialogu s poljsko (Grotowski, Kantor) in ameriško gledališko avantgardo (Schechner, Chaikin idr.). Tudi to skušnjo najnatančneje povzema Lado Kralj v spremnih besedah na zavihku Svetinove knjige o *Pekarni*:

Richard Schechner, moj mentor, je Grotowskemu odvzel avreolo religiozne zamaknenosti in dodal prvine teatra absurda, očitno tudi ironije in groteske, in še dodal antropološke raziskave plemen iz Nove Gvineje in Avstralije ter bizarnih vidikov ameriškega načina življenja (americana) [...]. In kar sem se pri Schechnerju naučil in tudi po svoje predelal, sem prinesel v Slovenijo, kjer sva z Ivom Svetino ustanovila Pekarno. (Nepaginirano)

Ali, kot je v nekoliko drugačnih niansah povedal v intervjuju s Primožem Jesenkom:

Čeprav eden od ustanoviteljev Gleja leta 1970, sem postal ob vrnitvi v Ljubljano sektaš, ki je Gleju očital izrazito meščansko noto in preveliko potrebo po približevanju institucionalni metodi odrske produkcije. Zahteval sem samostojno pozicijo. Tako dolgo smo se prerekali, da sem naposled izstopil iz skupine. [...] Začetek Pekarne, ki sva jo vodila z Ivom Svetino, je bil usmerjen v kolektivni način ustvarjanja, ki presega storilnostno logiko (usmerjenost v rezultat) in veliko višje vrednoti procesno ustvarjanje, interakcijo vseh udeleženih. Nato pa se je skupina spreminjala in je v poznejših predstavah postajala vse bolj kritika sistema. Teren za ustvarjanje gledališča se je spreminjal, kot je že sicer v temelju odstopal od ameriške izkušnje. (»Teater je lahko« 117)

Ta razkol v generaciji t. i. performativnega obrata je na zanimiv način (seveda s svojega gledišča) opisal tudi Dušan Jovanović, gotovo oseba in osebnost, s katero je bil Lado Kralj najtesneje povezan v svojih neo-avantgardnih akcijah. Tako je v biltenu ob 20-letnici Gleja zapisal:

Ko je prišlo do razkola med Pekarno in Glejem, sem imel še največ posluha za Lada Kralja, ostali so bili proti njemu. Šlo je za usodno kulturno-politično napako. Alternativa gledališkega medija je bila razklana in zato manj močna in učinkovita. Na nek način smo bili obrnjeni drug proti drugemu, v bistvu smo se borili za isto vrečo denarja. Ta boj je ustrezal kulturni politiki, ki je bila nezainteresirana za Glejeve zahteve. »Diaspora« je na nek način obračunala z Glejem kot s potencialnim poskusom kontinuirane in resno zastavljene alternative, ki bi se definirala kot robno gledališče na profesionalni ravni. Posledice čutimo še danes. Vsi eksperimenti so blažev žegen, so na skrajnem robu, izvajajo jih izključno mladi ljudje. V taki situaciji ne moreš zdržati dolgo časa. Zato je nujno to pozicijo slej ko prej zapustiti in se odpraviti na marš skozi institucije. (»Vsi ti eksperimenti so blažev žegen« nepaginirano)

Kralj je v Pekarni radikalno spodkopal temelje gledališča kot reprezentacije ter poudaril, da pri grupnem treningu ne gre za njihovo imitacijo čustev in stanj junakov, ampak za skrajno odprtost in soočanje z lastnimi čustvi. Izvajalec tako na eni strani »črpa maksimum svojih kreativnih moči iz igralskih razmerij z ostalimi člani«, na drugi pa se »do maksimuma razvijejo njegove individualne izvajalske sposobnosti« (Zajec 21). Hkrati pa Pekarna uvede v slovenski prostor teoretsko utemeljeno in zavestno uporabo avtopoetične povratne zanke med izvajalci in občinstvom, katere cilj je skupna udeležba v ritualu kot posledica že prej ustvarjene skupnosti izvajalcev, ki med izvajanjem rituala (predstave) sprejema nove člane. Spet v navezavi na Schechnerja in Grotowskega Kralj briše mejo med izvajalci in gledalci tako, da spremeni tradicionalni gledališki prostor, ukine četrto steno ter zavestno uveljavi menjavo vlog med izvajalci in občinstvom, ki je povabljen, da aktivno sodeluje, soustvarja predstavo-dogodek. Povedano z besedami Lada Kralja iz intervjuja s Primožem Jesenkom: »Udeležnost gledalca v procesu predstave [...] [je] obstajala na nivoju atmosfere, [...] [šlo je] za občutek enotnosti prostora, igralcev, gledalcev, scene« (Jesenko, »Čutil« 10). Hkrati pa je bil »igralce v doktrini newyorškega teatra, iz katerega sem izšel, dostikrat napadan. [...] Bilo je pomembno, da je med predstavo navzoč, saj je ta igrala nanj, na njegove odzive«. Drugače od meščanskega gledališča Pekarni ni šlo za »malce aristokratsko umaknjenost gledalca, ki opazuje, ampak bolj za občutek enotnosti prostora, igralcev, gledalcev in scene. [...] To mora biti malo schmutzig, občutek skupnosti, ta je bistven« (Kralj, »Teater je lahko« 122).

Prva predstava, ki je uveljavila ta princip, je bila prav krstna izvedba *Potohodca* leta 1972 v prostorih bivše pekarnice na Tržaški cesti v Ljubljani. Igralci oziroma izvajalci so zavzeli prostor v sredini, gledalci pa so bili razporejeni vzdolž vseh štirih sten. Kot v spominski refleksiji

zapiše Ivo Svetina, so bili gledalci povabljeni, da sodelujejo v ritualu, pravzaprav so bili »del rituala, ne glede na to, ali si to želijo ali ne, ali se tega zavedajo ali ne« (Svetina, »Gledališče Pekarna« 131). Lado Kralj je v *Potohodcu* v slovenski prostor vpeljal tudi princip ritualnih uvodov v predstavo, ki je kasneje z drugačnimi konotacijami postal pomemben segment poetike Gledališča Sester Scipion Nasice Neue Slowenische Kunst: gledalce je (še preden so stopili v dvorano) uvedel oziroma vključil v predstavo ritual obveznega sezuvanja čevljev oziroma natikanja »drsalke« iz blaga čez čevlje, s čemer so bili (spet z besedami Iva Svetine) opozorjeni, »da vstopa[jo] v prostor rituala, v posvečen prostor« (128).

Mate Dolenc je v *Mladini* slikovito opisal začetek predstave *Potohodca* s podobo gledalcev, ki vstopajo v prostor, ko se je predstava že odvijala: »V rjavo-zelene drese oblečeni igralci so peli stavek iz Potohodca 'Kdo še razume izumrli jezik, ki ga govorim!'« (Dolenc 2–3), sklepni stavek Zajčeve poetične drame, ki je v Pekarnini uprizoritvi po mnenju Iva Svetine postalo »ključno 'sporočilo' celotne predstave« (Svetina, »Gledališče Pekarna« 124). Uprizoritev je ohranila samo približno tretjino teksta, ki je postal le eden izmed njenih sestavnih delov. Besedilo je le izhodišče za uprizoritev ali (kot opozarja Primož Jesenko) je le »pretekst, na osnovi katerega je sestavljen dogajalni scenarij« (Jesenko, »*Potohodca* kot« 40). Predstava kot ritualni dogodek od gledalca terja drugačno zaznavanje, na drugi strani pa ga osvobaja kot ustvarjalca lastne zgodbe. Lado Kralj vidi osnovni namen predstave v posebni vrsti »ritualne terapije«, ki vodi gledalca in izvajalca »iz objema shizofrenije proti 'duhovni svobodi'« (Svetina, »Gledališče Pekarna« 131).

Eksperimentalno gledališče, kot ga utelešata koncept in izvedba *Potohodca* in zgodnje faze Gledališča Pekarna, ima nedvomno posebno funkcijo znotraj celotnega slovenskega gledališkega sistema sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Gre za komplementarnost dveh njegovih poglavitnih komponent, nacionalno-repertoarnega in eksperimentalno-alternativnega gledališča. Prvo je po Kralju namenjeno predvsem eksperimentu »na področju uprizarjanja, igre, ideje o gledališču, je razbijanje edine slovenske gledališke forme – burgtheatskega prenosa Stanislavskega – in nadomeščanje te forme z novim, nepreizkušnim, eksperimentiranje z mixed media, z radikalizacijo kretnje, besede, odrske tehnike itd.« (Kralj idr., »Slovenska gledališka situacija« 593). Eksperimentalno gledališče je pomembno na področju, na katerem »osrednje gledališče zaradi svoje posebne, institucionalne zasnove ne more toliko tvegati. Njegovo sporočilo je (povedano z besedami Lada Kralja iz intervjuja), »da je teater lahko zelo drugačen od tega, kar

poznamo. Da je teater marsikaj od tega, kar si publika pod tem pojmom predstavlja« (Kralj, »Teater je lahko« 127).

Študentska in neštudentska eksperimentalna gledališča se po mnenju iz Kraljevega zgodnjega zapisa o mednarodnem festivalu študentskih gledališč v Zagrebu iz leta 1963 v samem bistvu razlikujejo od profesionalnih repertoarnih gledališč:

Značilen zanje je neki stalen eksperiment, ki ne velja le za odrski izraz in izbor repertoarja, ampak tudi za njih same: z nekim posebnim eksperimentiranjem, ki se imenuje igralstvo, nenehno preverjajo svoj odnos do družbene misli in skušajo nanjo soustvarjalno vplivati. Značilna črta teh občasnih, eksistencialno interesnih skupin je zaključena predstava o vlogi gledališča v družbi. Teater jim ni niti samo poklic niti samo sredstvo osebne realizacije, ampak neodtujljiv del njihove neposredne prisotnosti v družbi, s pomočjo katerega skušajo doseči neko aktivno korespondenco z družbo. Poklicno gledališče jim ni vzor, kateremu bi se veljalo limitno približevati, ampak je njihova predstava o gledalištvu s konvencionalno predstavo večkrat celo v nasprotju. (»Mednarodni festival študentovskih gledališč v Zagrebu« 1239)

V nasprotju s tem je naloga osrednjega gledališča, da »srka vse najboljše dosežke eksperimentalnih gledališč, pri tem pa se strogo drži svoje institucionalne forme: to naj bo predvsem nacionalno reprezentativno in informativno gledališče, ki uprizarja nove in tradicionalne slovenske dramske tekste, informira o tekstih svetovne klasike ter precizno in hitro informira o pravkaršnjih gledaliških 'hitih'. Tu poudarek ni toliko na eksperimentalnosti kot na preciznosti in visoki akumulaciji forme« (Kralj idr., »Slovenska gledališka situacija« 593).

Lado Kralj torej že pred nastopom druge faze slovenskih eksperimentalnih gledališč v sedemdesetih letih (Pekarna, Glej, Nomenklatura idr.) natančno analizira slovensko gledališko situacijo, opozori na njene specifične, hkrati pa jo vidi kot del evropske krize meščanskega gledališča v dvajsetem stoletju, kot »tematizacijo in radikalizacijo koncepta evropskega meščanskega gledališča«, poskus vzpostavitve »normalne korelacije med institucionalnim gledališčem in eksperimentalnimi«, ki se mu zdi pomembna predvsem zaradi dejstva, da je nujno treba definirati 'družbene manjšine' in 'družbeno večino' in da se jim omogoči ustrezna afirmacija, kajti le takšna situacija omogoča radikalne nove rešitve nad nivojem osebnih prepričanj in utrudljivega stopicanja na mestu« (prav tam).

Prav na tem mestu se Kraljeva pronicljiva analiza krize sodobnega in slovenskega gledališča najbolj zgosti in napove bistvene probleme nadaljnega razvoja t. i. institucionalne in neinstitucionalne kulture ter

njunega paradigmatično konfliktnega in nerazrešljivega položaja znotraj slovenske kulturne politike in umetniških ter kulturnih praks, ki so na žalost aktualne in nerazrešene še danes. Družbene manjšine in družbena večina še danes ostajajo slabo definirane, predvsem pa z nobeno od kulturnih politik na žalost ni bila omogočena dokončna in ustrezna afirmacija manjšin.

Znanstveno-raziskovalno delo v tesnem prepletu z dramatiko in gledališčem

Lado Kralj je izredno široka ustvarjalna osebnost, ki je nenehno prehajala med teorijo in prakso. Tako sta raziskovalno delo in refleksija vplivala na njegovo gledališko dejavnost in obratno. Prav zaradi tega se zdi smiselno, da pregled njegovih prelomnih gledaliških dejanj pospremimo z analizo njegovega raziskovanja literature, predvsem dramatike, ki je v tem prepletu prav zagotovo bistvena.

Kraljevo misel je najodločilneje zaznamoval opus Slavka Gruma, ki ga je spremljal tako rekoč vse življenje. O njegovem delu je napisal diplomsko nalogo *Evropske pobude proze in dramatike Slavka Gruma* (1956), ki jo je kasneje predelal in objavil v razpravi *Literatura Slavka Gruma* (1970). V slednji že uvodoma predstavi svojo metodo in polje raziskovanja: »Pri pisanju tega spisa sem se Grumove literature, njegove literarne zapuščine in izvenliterarnih (časopisnih itd.) tekstov lotil s primerjalno literarnohistorično metodo« (39). Gre mu na eni strani za raziskovanje samih literarnih tekstov, na drugi pa jih nenehno umešča v širši evropski kontekst, preverja vplive in išče vsebinske in formalne vzorce, ki kažejo na to ali ono literarno smer, žanr ipd. Vse to vodi k cilju, sveži interpretaciji oziroma razumevanju literarnega opusa Slavka Gruma. Kot zapiše Kralj: »Dejstvo namreč, da se je ta slovenski 'ekspresionist' oblikoval predvsem ob literarni tradiciji in ne ob sočasni literaturi, meče po vsej priliki na doslejšnje poglede na Grumovo literaturo precej spremenjeno luč« (prav tam).

Ob slednjem pa se že izriše tudi zgodovinsko obdobje, ki je za nekaj desetletij določilo Kraljevo znanstveno zanimanje. Gre za enega najzanimivejših obdobjev v zgodovini dramatike in gledališča, saj so se v njem zgodili prelomi, ki določajo dramsko pisanje in uprizarjanje še dandanes. Gre za prehod od realistično-naturalistične dramaturgije Ibsena in Strindberga prek simbolističnih in avantgardnih iskanj do modernistične dramatike (danes bi lahko temu rekli teksti, ki niso več dramski). Seveda so vsi ti prelomi v Kraljevi razpravi o Grumu le nakazani, a

mogoče je slutiti, da ga je Grum tako fasciniral tudi zaradi te razcepljenosti dramskega ustvarjanja. Tako Kralj najprej utemelji simbolista Mauricea Maeterlincka kot osrednji vpliv na Grumovo ustvarjanje, s čimer ga odločilno veže na evropske tokove in dopolni dotedanja razumevanja Grumovega opusa. V nadaljevanju analizira podobo njegovih literarnih in dramskih likov, pri čemer prehaja od Maeterlinckovega zaznamovanca prek verjetnih vplivov Freudove psihoanalize do ekstatičnega človeka, ki je seveda dedič ekspresionizma, s katerim se je Kralj intenzivno ukvarjal desetletje in pol kasneje.

In prav v tem desetletju in pol je Lado Kralj odločilno zaznamoval slovensko gledališko prakso. V njej je sam preskušal ideje historičnih avantgard in tedanjega drugega avantgardnega vala s performativnim obratom. Nič čudnega torej, da je za svojo doktorsko tezo l. 1986 izbral prav ekspresionizem kot tisto smer historičnih avantgard, ki je najbolj zaznamovala slovensko literaturo in jo je detektiral že pri Slavku Grumu. Še v istem letu je izšla tudi njegova monografija *Ekspresionizem* kot trideseti zvezek Literarnega leksikona. Vendar se je Kralj zanimal za celotno obdobje historičnih avantgard, na kar kažejo njegovi članki iz tega obdobja. Tako je napisal razpravo o Kosovelovem konstruktivizmu (»Kosovelov konstruktivizem: kritika pojma«, 1986), v kateri je zelo lucidno pokazal zmes avantgardističnih vplivov, ki gradijo Kosovelove t. i. konstruktivistične pesmi: »[S]imbolistična in ekspresionistična strukturna podlaga, na katero so nanesene predvsem futuristične, pa tudi dadaistične in nadrealistične prvine«¹ (*Primerjalni* 174). Čez dve leti je objavil razpravo »'Jaz sem barbar': barbarstvo kot motiv in ideologija v avantgardistični literaturi«, ki prav tako dokazuje njegov širok pogled na literarne avantgarde. V naslednjih letih se je ukvarjal s posameznimi avtorji in dramami (npr. s Francetom Bevkom in Reinhardom Goeringom, Vladimirjem Bartolom, Ludvikom Mrzelom, Slavkom Grumom idr.)

Z raziskovanja avantgard se je njegovo zanimanje po skoraj desetletju premaknilo na širše področje teorije drame. L. 1995 je prevedel in napisal spremno besedo h knjigi *O gledališki umetnosti* Edwarda Gordona Craiga. S tem gledališkim reformatorjem se ponovno naveže na obdobje *fin de siècle*, obenem pa seže prek dramatike na področje gledališča in k vprašanju uprizoritve, ki pa je seveda nenehno vplivala tudi na dramsko pisavo. V naslednjih letih tako lahko v njegovi biblio-

¹ Kraljeve znanstvene članke večinoma navajamo po monografiji *Primerjalni članki*, ki je izšla l. 2006 in predstavlja skupaj s *Teorijo drame in Ekspresionizmom* glavne dosežke njegovega znanstvenega dela.

grafiji sledimo intenzivnemu zanimanju za splošna vprašanja teorije drame. Tako l. 1998 predstavi v reviji *Primerjalna književnost* aktantske modele, istega leta pa razmišlja tudi o dramskem prostoru kot določujočem elementu dramske pisave (»Drama in prostor«).

Nič čudnega torej, da l. 1998 izide tudi njegova monografija *Teorija drame*, ki je temeljno delo s tega področja pri nas. V njej se drugače od dosedanjih raziskav, ki so temeljile predvsem na historičnem raziskovanju literature in gledališča, loti dramatike kot ahistoričnega pojava. Tako že na samem začetku išče »nadčasovno definicijo drame, tj. takšno, ki ustreza vsem njenim različnim pojavnim oblikam, pa tudi različnim teoretskim interpretacijam, ki so se pojavljale v historičnem razvoju« (5). Tu izhaja iz koncepta absolutnosti drame Petra Szondijsa, ki je svojo tezo v knjigi *Teorija sodobne drame 1880–1950* razvil pravzaprav na podlagi dramatike podobnega obdobja, kakršno je zaposlovalo Lada Kralja, a jo je Kralj nadgradil s sodobnimi poststrukturalističnimi pogledi Manfreda Pfistra. V nadaljevanju preko pregleda razvoja dramske osebe in dramskega dejanja obdela temeljne elemente drame in podrobno obravnava razvoj aktantskih modelov kot enega od metodoloških pristopov k analizi dramskih tekstov.

Tako bi lahko rekli, da je Kralj v svoji teoriji izhajal iz analize posamičnih opusov (npr. Slavko Grum), ki pa so bili v mnogočem prelomni in konglomerat različnih estetskih vplivov s konca 19. in začetka 20. stoletja; ta pogled je širil prek zgodovinskih avantgard, kar je bila bržkone posledica njegovega lastnega udejstvovanja v drugem avantgardnem valu v poznih šestdesetih in sedemdesetih letih, in ga nazadnje povsem razprl z ahistoričnim pogledom na dramo kot posebno strukturo besedne umetnosti, ki je odločilno vezana na gledališče oziroma gledališko uprizoritev.

Od l. 1998 Kralj niha med obema pristopoma. Po eni strani raziskuje dela posameznih avtorjev in jih umešča v širši evropski ter svetovni kontekst, pri čemer se interes njegovega raziskovanja razširi tudi na sočasno dramatiko. Sem spadajo npr. »Od Preglja do Gruma. Slovenska ekspresionistična dramatika« (1999), ki je posebej zanimiva zaradi dejstva, da avtor nekoliko omili svoje spoznanje iz monografije o ekspresionizmu, češ da v slovenski literaturi ekspresionizma pravzaprav ni: »Tekstualna baza slovenskega ekspresionizma je kvantitativno preskromna, da bi upravičevala poimenovanje celotnega obdobja s takšnim imenom. Pa tudi sam pojem ekspresionizem ni obstojen na ravni globalne literarne smeri« (*Ekspresionizem* 186). Od uveljavljenega seznama 49 dram, ki jih v ekspresionizmu uvršča France Koblar v *Slovenski dramatik* 2, najprej po različnih kriterijih odstrani vse tiste, ki

nimajo dovolj ekspresionističnih značilnosti, in tako dobi seznam »13 dram, ki jih je napisala osmerica avtorjev«. Nadalje poda tudi milejšo sodbo o podobi slovenskega dramskega ekspresionizma v celoti:

Grumov *Dogodek* je vrh slovenske ekspresionistične dramatike, verjetno pa tudi eden najzanimivejših dramskih tekstov v novejši slovenski literaturi sploh. Čeprav je bila ta selekcija narejena za povsem praktičen namen, tvegam upanje, da utegne biti tudi širše uporabna. [...] [M]orda je to korak k večji preglednosti pojma »slovenski dramski ekspresionizem«. (*Primerjalni* 74)

Nadalje v to linijo spadajo še »Maeterlinckov model moderne drame« (1999),² »Dva pogleda na 'najtežje razumljivo delo' Leonida Andrejeva« (2001) in »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)« (2005), kjer gre za poskus nacionalne zgodovine drame.

Drugo linijo predstavljajo teksti, kjer se je Kralj še naprej ukvarjal s specifičnimi problemi teorije drame na ahistorični način. Sem spadata npr. »Čas drame je zmeraj sedanjost« (2000) in »Prepovedan pogled« (nastal l. 2002, prvič objavljen šele 2006 v knjigi *Primerjalni članki*). Slednji je premislek o mejah prikazovanja nasilja in nepovratnih dejanj na gledališkem odru oziroma o določilih *decoruma*, ki ga je spodbudil vzpon t. i. gledališča *u fris*. Tu Kralj izhaja iz Horacijevega *Pisma o pesništvu*, v nadaljevanju pa pokaže, kako nekateri pojavi v gledališču skozi zgodovino znova in znova postajajo aktualni. Poleg tega premakne debato od vprašanja morale k vprašanju, kakšne so posledice teh neposrednih podob nasilja na recepcijo gledalca oziroma na verjetnost dramskega dela.

Ob tem se pri Kralju od leta 2005 kaže novo zanimanje za dnevnik kot obliko literarnega žanra, a to področje presega namen pričujoče razprave, zato ga bomo pustili ob strani. Omenimo le še njegovo sodelovanje v projektu Marcela Cornis-Popa in Johna Neubauerja, katerega rezultati so bili objavljeni v delu *History of Literary Cultures in East-Central Europe* (2010); šlo je za poskus regionalne literarne zgodovine, ki se delno veže na že omenjeno zgodovino slovenske dramatike druge polovice 20. stoletja.

² Ta članek je še posebej pomemben, saj ilustrira Kraljevo misel o poetični drami, s katero se je ukvarjal že prej preko raziskovanja Maeterlinckovega simbolizma. S svojo analizo je vplival na ostale slovenske raziskovalce, kot so npr. Petra Vide Ogrin, Gašper Troha, Denis Poniž in Maja Savorgnani.

Zaključek: edinstveno prehajanje od teorije k praksi in nazaj

Lado Kralj je na slovenski gledališki in literarno-teoretični sceni pustil pomemben pečat. Njegovo delo je še posebej zanimiv predmet raziskav prav zaradi dejstva, da pomeni izjemno organsko in konsekventno prehajanje od teorije k praksi in nazaj, ki je v slovenskem (ob tem pa tudi širšem evropskem) prostoru izjemno. Ta odprtost in vztrajno iskanje povezav med teorijo in prakso sta mu dala širino in uvide, ki so pomembno obogatili razvoj sodobnega gledališča ter literarne vede in teoretizacij sodobne umetnosti. Kraljevo osnovno zanimanje za Slavka Gruma (prek njega pa tudi za prehod od realizma in simbolizma k literarnim avantgardam) je nedvomno spodbudilo njegovo delovanje v alternativnem gledališču in pripomoglo k oblikovanju za slovenski prostor izjemno radikalnih gledaliških in umetniških gest. Pri svoji konceptualizaciji in kreaciji znotraj uprizoritvenih umetniških praks je Kralj izhajal iz tedaj aktualnih svetovnih gledaliških praktikov (Jerzy Grotowsky in Richard Schechner, Peter Handke), katerih delovanje pa je razumel kot nekaj, kar korenini že v gledaliških reformah Edwarda Gordona Craiga in Adolfa Appie s konca 19. stoletja.

Ob Eksperimentalnem gledališču Glej in Pekarni kot dveh prelomnih eksperimentalnih gledališčih sedemdesetih let prejšnjega stoletja je na lastni koži spoznal tudi meje tovrstnega delovanja, estetske, organizacijske in politične. Kot je ugotavljal sam, se je delovanje v Pekarni na koncu vedno bolj spreminjalo v skupinsko psihoterapijo in se tako oddaljevalo od gledališča in umetniškega procesa. Zaradi tega sta z Ivom Svetino Pekarno na koncu tudi razpustila. Poleg tega je prav prek teh svojih izkušenj zelo jasno začutil tudi problematični preplet institucionalnega in izveninstitucionalnega gledališča pri nas, ki ostaja aktualen vse do danes. Toda to ni ustavilo njegovih lucidnih analiz gledališkega in kulturnega obrata socializma na Slovenskem ter še danes intrigantnih predlogov za izhod iz slepih ulic.

Če se vrnemo k njegovemu raziskovalnemu delu, lahko postavimo tezo, da je bil – tudi na podlagi v razpravi opisanih izkušenj v eksperimentalnih gledališčih – njegov raziskovalni pogled na historične avantgarde bistrejši in daljnosežnejši. Tudi kasneje, ko ga je pot vodila v osrednjo gledališko nacionalno institucijo (Ljubljansko Dramo) in na Filozofsko fakulteto, je tam na podlagi preteklih izkušenj lahko sintetiziral svoja razmišljanja o gledališču v sistematičnih raziskavah celotnega polja teorije drame, hkrati pa tudi celostnega in primerjalnega zgodovinjena slovenske, evropske in ameriške dramatike. Tako se je dokončno izoblikovala zgodba o Ladu Kralju kot osebnosti, ki je v slovenskem

prostoru skorajda unikatno in nadvse intenzivno prepletla kreativno gledališko ter uprizoritveno delovanje na eni strani in teoretično-zgodovinsko delovanje na drugi. Ob izjemno intenzivnem ukvarjanju z dramatikom in gledališčem pa se je njegova teoretska misel usmerila tudi v raziskovanje specifičnega fenomena dnevnikov, v zadnjem času pa se je ustvarjalno izjemno uspešno usmeril tudi na področje beletristike, ki bo nedvomno postala predmet literarnozgodovinskih in teoretskih raziskav. Te bodo z žarom in zavzetostjo v bližnji prihodnosti gotovo opravili njegovi nasledniki iz generacij, ki jih je navdušil za polje literature.

LITERATURA

- Andres, Rok. *Gledališče Pekarna (1972–1978)*. Diplomsko delo, UL AGRFT, 2014.
- Dolenc, Mate. »Najdeno izgubljeno sporočilo«. *Mladina*, 18. 4. 1972: 2–3.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativnega*. Prev. J. Drnovšek. Ljubljana: Študentska založba, 2008.
- Jesenko, Primož. »Potohodec kot ritualni fragment gledališke neoavantgarde na Slovenskem: prvi fragment o Gledališču Pekarna«. *Maska* 24.123–124 (2009): 2049.
- . »Čutil sem, da v slovenskem prostoru manjka ritualni ustvarjalni princip«. *Dialogi*. 45.11–12 (2009): 5–37.
- . »Teater je lahko zelo drugačen od tega, kar si človek pod tem pojmom predstavlja: pogovor z Lado Kraljem«. *Prišli so Pupilčki*. Ur. Aldo Milohnić in Ivo Svetina. Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej, 2009. 111–131.
- Jovanović, Dušan. »Vsi ti eksperimenti so blažev žegen«. *20 let EG Glej*. Ur. Barbara Sušec Michieli in Marko Crnkovič. Ljubljana: EG Glej, 1990. Nepaginirano.
- Kralj, Lado. »Program za Pekarno Lada Kralja«. Rok Andres. *Gledališče Pekarna*. Ljubljana: AGRFT, 2014. 112.
- . »'Goli otok' literature«. *History of Literary Cultures in East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. 4. Ur. Marcel Cornis-Pope in John Neubauer. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2010. 478–483.
- . *Primerjalni članki*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2006.
- . »Prepovedan pogled«. Lado Kralj. *Primerjalni članki*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2006. 141–150.
- . »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)«. *Slavistična revija* 53.2 (2005): 101–117.
- . »Dva pogleda na 'najteže razumljivo delo' Leonida Andrejeva«. *Zbornik ob sedemdesetletnici Janka Kosa*. Ur. Darko Dolinar in Tomo Virk. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost, 2001. 129–143.
- . »Čas drame je vedno sedanost«. *36. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ur. Irena Orel. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 2000. 139–148.
- . »Od Preglja do Gruma. Slovenska ekspresionistična dramatika«. *Slavistična revija* 47.1 (1999): 1–22.
- . »Maeterlinckov model moderne drame«. *Primerjalna književnost* 22.2 (1999): 13–33.
- . *Teorija drame*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1998.

- . »Drama in prostor«. *Primerjalna književnost* 21.2 (1998): 75–95.
- . »Aktantski modeli«. *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 21–34.
- . »Rojstvo odrske utopije«. Edward Gordon Craig. *O gledališki umetnosti*. Ljubljana: Knjižnica MGL, 1995. 194–203.
- . »Bartol, Mrzel, Grum«. *Pogledi na Bartola*. Ur. Igor Bratož. Ljubljana: Literatura, 1991. 117–142.
- . »Hipijevsko, čutno, razpuščeno«. *20 let EG Glej*. Ur. Barbara Sušec Michieli in Marko Crnkovič. Ljubljana: EG Glej, 1990. Nepaginirano.
- . »'Jaz sem barbar': barbarstvo kot motiv in ideologija v avantgardistični literaturi«. *Primerjalna književnost* 11.1 (1988): 29–41.
- . *Ekspressionizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1986.
- . »Kosovelov konstruktivizem: kritika pojma«. *Primerjalna književnost* 9.2 (1986): 29–44.
- . »Literatura Slavka Gruma«. *Razprave, Razred za filološke in literarne vede*. 7. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1970. 37–111.
- . »Mednarodni festival študentovskih gledališč v Zagrebu«. *Sodobnost* 12.12 (1964): 1238–1243.
- Svetina, Ivo. »Gledališče Pekarna (1971–1978)«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 38.78 (2002): 111–132.
- Toporišič, Tomaž. »Kako zgodoviniti slovensko sodobno gledališče?: ob knjigi Iva Svetine *Gledališče Pekarna (1971–1978)*«. *Amfiteater* 5.1 (2017): 106–113.
- Zajec, Matjaž. »Zanima me razredno gledališče: razgovor z L. Kraljem«. *Mladina*, 21. 12. 1971: 20–21.

Lado Kralj between Literary Theory and Theatre

Keywords: Kralj, Lado / theory of drama / historical avant-garde / expressionism / Slovenian theatre / experimental theatre / EG Glej / Pekarna / Schechner, Richard

This article analyzes Lado Kralj's theatrical and scientific-research work. As clearly seen from a historical and critical overview of his work from the end of the 1960s to the present, Lado Kralj is a key figure in both fields and a personality uniquely interweaving the fields of theory and practice. He started his career as a literary theoretician who formed himself through the theories of comparative literature of Anton Ocvirk and the analysis of the poetics of the fiction and drama opus of Slavko Grum. Following his collaboration with theater director and performance theorist Richard Schechner in New York he co-founded in Ljubljana two of the most important experimental Slovene theaters (EG Glej and Pekarna) in the 1970-s. His artistic work within the field of experimental theatre influenced his exploration of historical avant-garde, especially Expressionism from 1970-s till present. Later, his artistic leadership

of the Ljubljana National Theatre and the role of a professor at the Ljubljana Faculty of Arts encouraged his important research into the theory of drama and theatre.

1.02 Pregledni znanstveni članek / Review article

UDK 82.0-2Kralj L.

792(497.4)Kralj L.