

Stanovsko gledališče, kateremu večje vodi repertoar znani kritik in gledališki esejist dr. Götz. V vodstvu Narodnega gledališča samega pa sta pisatelja Lom in Fišer. Če primerjamo delo Narodnega in Mestnega gledališča tako po repertoarju kakor po njih najboljših izvedbah, moramo brez vsake nacionalne ali kakršnekoli politične sentimentalnosti priznati, da sta to po padcu weimarske republike najnaprednejši meščanski gledališki ustanovi zapadne Evrope. (Se nadaljuje)

Bratko Kreft

IGRALEC V SODOBNEM GLEDALIŠČU

K TEMU razmišljanju me je napotilo nerazveseljivo dejstvo, da pri nas gledališki talenti vse prehitro obstanejo v svojem umetniškem razvoju ali pa po nekaj letih, da, celo po nekaj sezonah jamejo očitno nazadovati, njihova umetniška strast po oblikovanju usahne, obsojeni so na jalovo posnemanje samega sebe. In ta žalosna pot navzdol nikakor ni osamljen pojav, marveč postaja, oziroma je že nekako usodno pravilo, nekakšna skupna usoda vsega našega gledališkega ubadanja. Zato vzrokov umetniškega stagniranja naših igralcev in režiserjev ne moremo in ne smemo iskati zgolj v njihovi individualnosti, ampak predvsem v ustroju našega in sodobnega meščanskega gledališča sploh in v družbi, katere last in ustanova je sodobno gledališče. Pričujoči članek bo poskušal pokazati na vse tiste momente, ki v sodobnem in zlasti še v našem gledališču nujno zavirajo svoboden razvoj igralske umetnosti, poskusil bo pokazati sodobno gledališče, kakršno je in kakršno bi moralo biti.

Že v enem prejšnjih člankov sem na kratko omenil, da današnji tip državnega, oziroma meščanskega gledališča nikakor ne more zagotoviti svobodnega razmaha odrski umetnosti, da se v njegovem okrilju nikoli ne more izoblikovati svojstven gledališki stil, brez katerega je gledališče obsojeno, da ostane bolj ali manj mrtev mehanizem in da ne postane nikoli živ organizem s svojim lastnim, bogatim, zanimivim življenjem. Kakor se svojstven umetnikov stil vije le iz silovite, notranje organizirane življenjske volje, iz utripa kipeče življenjske zavesti, iz mogočnega hotenja in strasti po umetniškem oblikovanju, tako se more razviti stil umetnosti, katere avtor ni posameznik, marveč neki kolektiv, le takrat, če druží posameznike tega umetniškega kolektiva enotno hotenje, izvirajoče iz enotne življenjske zavesti. Konkretno: vse gledališke ljudi, kajti oni predstavljajo tak umetniški kolektiv, od upravnika, dramaturga preko igralcev, režiserjev, inscenatorjev do zadnjih neznatnih statistov mora vezati enotno, jasno umetniško hotenje, enoten nazor o stvareh življenja in umetnosti, enotno, skupno življenjsko občutje, res visoko razvita zavest skupnosti. Njihova umetniška prizadevanja morajo biti povezana s temi občutljivimi živci skupnega hotenja, iz vseh njihovih umetniških dejanj mora zveneti veliko notranje sozvočje. Vsi veliki moderni režiserji (zlasti Rusi: Stanislavskij, Suleržickij,

Tairov, Mayerhold, nemški režiser Piscator) so se zavedali, da je skrivnost velike umetniške igre ne le v skupnem umetniškem nazarju članov gledališkega kolektiva, marveč predvsem v njihovem skupnem življenjskem nazoru. Suleržickij je zahteval, da bi si bili igralci tudi kot ljudje blizu, da so kot ljudje na visokem moralnem nivoju. Vedel je, da morejo samo igralci-osebnosti ustvarjati zvenco, pojočo gledališko umetnost. Visoko kvaliteto sodobnega ruskega filma si moremo razlagati med drugim tudi s tem, da je prevzel bogato tradicijo hudožestvenikov ter izpolnil v precejšnji meri zahteve Suleržickega: skupen odnos celotnega ansambla do stvari, umetnosti, življenja, vesolja.

Docela napačno bi bilo sklepati, da tako gledališče z enotnim umetniškim stilom in življenjskim nazorom ograža igralčevo individualnost. Nasprotno, edino v takem gledališču more igralec uveljaviti svojo osebno noto, stopnjevati intenzivnost doživljanja in oblikovanja ter podrediti brez škode svojo lastno melodijo skupnemu ritmu. Tu ni petero ali šestero režiserjev, med katerimi zahteva sleherni od igralca posebne, drugačne geste, drug tempo, drugačen tok besed, skratka povsem drugačnega človeka kakor ostalih petero, tu ne more biti interpretacija tekstov sedaj idealistična, sedaj materialistična, panteistična, sedaj mistična ali pa zopet romantična, simbolična, realistična; tu ansambl ni pastorek različnih umetniških struj in kapric, ki ga polagoma zmrcvarijo do onemoglosti. — — —

Vse to in še mnogokaj drugega ohromi igralcu voljo do dela, tako da mu sčasoma ostaneta morda le še rutina v gledališču in prilagodljivost v življenju. Tako gledališče nima ne umetnostnega ne idejnega programa. Da bi se dokopalo do lastnega načina umetniškega oblikovanja, je nemogoče. Ne samo, da ga finančne težave silijo k prevelikemu številu premijer, da ga publika terja za šund in kič, marveč v njem tudi ne obvladuje vsega dela skupno umetniško hotenje, kaj še, da bi bilo to delo programatično, da bi rastlo iz skupnega življenjskega občutja. Namesto notranje idejne in človeške povezanosti vladata v gledališču le prerada razdor in ljubosumnost, zavist, spletkarjenje, rovarjenje, klečeplazenje, uslužnost vladajočim strankam, kar vse ima svoje korenine v bolesteri preobčutljivosti, ki ni nič drugega kot klavrna, jalova reakcija na umetniški manjvrednostni kompleks. V nekaterih sodobnih ruskih gledališčih so uvedli metodo, da zasedeta po dva igralca vsako vlogo. Pri vajah nato opazujeta drug drugega ter skupno z režiserji, kritiki in tovariši predebatirata posamezne situacije, do najdrobnejših detajlov. Dvomim, če ne bi bila pri nas ta metoda nemogoča in to zaradi prevelikega igralskega individualizma in sploh zaradi zgoraj omenjenega nezdravega vzdušja v gledališču.

Umetniško vodstvo meščanskega gledališča in njegova odvisnost je stvar zase. Razgledi so vezani, fantazija utesnena. Včasih (in menda ne prereditko) se zgodi, da odloča pri sestavi repertoarja namesto umetniško objektivnega dramaturgovega presodka briga za

položaj. Katolicizmu ustrežeš s katoliško, magari jezuitsko dramo — čeprav si strog nasprotnik katoliške literature in eliten svobodomislec; kadar je nacionalističen režim, ni neumestna kakšna nacionalistična limonada. Igralci, vsaj oni, ki so dovtetnejši, ki imajo pred sabo še dolgo pot in prostrana obzorja, se v gledališču vedno bolj duše.

Ako bi se vprašali, kje je vsaj delna in nepopolna rešitev sodobnega gledališča, dokler se življenje krog njega ne preusmeri, bi našli najbrž samo en odgovor.

Država mora dati gledališču v vsakem oziru popolno avtonomijo; obveže naj se, da mu dá zadostno subvencijo, oziroma da mu ob letu krije deficit. Vse ostalo naj prepusti gledališkemu kolektivu, ki ga sestavljajo igralci, režiserji, dramaturg, upravnik, ravnatelj in — kar je važno — tudi publika, dramski avtorji in kritiki. Zastopnikom tega kolektiva naj se prepusti usoda gledališča; oni naj določajo repertoar, ki ne sme biti list papirja, marveč živ program. Gledališče mora imeti svoj studio, ki naj ga vodijo igralci, režiserji in strokovnjaki. Studio ne bi smel biti nekakšna sprejemnica, skozi katero bi bila mladim ljudem odprta pot na oder, marveč resen umetniški laboratorij s čim intenzivnejšim prizadevanjem, odkrivati še vedno nove možnosti igranja, nove pokrajine v svetu maske; njegova najvišja tendenca bi morala biti vsestransko umetniško izpopolnjevanje in iskanje novega svojstvenega stila. Za vzgajanje igralskega naraščaja bi morala skrbeti posebna, v ta namen organizirana dramska šola v okviru tega studija. Vendar gledališče z vsem tem ne bi rešilo svojega umetniškega problema, kajti ostala bi še ista publika, ista vse preveč mrtva hiša z ložami, parterjem, z »Ochsenstandom« za proletariat, ki včasih zaide tja mimo kina, ostal bi še vedno neudobni prostor za mladi del publike, za študente. Gledališče bi torej moralo na pot. Čisto dejansko. Iskat nove publike. Ustanoviti bi moralo svoje postojanke v krajih, kjer bi našlo povsem novo publiko. V Trbovljah, Jesenicah bi našlo delavstvo, na Dolenjskem, Štajerskem itd. bi igralo kmečkemu ljudstvu. In tako bi razsejalo po kakih desetih, petnajstih krajih svoje odre, iskalo bi novih ljudi, ki bi mu dali novih pobud. Morda bi po nekaj letih začeli slutiti ritem novega slovenskega odrskega stila, saj bi medtem nov razmah gledališča tudi plodno vplival na dramsko produkcijo. Seveda bi se moral ob tako živem, obsežnem delu gledališča povečati tudi ansambl za nekajkratno število.

Utopije? Morda; a brez njih uresničenja ne bomo imeli nikdar zares svoje gledališke umetnosti, marveč le nekak posnetek zapadnoevropskega meščanskega teatra, brez pravega stika z našim ljudstvom, brez organske povezanosti z našo dramsko umetnostjo in sodobno umetnostjo sploh. In naš igralec ne bo mogel ostati doma brez mučne zavesti, da s tem žrtvuje svoj umetniški razvoj, brez tesnobe občutja, da je član gledališča, ki je vedno bolj podobno prazni, izumrlji, nasedli ladji. Igralec, ki hoče igrati res živim ljudem, se bo naveličal govoriti mrtvim stenam v vedno bolj zapuščeni hiši.

GLEDALIŠKI umetnik mora biti bolj kakor katerikoli drugi umetnik povezan s svojo publiko. On vpliva na publiko in publika daje njemu novih pobud. Toda vprašajmo se, kake pobude more dajati igralcu sodobna gledališka publika? Ali nima sodobni igralec občutka, da se vse njegove besede, ves njegov napor razblinja v jalovem, parfumiranem polmraku lož in parketa? Kajti parket in loža sta kljub vsemu še vedno središče gledališča, ta dva nazadnje tudi odločata o uspehu ali neuspehu prireditve. Najvišji kriterij je še vedno meščanski okus. Tudi velik del gledališke kritike je še vedno pod sugestijo tega okusa, pa naj se še tako zavija v meglo raznih psevdo-estetskih teorij. Velik sodoben igralec ne more več najti tesnega, intimnega stika s publiko, ki poseča danes gledališče. Preveč je letargična v svojih davno ustaljenih sodbah in predsodkih. Igralčev pogled išče tiste, ki danes v gledališča ne hodijo, ker vedo, da niso namenjena njim. Zanje je gledališče le zatohel kot, v gledališču so tujci. Kino je bolj demokratičen: tam ni treba nobenih posebnih toalet, varno sediš v temi in se vdajaš svetli iluziji na platnu.

Razumljivo je: sterilna publika ne more oplojevati odrske umetnosti. Njena apatičnost pronica tudi v igralce in ves teater ter mu jemlje voljo do dela. Vplivanje publike na igralca je morda istega psihološkega porekla, kakor sugestivni vpliv prisotnosti enega človeka na drugega. Samo da imamo tu vpliv osebnosti, tam vpliv mase; kakor lahko prisotnost docela deprimiranega človeka vpliva na nas, posebno če smo za to nastrojeni, tako lahko duhovno indiferentna publika pogubno vpliva na igralca, mu zlomi umetniško hotenje. Igralec, ki hoče svoji publiko seči v srce in v možgane, jo mora poznati, in ne samo poznati, marveč mora biti nanjo navezan z vsem svojim temperamentom. Adolf Zukor je n. pr. dobro poznal svojo publiko, toda niti na misel mu ni prišlo, da bi izpreminjal ali prevzgojeval sodobnega človeka, marveč ga je rafinirano eksploatiral: njegova ustanova »Paramount film« je nazadnje le velik stroj za racionalno izrabo človeške neumnosti. Kakor nafto in premog, tako je mogoče eksploatirati tudi človeško slabost in omejenost. Toda gledališče ni trgovsko podjetje, temveč umetniški zavod. In poslednji, najvišji smoter umetnosti je in bo vkljub vsem različnim strujam in teorijam, dokopati se do najgloblje zakopanih in pod tisoče krink potuhnjenih človeških slabosti, njen pomen je v tem, da človeka do dna duše razgali, osramoti in ravno s tem prevzgoji in odreši. Umetnost je neke vrste psihoterapija (in kaj je sodobna Evropa drugega kakor ogromen nevrasteničen bolnik), njena naloga je, da človeštvu stopnjuje življenjsko zavest, da ga osvobodi težke dediščine iz mračnih razdobij človeške zgodovine, ki delujejo v njegovi podzavesti; umetnost mora izkopati te davne usedline na dan, da se jih človeštvo končno zave in jih s tem tudi likvidira. Gledališče ima obširen register možnosti, da lahko intenzivno izpolnjuje to veliko nalogo umetnosti. Toda bojim se, da bi bilo le preveč jalovo prizadevanje, prevzgojevati današnjo gledališko publiko. V veliki večini

so to zadnje straže meščanstva, ki si prizadevajo, biti na »sodobnem kulturnem nivoju«, ne toliko iz potrebe kakor zaradi etikete. Velik sodoben igralec in ta publika se skoroda ne moreta nikoli več srečati na skupni ravnini, da bi si res od blizu pogledala iz srca v srce.

(Se nadaljuje) — *Vladimir Pavšič*

PLESNA UMETNOST PRI SLOVENCIH

Narodna plesna umetnost je zavisna od mnogih činiteljev. Treba je misliti na vse: da je naš človek že kmalu, ko se je naselil v teh krajih, izgubil s politično svobodo in staro vero vred tudi velik del svojih družabnih običajev; da ga na tem majhnem kosu zemlje obdaja že od prvih časov na eni strani romanski rod Italijanov, na severu Germani in proti severovzhodu Madžari — potomci Mongolov; da so se na tem malem teritoriju križali, prepletali, zmagovali in podlegali najrazličnejši vplivi. Nujna posledica je bila, da se je zmaličil tudi narodov značaj. Še več, zemlja, ki rodi Slovence, je silno raznolika: proti severu mogočna in visoka, proti vzhodu raztegnjena v ravnice, vsa drobna in ljubka do juga, kjer je njeno obličje modrikasta kraška skala. Pomisliti je treba, da je človek v svojem bistvu veren odraz tiste pokrajine, v kateri živi in iz katere mu vsak dan srkajo oči, ušesa in vsi čuti. Prav to raznoliko obličje pokrajine daje našemu ljudstvu barvitost značajev. Odvisnost od sožitja s pokrajino, v kateri žive naši ljudje, je vtisnila vanje najglobljo karakterno črto, ki je morala ostati samosvoja.

O vsem tem se je že mnogo pisalo in govorilo, predvsem o naši narodni pesmi, ki pravijo, da ni samonikla, le o naših narodnih plesih še zelo malo in trdili so celo, da jih skoraj nimamo.

Vendar jih še imamo nekaj, za medel in pobožen spomin na tiste nekdanje dni, ko so prebivalci naših dolin imeli še žrtvenike pod lipami in so se svobodni bili za svojo svobodo, ko so plesali, kot mora plesati vsak človek še ves zajet v ritem zemeljskega diha, v njeno presnavljanje, neobvladano moč in skrivnost. Plesali so ob ognju iz erotičnih nagibov, da bi dekletu izrazili svoje dopadajenje. Plesali so, da bi svojemu bogu dokazali vdanost in ga prosili, naj jim pusti življenje v boju z ognjem in vodo.

Mnogo nam res ni ostalo od tistih časov. Premalo je imelo slovensko ljudstvo praznikov, da bi vriskalo in plesalo. Zgodaj so ga zaslužnili tuji narodi in ga je vklenilo krščanstvo. Kljub pritisku pa je narodna bitnost še udarjala na dan ob svojih dneh. Tako so bila koroška vstoličenja edinstven primer zavesti slovenske svobode in v dneh vstoličenj je narod plesal svoje stare plese in za to svečanost še poseben ples, po vstoličenju vojvode, okoli knežjega kamna. S prihodom krščanstva je tudi ta poganski plesni običaj zamrl in nadomestil ga je trikratni obhod (procesija) okoli kamna. Tega plesaprocesije se je moral udeležiti tudi vstoličeni vojvoda s svojim spremstvom.

IGRALEC V SODOBNEM GLEDALIŠČU

NAŠA KRITIKA je prav za prav šele stvar bodočnosti. Do danes smo imeli bolj ali manj le kritiziranje. Zlasti velja to za gledališko kritiko, ki je še vedno slučajna, priložnostna, netemeljita, negotova v sodbah, ostaja na površini in zlasti ne zna povezati gledališkega prizadevanja s problemi sodobne umetnosti in sodobne družbe. To in takšno stanje naše dramske in gledališke umetnosti in naše kritike pa je le en primer našega splošnega zastajanja od najosnovnejših gospodarskih do najvišjih kulturnih vzmeti družbe. Kritike ni, ker ni pomembne dramske in gledališke umetnosti, teh pa ni, ker med drugim manjka pomembna kritika. Premalo se zavedamo, da so to tri panoge umetnosti, ki ne smejo biti med sabo v nekem kontemplativnem, statičnem odnosu, marveč morajo dajati druga drugi vedno novih gibanj, vedno novih pobud k rasti, da mora vse tri usmerjati ena in ista umetniška in življenjska volja.

Pomen kritike je v tem, da naglas pove, kar je avtor zamolčal, da pokaže, kar je avtor zavestno ali podzavestno skrival v simbole, da na ta način dogradi nekaj nedograjenega, da publiko varno vodi do najbolj skritih virov umetnosti, da umetnino, osvetljeno v kritični luči, pokaže ljudem v presojo, da končno umetnino vrže v ogenj svoje analize in preizkusi njeno odpornost. Sodobno kritično delo se v marsikaterem oziru približuje umetniškemu oblikovanju. Ostro opazujočega in razčlenjujočega kritičnega duha mora usmerjati umetniška intuicija, kritikovo hotenje mora biti podobno umetnikovemu: umetnikov material sta človek in življenje, kritikov material pa umetnik in umetnina. Oba se poslužujeta različnih, a v bistvu enakih sredstev. Pred leti je napisal znani nemški kritik Alfred Kerr: Odslej se bodo kategorije umetnosti delile v epiko, liriko, dramatiko in kritiko.

Taka kritika bi mogla čisto drugače vplivati na razvoj igralske umetnosti: približala bi se igralcu na tisto razdaljo, kjer se prične iskreno sodelovanje, intimno, pošteno priznavanje in odklanjanje. Šele v takšni intimni razdalji bi mogel kritik zaslediti skrite vzmeti igralčevih umetniških pobud, vzponov, uspehov in neuspehov. Naša kritika pa še vedno prodira iz nekega tujega hladno-razumskega sveta v svet umetnosti. Šele ko se bosta igralec in kritik znašla kot umetnika na isti ravnini, bosta našla pot drug do drugega, šele takrat si bosta dobra, iskrena prijatelja, in najmanj se bosta mogla pogrešati, kadar bosta delala napake. Povedati igralcu ali režiserju, da je naredil napako, se pravi užaliti ga, pač zato, ker ima občutek, da mu nek tuj človek gleda na prste. Šele kadar se z vso jasnostjo zavesta svojega skupnega umetniškega porekla, bosta lahko radevolje poslušala nepopoljne sodbe o sebi. Toda do takih medsebojnih odnosov se bomo povzpeli preko vseh zgoraj naštetih pogojev in najbrž šele v prebujeni bodoči družbi, povezani z intenzivno zavestjo skupnosti, ki mora biti osnova vsakega dobrega teatra, vsake velike umetnosti.

Oglejmo si še nekoliko problem repertoarja, saj je razumljivo, da se brez smotrne repertoarne politike ne morejo razviti velike igralske kvalitete.

Eno leto gledališkega življenja mora biti eno sólo živo, skupno hotenje, ki zaposluje ves teater od ravnatelja do zadnjih statistov. Hrbtenica gledališke sezone pa je repertoar, ki mora biti sestavljen po dobro skozi in skozi premišljenem načrtu. Ne vem natančno, kdo in kako sestavlja repertoar pri nas, vem le, da je od leta do leta bolj ali manj slučajno podvrženo, dolgočasno skrupucalo, ki mori publiko, kritiko, dramske avtorje, a v prvi vrsti ansambl. Tu se ne morem spuščati v podrobno presojo repertoarja, podam naj samo nekaj misli, kako in pod kakšnimi umetniškimi vidiki naj bi se gledališki repertoar sestavljal. Na primer: leto, posvečeno Cankarjevi dramatik. Igrala naj bi se ne samo Cankarjeva dela, temveč tudi dela dramatikov, o katerih vemo, da so na Cankarja močno vplivali. Tako bi našli to leto mesto v gledališču Ibsen, Zola, Maeterlinck itd.; to leto naj bi se dalje igrala dela, ki so Cankarjevim sorodna v idejnem in oblikovnem oziru. Enako bi prišle na oder nekatere slovenske drame, ki obravnavajo na svoj način podobne probleme kot Cankar, prav tako dela pomembnejših Cankarjevih sodobnikov. Tak repertoar bi bil organična celota, pomenil bi že sam po sebi program, dajal bi spodbudo vsem z gledališčem zaposlenim ljudem. Izgovori, da bi zaradi tega gledališče finančno propadlo, ne veljajo; nasprotno: gledališče bi postalo bolj zanimivo, privlačno in aktualno. Tudi komedija bi imela svoje mesto v repertoarju, seveda samo pomembnejša, ki bi po svoje komentirala Cankarjevo in slovensko komedijo sploh. Zgoraj omenjeni študijski laboratorij bi imel to sezono izredno obsežno, bogato in zanimivo delo. Teoretično in praktično bi iskal najprimernejši sodobni odrski izraz Cankarjevi dramatik, polagal bi torej temelje novemu slovenskemu gledališkemu stilu.

Drug primer sestavljanja repertoarja: socialna drama, moderna in starejša, od Aristofanovih komedij preko družabne francoske drame (Augier, Dumas), preko nemške drame, Ibsena, Björnsona, Hauptmannovih »Tkalcev«, Gorkega, Shawa do najmodernejših domačih in tujih socialnih dram. Tretji primer: drama, ki obravnava vojno. Kako poučne premijere od antičnih avtorjev preko Shakespearea, Racinea, Corneillea, nemške klasične drame itd. do povojnih strahotnih vojnih dram! Četrty primer: družinska drama itd., itd.

Pri vsem tem pa bi moralo biti vodstvo gledališča, ki ga sestavljajo zastopniki vseh gledaliških ljudi, prav tako pa zastopniki publike, dramatski avtorji in kritiki, vedno v tako tesnih stikih s sodobnim življenjem, da bi ideja repertoarja bila zmerom borbena, da repertoar ne bi nikoli postal suh, akademičen, nezanimiv in neaktualen. O takem gledališču ne bi mogel nihče več dvomiti, ali ga vodijo birokratje ali umetniki.

Ob takem repertoarju ne bi bilo potrebno, da si lomijo zobe igralci, kritiki bi imeli predmet bogatega konstruktivnega dela. Tako

gledališče bi vzgojno vplivalo na mlade avtorje, odpiralo bi jim nove svetove v dramatik, utrdilo bi jim vero v gledališče in pozitivno usmerilo njihova umetniška prizadevanja.

Ves teater mora prežeti nova umetniška in življenjska volja, nova, močna zavest skupnosti, nova skupna življenjska zavest, kajti šele takrat bo doživelo gledališče tisto veliko umetniško prebujenje, brez katerega bi bilo zaman iskanje lastnega stila. Šele takrat bodo dani pogoji za razvoj velikih igralcev, za samozavesten pristop k vsaki resnični dramski umetnici, šele takrat bo gledališče s svojo veliko umetnostjo moglo vršiti svojo nalogo v človeški družbi.

Vladimir Pavšič.

RAZSTAVA FRANCETA KRALJA

Razstava, ki jo je konec avgusta odprl Francè Kralj v Jakopičevem paviljonu, je bila navzlic vnanji pomanjkljivosti ena izmed najboljših, vsaj najbolj razveseljivih, kar jih je zadnje čase priredil. V nji vidim vse jasnejše znake bližajoče se zmage pravega umetniškega čutnega oblikovanja nad razumskim. Od literarnega odnošaja do upodabljanja umetnosti gre Kralj k čutnemu spoznavanju in podajanju. Vidna je vrnitev k grudi, k tistemu najglobljemu temelju, odkoder izvira sam. Pojavlja se vse očitneje pri njem smisel in resnično zanimanje za človeka, za žival, za prirodo, sploh za vse, kar živi. Formalni simbolizem se umika malce primitivnemu realizmu, ki je v sliki še močno dekorativen, v plastiki pa vse bolj neposredno življenjski. Oblike postajajo stvarnejše, celo obrazi se individualno ločijo.

Najznačilnejši znak te nove smeri je očitna življenjska radost, ki zmaguje nad hladno razumsko konstrukcijo nekdanjih del, ki so bila postavljena v neko izvensvetsko raven brez stikov z resničnostjo. Sicer Francetu Kralju tudi zdaj ni za šolsko pravilnost, za točnost risbe in oblike, temveč skuša dati čim več moči in prodornosti izrazu, vendar je ves njegov odnošaj do sveta drugačen. Kmetsko življenje mu ni več romantična dekoracija in okvir za stilizacijske poskuse, temveč neposredno dojeta stvarnost, nujen izraz njegovega doživetja, podan brez tendenčnosti, brez programa. Njegovo pojmovanje kmetskega dela se je prav tako spremenilo, — in se temeljito razlikuje od mnogih drugih umetnikov. V mogočnem ritmu žanjic in oračev, koscev in drvarjev ni več tope muke, nič brezupno morečega. Delo mu je popolnoma razumljiva, prirodna nujnost, kakor del večnega utripanja nature same, ki daje zadovoljstvo in moč. Tako ti kmetje niso sužnji dela, kakršne prikazujejo tendenčno socialno usmerjeni »proletarski« slikarji.

V zvezi s tem neposrednim gledanjem sveta je značilno naraščanje erotičnega momenta v Kraljevem ustvarjanju. Več kompozicij z ženskimi akti odkriva ta pomembni preobrat. Že v svoji avtobiografski »Moji poti« je Francè Kralj nehote napovedal to spremembo. V resnici se je pa začelo že prej z znano sliko »Kopalke z beneškim ozadjem«. Nadaljevanje te smeri kaže ta razstava. Tako prvinske,