

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJ
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

NINA TREBOVC

France Bevk - dramatik

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJ
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

NINA TREBOVC

France Bevk - dramatik

Diplomsko delo

Mentorja:
izr. prof. dr. Tone Smolej
doc. dr. Mateja Pezdirc Bartol

Dvopredmetni univerzitetni študijski
program prve stopnje Primerjalna
književnost in literarna teorija;
Dvopredmetni univerzitetni študijski
program prve stopnje Slovenistika

Ljubljana, 2012

IZVLEČEK

France Bevk – dramatik

Diplomsko delo poskuša predstaviti Franceta Bevka kot dramatika in analizirati njegova štiri dramska dela. Bevk, ki je sicer bolj poznan kot mladinski pisatelj, se je s pisanjem za oder ukvarjal vse življenje. V njegovi dramatiki za odrasle razen ekspresionističnega začetka in simboličnih nedorečenosti prevladuje želja po izražanju resničnosti; take, kot jo je sam občutil. Njegovi prvi drami (*V globini*, *Kajn*) sta nastali kot odpor na grozote 1. svetovne vojne. Pozneje je napisal še družinsko dramo *Krivda*, ki jo je predelal v povest, preizkusil se je tudi v komediji (*Partija šaha*). Njegov dramski opus ne predstavlja neke smiselne celote, ima pa izrazito dokumentarno vrednost.

Ključne besede: Bevk, dramatika, 1. svetovna vojna, ekspresionizem, Strindberg

ABSTRACT

France Bevk – playwright

This diploma thesis attempts to present France Bevk as a playwright and to analyse his four plays. Bevk, who is better known as the author of juvenile fiction, was engaged in writing for the stage all his life. With the exception of expressionist beginnings and symbolic ambiguities, a desire to express reality predominates in his plays for adults; such a reality that he himself experienced. His first plays (*V globini*, *Kajn*) resulted from the resistance to the horrors of the World War I. He later wrote a family drama *Krivda* which was rewritten into a story; he also tried his hand at comedy (*Partija šaha*). His dramatic works do not constitute a coherent whole but they are of great documentary value.

Keywords: Bevk, drama, World War I, expressionism, Strindberg

KAZALO

IZVLEČEK	ii
ABSTRACT	ii
UVOD	1
1. AVTORJEVO ŽIVLJENJE	2
1.1 Bevk in gledališče	3
1.2 Bevk in sodobniki.....	4
2. ANALIZA DRAMSKIH DEL	5
2.1 V globini.....	5
2.2 Kajn	9
2.3 Krivda.....	15
2.4 Partija šaha	19
2.5 Razvoj dramskega sloga.....	22
3. BEVKOVO PREOSTALO USTVARJANJE, POVEZANO Z GLEDALIŠČEM.....	23
ZAKLJUČEK.....	25
LITERATURA IN VIRI	26
Izjava o avtorstvu	29

UVOD

O Francetu Bevku kot dramatiku vemo presenetljivo malo; njegovo ustvarjanje za oder je omenjeno v nekaj člankih, pa še to v izredno majhnem obsegu in ne zares poglobljeno. V diplomski nalogi bomo obdelali štiri Bevkova dramska dela, med njimi sta *V globini* in *Kajn* izšli v knjižni obliki, medtem ko *Krivdo* in *Partijo šaha* v tipkopisu hranijo v Slovenskem gledališkem muzeju. Omenjene drame bomo skušali umestiti v literarno obdobje, čas in prostor, analizirali bomo okoliščine nastanka, iskali morebitne vzporednice s tujimi avtorji, dela, kjer se bo seveda dalo, primerjali med sabo, opazovali slog in iskali odgovor na vprašanje, zakaj je Bevk prezrt kot dramatik.

1. AVTORJEVO ŽIVLJENJE

France Bevk (1890–1970), pisatelj, pesnik, prevajalec, publicist, urednik in dramatik, se je rodil v Zakojci pri Cerknem, bil je iz bajtarske družine. Končal je ljudsko šolo in šolanje nadaljeval na učiteljskišči v Gorici. Do vojne je poučeval, po njej je bil časnikar v Ljubljani. Pozneje se je vrnil v Gorico, deloval je na vidnih javnih položajih, med drugim je bil redni član SAZU. Velja za enega od najplodnejših slovenskih književnikov, napisal je 164 del, veliko je še raztresenega po revijah in časnikih. Zelo priljubljen je bil med mladimi bralci. Najprej je začel pisati pesmi in igre za otroke ter mladino, pozneje se je posvetil pripovedništvu. Pisal je od svojega desetega pa vse do osemdesetega leta. Svoja dela je objavljajal v skoraj vseh takratnih listih in revijah. Njegove zgodbe so se večinoma dogajale na Primorskem, zanimalo ga je življenje meščanov, samotnih hribovskih kmetov po Cerkljanskem in Tolminskem. Za njegovo najboljšo delo štejejo roman *Kaplan Martin Čedermac*, v katerem opisuje narodnostno zatiranje v Beneški Sloveniji in ljubezen do slovenskega jezika.

Bevkovemu pisanju literarna zgodovina marsikdaj odreka preveliko literarno vrednost. Na mestu je vprašanje, ki si ga zastavlja Ciril Zlobec. Ali je lahko pisatelj, ki mu stroka marsikaj zameri, velik pisatelj zaradi pomembnega vpliva, ki ga ima njegovo pisanje ne le na umetniški ravni, temveč tudi in predvsem pri oblikovanju narodne in družbene zavesti (Zlobec 1980: 50)? Na vprašanje bomo skušali odgovoriti v nadaljevanju.

Bevk je bil velikokrat deležen maščevanja oblasti, ki ga je neprestano preganjala in nadzorovala. Leta 1926 je bil obsojen na štiri mesece zapora, leta 1930 na dve leti hišnega zapora, leta 1934 so ga za tri leta poslali v konfinacijo na otok pri Neaplju. Do leta 1943 je bil po italijanskih zaporih, se istega leta vključil v Osvobodilno fronto in se tudi v nadaljnjem življenju boril za svoj narod in njegove pravice. Kljub terorju, ki so ga nad njim izvajali, mu je uspevalo, da njegovo pero ni zastalo in da so knjige prišle do ljudi.

Pisatelj v *Moji mladosti* (1969: 214) piše, da je bil strasten nasprotnik vojne, kar se je izražalo v njegovem pisanju, česar ni nikoli skušal skriti. Omenja Izidorja Cankarja; policija mu je zasegla pošiljko rokopisov, ki mu jo je poslal Bevk. Cankar mu je dejal, da v prebranem ne najde nič spotakljivega, vendar da naj bo zaradi drugih previden. Bevk pravi, da ga je samo na

pol poslušal, ker je v srcu čutil drugače. Zadavec pove, da je tudi Ivan Cankar Bevku med vojno svetoval, naj zaradi cenzure piše tako, da se loteva idej, ne pa aktualne snovi. Bevk se je zaradi teh besed gibal med simbolizacijo in vsakdanjo življenjsko stvarnostjo, tudi še v dvajsetih letih je begal med impresijo, simboliko, ekspresijo, naturalističnimi detajli (Zadavec 1980: 43). To beganje bi lahko pripisali tudi cenzuri. V njegovi dramatiki razen ekspresionističnega začetka in simboličnih nedorečenosti prevladuje želja po izražanju resničnosti, take, kot jo je občutil avtor sam. Znal je prisluhniti ljudem, njihovo trpljenje je prelil na papir. Vsaj njegovi prvi drami imata veliko dokumentarno vrednost; ostro obsojata tedanjo družbo in nam kažeta ponižanja in grozote, ki so jih ljudje občutili med vojno oziroma po njej.

1.1 Bevk in gledališče

Bevk je ljubil gledališče. V *Moji mladosti* (1969: 179) pravi, da je v dijaških letih tudi sam igral v predstavah, omenja dramatizacijo Jurčičevega *Domna* in originalno ljudsko igro *Zlatorog* Jožeta Abrama. Pove sicer, da ni bil kdove kakšen igralski talent. V Goriških brdih je v takratnem času režiral tudi Finžgarjevega *Divjega lovca*. Zanj je bil nepozaben dogodek, ko so jih v Gorici obiskali ljubljanski igralci, ki jih je pozneje srečeval na odru. Ob tem omeni, da je zamudil le malo predstav, čeprav si je moral včasih zanje sposoditi denar. V študentskih letih je bil nekaj časa na Dunaju, kjer je spremljal tamkajšnji oder; navduševal se je predvsem nad Strindbergom in Hauptmannom. Pove, da je takrat poslušal Karla Krausa, ki se je norčeval iz neke vojne dopisnice in da je bilo njegovo pisanje o vojni tematiki v primerjavi s tem smešno, saj si je Kraus privoščil veliko več, s tem da so se mu tamkajšnji oficirji na vso moč smejali, medtem ko so njega doma preganjali. Ko se je vrnil v Ljubljano (1919), je začel pisati o predstavah za časopise. Ob tem je vodil Ljudski oder, v katerem je nastopal tudi kot igralec. Kmalu zatem je začel tudi sam ustvarjati; dramska besedila je pisal skoraj vso svojo pisateljsko dobo. Veliko iger je napisal za mladino, k čemur se vrnemo v nadaljevanju.

1.2 Bevk in sodobniki

Bevk je začel pisati drame po koncu 1. svetovne vojne, ko je v dramatiki zaznati vsebinski in oblikovni premik. Dramatiki v veliki meri snov jemljejo iz vojnega časa ali pa opisujejo povojnega človeka. Slovenska poezija in kratka pripoved sta v 1. svetovno vojno vstopili sočasno in dokaj bojevito, pri dramatiki je drugače, med prvimi je ravno Bevk z delom *V globini*. Smolej v svojem članku »*Ne jaz, ampak vojska je napisala to povest.*« *Prva svetovna vojna in slovenska književnost (1914–1941)* omenja Stanka Majcna in njegovo enodejanko *Apokalipsa*, ki jo je napisal leto dni za Bevkovo *V globini*. Tudi Majcen je bil del vojne morije; idejo za enodejanko je dobil, medtem ko je v letih od 1915 do 1918 služil v Beogradu. Čeprav ne opisuje neposredno vojne izkušnje, je posredno sporočilo teksta obsodba vojnih grozot. V dramah *Kasija* in *Dediči nebeškega kraljestva* tako govori o razmerah v okupiranem Beogradu. Iz tistega časa Smolej omenja še drami Angela Cerkovnika *V kaverni* in Alojza Kraigherja *Na fronti sestre Žive*, ki prav tako obravnavata vojno tematiko (Smolej 2005: 98–105). V tesni povezavi s pisanjem dramatikov, ki so obravnavali vojno, je ekspresionizem, o čemer več v nadaljevanju. Povejmo le, da Kralj (1999: 1–22) navaja, da se je obdobje ekspresionizma, ki se je v Nemčiji začelo okrog leta 1910 in se nato razširilo po srednji Evropi, pri nas začelo s 1. svetovno vojno in končalo v zgodnjih tridesetih letih. Med ekspresionizem uvršča drame Slavka Gruma (*Dogodek v mestu Gogi*), Ivana Preglja (*Katastrofa, Berači*), Stanka Majcna (*Kasija, Apokalipsa*), Mirana Jarca (*Ognjeni zmaj, Vergerij*), Alojzija Remca (*Magda*), Ivana Mraka (*Obločnica, ki se rojeva*), Antona Leskovca (*Jurij Plevnar, Kraljična Haris, Dva bregova*) in Franceta Bevka (*V globini*).

Kot ugotavlja Koblar (1973: 113), se je pri nekaterih izrazito spremenilo občutje sveta; človeka vidijo kot osebo, ki je popolnoma brez svobode in duhovnih vrednot, na koncu pa se zgrozi nad lastnim ponižanjem in nevrednostjo. V tej grozljivi podobi sveta se posameznik odcepi od nekega naravnega toka, ki vodi življenje, kar je posledično vidno tudi v zunanji podobi. Značilen način izpovedi po prvi svetovni vojni so bile kratke forme. V dramatiki so to enodejanke, ki kažejo izbruh človekovih mejnih situacij. V fragmentih avtorji prikažejo neko mejno človekovo situacijo, pri čemer jih ne zanimajo točno določena imena junakov, ne čas in kraj.

2. ANALIZA DRAMSKIH DEL

Preden se lotimo analize dramskih del, naj omenimo, da sta se z Bevkom kot dramatikom v strokovni literaturi ukvarjala Frank Wollman v *Slovenski dramatiki* in France Koblar v *Slovenski dramatiki II*; Lado Kralj Bevkovo dramo *V globini* obdela v enem izmed svojih člankov, v zbirki *Upornik* jo kot primer ekspresionizma v dramatiki omenja tudi Fran Zdravec. Vsa štiri Bevkova dramska dela so bila uprizorjena, in sicer v SNG Nova Gorica, SNG Maribor in SNG Drama Ljubljana; pri obravnavi smo si pomagali z gledališkimi listi iz SNG Nova Gorica in SNG Drama Ljubljana; iz SNG Maribor so sporočili, da je njihov arhiv leta 1945 v celoti zgorel.

2.1 V globini

Bevk je bil zvest svoji zemlji in svojim ljudem; ravno ta zvestoba je pogojevala njegovo umetniško rast in hkrati narodno pomembnost. S tem, ko se je po prvi svetovni vojni iz Ljubljane leta 1920 preselil v Gorico in živel s svojimi ljudmi, obsojenimi na asimilacijo, je prevzel odgovorno nalogo. Tamkajšnje založbe brez njegovih tekstov ne bi mogle tiskati izvirnih tekstov, ker jih ni bilo, tako pa so lahko Primorci skozi njegove knjige spoznavali sebe, svojo usodo in takratni položaj; in kar je najpomembneje, iz njegovih knjig so se učili slovenščine. Na leto je izdal tudi po deset knjig. Bevk se je torej odločil, da bo ostal med svojim ljudstvom, kljub temu da je vedel, da ga čaka težka pot.

Leta 1922, ko je napisal svojo prvo dramo, je bilo po Rapalski pogodbi, po kateri je pripadla Italiji vsa Gorica in Primorska, življenje na Primorskem vedno težje. V svojem prvem dramskem delu se je tako lotil snovi, ki je bila še sveža, boleča. Delo je torej izšlo leta 1922 v *Ljubljanskem zvonu*, avtor ga je naslovil *V globini*, urednik njegovih *Izbranih spisov* France Koblar ga je leta 1951 brez navedenih razlogov oziroma komentarja preimenoval *V kaverni*¹, v *Slovenski dramatiki* leta 1973 pa Koblar uporabi ime *V kritju*. To stori, ker, kot ugotavlja Lado Kralj (1996: 105), je bil naslov *V kaverni* že zaseden (Angelo Cerkovnik je, kot rečeno, leta 1924 izdal dramo *V kaverni*, v kateri prav tako obravnava vojake na fronti med prvo

¹ Kaverna je umetna jama, služi kot umetno zaklonišče, kot zavetje pred topovskim obstreljevanjem.

svetovno vojno). V zbirki *Upornik*, v kateri so objavljene ekspresionistične enodejanke oziroma prizori iz večdejanek, sicer Zadavec omenjeno dramo objavi pod naslovom *V kaverni*, na Radiu Slovenija pa so leta 2001 uprizorili radijsko igro *V kaverni*. V nadaljevanju bomo uporabljali Bevkov prvotni naslov. Tudi zato, ker ta pove veliko več; Bevk je hkrati s prikazom grozote boja hotel prikazati tisto grozo, ki je v globini posameznikove duše. Globina bi lahko predstavljala vse tisto slabo, kar je v človeku, kar pride na dan ob kočljivih situacijah. In kot pove eden od vojakov: »Nikoli ne veš, kaj se skriva v človeku, kot ne veš, kaj je v sredini zemlje. Dobro ali slabo? Ali oboje?« (Bevk 1951: 225) *V globini* je pomembna tudi zato, ker gre za prvo objavo slovenske drame v angleškem jeziku. Leta 1936 je namreč izšla v reviji *The Slavonic and East European Review*, ki jo je izdajala Univerza v Londonu. Prevedel jo je ameriški Slovenec Anthony J. Klančar.

Vse osebe v enodejanki – razen narednika in njegovega brata – so brez imen, kar kaže na to, da med ljudmi ni več nikakršnega razmerja. Poudarjena je anonimnost vojakov, za ekspresionizem je značilno, da so osebe označene glede na nekakšno pripadnost svoji skupini. Dogajanje je postavljeno v 1. svetovno vojno na Soško fronto, kjer se v neko podzemeljsko luknjo z zaprtim vhodom pred obstreljevanjem zateče skupina vojakov. V ospredju je zgodba dveh bratov, od katerih je eden narednik, drugi mu je podrejen, je torej navaden vojak. Poleg njiju so še korporal, telefonist in pet vojakov. V trenutkih med življenjem in smrtjo vojaki kažejo svojo duhovno podobo. Iz pogovorov izvemo, da je narednik Jožef Grivar svojega brata Toneta nadomestil pri poroki, oziroma ga zastopal kot ženina, ker ta ni mogel s fronte zaradi kazni. Brat sumi, da ga je žena z njim tudi prevarala, kar narednik iz maščevanja – misli, da si je brat želel poroko le zaradi denarja, on pa ima to žensko resnično rad – tudi potrdi. Napetost začne naraščati. Jožef začne po vojaško zapovedovati, zazvoni telefon; sporočijo, da je treba straže podvojiti in braniti vhode, ker je sovražnik vedno bližje. Ker se za stražo nihče ne javi sam, saj naloga pomeni zanesljivo smrt, Jožef določi brata. Ta se skuša izvleči, pravi, da mu še ženo da, če se ga usmili. Jožef ne popusti. Spor med bratoma je tu na vrhuncu, Tone reče: »Ti si volk! Ti si hijena, ki žre mrliča! Oba ene matere sva. Ena žena naju je dojila. Bodi! Imej njo – imej jo; če mi je bila nezvesta, bo morda zvesta vsaj tebi! Ne duha več ne bo po meni.« (Bevk 1951: 232) Medtem vsi surovo planejo nanj; Tone se odloči, končno odide in iz maščevanja z ročnimi granatami zasuje vhod, tako da so preostali vojaki kar naenkrat ujeti. Tone se jim posmehuje; zdaj so na smrt obsojeni tudi oni. Začne se še hujša igra živcev, brata se pogovarjata odzunaj in znotraj. Jožef pove, da ni zares spal z bratovo ženo, Tone pa prizna, da se je z njo poročil zaradi zemlje. Vsi ga rotijo, naj odpre, v odgovor

dobijo blazen krohot. V paniki začnejo iskati krivca; Prvi pravi, da je kriv Bog, Drugi, da so krive matere, ki so jih rodile, Tretji obtožuje prekletega cesarja, Peti pove: »Mi vsi smo krivi, vragi, samogoltneži, ki ljubimo puške, parado, ki hočemo, naj pol sveta joče zaradi nas, da se nasitita pohlep in poželenje!« (1951: 237) Šesti nadaljuje: »Oni so krivi, ki leže doma in bogatijo; naše žene pa jim strežejo z blagom in s telesom.« (1951: 237) Ob koncu pogovora, ki že meji na blaznost, sklenejo, da je kriv narednik, ki bi jih kot predpostavljeni bil dolžan rešiti. Narednik pove: »Ubil me je. Kajn me je ubil.« (1951: 238) Ostali pa: »Kajn? Abel je ubil Kajna? Ti si Kajn! On je Abel! Tudi on je Kajn!« (1951: 238) Vojaki so besni, v obupu se vržejo na Jožefa in ga ubijejo, a jih to ne reši predsmrtne groze; nekateri molijo, drugi preklinjajo ... Prej logičen dialog, ki je bil na trenutke patetičen, kar je tudi eden od ekspresionističnih postopkov, začne razpadati. Nadomestijo ga besede oseb, ki so tik pred smrtjo. Stavek se skrči na besede, besede v krike. Potem ko se topovski ogenj sovražnika ustavi, Tone vrže granate, ki naj bi jih vrgel na Italijane, v kaverno, in tako pobije vse, na koncu tudi sebe. In kot dramatik zapiše v zadnjih didaskalijah: »Silen pok razžene vrata, zaklonišče se izpremeni v mrtvo duplino s telesi, kopajočimi se v gorki krvi. Tišina.« (1951: 241) Didaskalijam tu pripade ključna vloga, saj nadomestijo dramsko besedilo in poudarjajo vizualno.

Brata sta iz vsakdanjih kmečkih odnosov postavljena v situacije, kjer je vsakršna komunikacija prekinjena, nenehna smrtna nevarnost povzroči, da se vedeta nečloveško, v ospredju so panika, napadalnost, tesnoba; vojaki se nad njunim rivalstvom hudobno, če ne celo živalsko naslanjajo. Njuno sovraštvo in prezir se stopnjujeta in se končno sprevržeta v smrt vseh. Voja tako uniči vse vezi med ljudmi, tudi sorodstvene. Bevk, ki je bil izrazit nasprotnik brezsmiselnega pobijanja, o čemer je, kot omenjeno, tudi veliko pisal in so ga zaradi tega preganjali, je v *V globini* želel poudariti prav slednje. Nesmiselna smrt in skrajnost vojne, v kateri pride na dan človekova zverinskost, sta glavni temi v drami, na kateri nas skuša opomniti. Eden izmed na smrt obsojenih vojakov tako pove: »Čudno je to v človeški naturi. Bliže smrti kot si, večje prase si. Niti ne maraš srečnega človeka poleg sebe, niti za piko bolj srečnega ne.« (1951: 230)

Lado Kralj v svojem članku z naslovom *Dve drami o prvi svetovni vojni: Reinhard Goering, Pomorska bitka; France Bevk, V globini* primerja Bevkovo dramo z Goeringovo (1918), ki velja za temeljni model ekspresionistične vojne drame. Oba sta pisala pod neposrednim vtisom prve svetovne vojne. Dramama je skupno to, da osebe nimajo imen, kar, kot že rečeno,

kaže na to, da v ekspresionizmu dramatika ne zanima subjekt kot posameznik. Gre za tipizacijo, ni prikaza individualnosti osebe. V obeh delih je prisoten vzneseni dialog, skupen je tudi njun pacifizem, ki je značilen za ekspresionizem v Nemčiji in srednji Evropi. Ekspresionisti, tisti, ki so prej z radostjo pričakovali vojno in bili prepričani, da izpolnjuje njihove želje, so protivojni obrat doživeli z neposrednim izkustvom bitke. Navdušenje je prešlo v gnus, gnus v pacifizem, ki oznanja, da je vojna nečloveška, da junaštvo ne igra nobene vloge.

Ekspresionistična drama je bila deležna kritik, češ da vojne ne prikazuje na dovolj neposreden način. Drama ima, kar je splošno znano, že od samega začetka probleme pri prikazu bitke zaradi načina posnemanja. Na odru nekako pričakujemo »psihologijo nasilnega dogodka, ne pa fizičnega udarca meso ob meso.« (Kralj 1996: 99) V primeru, da želi dramatik pokazati ravno to, mora uporabiti postopke, kot so tejhoskopija, ustno poročilo sla, zvočni efekt. Oba dramatika sta namesto teh uporabila drugo dramsko tehniko; tj. »nenavadno izbiro odrskega prostora, ki na poseben način usmerja potek drame, tako da se ta konča v maniri deus ex machina.« (Kralj 1996: 95) Njun prostor je ozek, moreč. Pri Goeringu je to jekleni stolp bojne ladje, v kateri so mornarji, ki ne komunicirajo s svetom, v *V globini* je moreče, klavstrofobično zaklonišče, kjer vojaki čakajo, da jih nehajo obstreljevati, zunaj je gotova smrt. Dramatika sta tako svoje osebe prepustila neznosnemu prostoru, ki povzroča dramsko napetost. Sicer sta stolp in zaklonišče »evidentna primera številnih dejavnikov, ki so povzročili, da je bila prva svetovna vojna tako zelo drugačna od prejšnjih.« (1996: 101) Izumili so namreč oklepno bojno ladjo, bodeče žice, zaklonišča. Posameznik v obeh dramah ni pomemben, je le del množice. Prizorišči se kmalu spremenita tudi v past, ki pelje v brezsmiselno in poniževalno smrt. Konec, narejen s pomočjo gledališkega prostora, je v obeh dramah izredno močen, zbuja občutek nečesa brezizhodnega, konča se z množično katastrofo.

Kralj v svojem članku še zapiše, da »Bevkova enodejanka *V globini* ni bila uprizorjena.« (1996: 95) Slednje moramo zavrniti, saj je bila krstna uprizoritev drame 5. aprila 1974 v izvedbi takratnega Primorskega dramskega gledališča Nova Gorica (danes SNG Nova Gorica), in sicer pod naslovom *V kaverni* in z oznako ekspresionistična enodejanka. (Kralj tudi navaja, da je po tej drami Bevk napisal samo še eno dramo, kar, kot kaže pričujoča obravnavna, tudi ne drži.) Drama je tako po več kot petdesetih letih doživela svoj odrski krst. Kritičnik Aleš Berger v *Naših razgledih* (1974: 323) piše, da predstava pod režijskim vodstvom Emila Aberška ne razočara in da je dovolj solidna ter na trenutke prav intenzivna. Aberšek je

dramo razumel kot zaporedje situacij, v katere so postavljeni vojaki v ogroženi kaverni; po mnenju Bergerja je nekatere med njimi učinkovito prevedel v odrski jezik, druge pa ločeval nekoliko nasilno in z manj prepričljivimi pomagali; tu omenja igranje na ustno harmoniko in polaganje mrtvega brata v krsto na odru. Individualno zgodbo sprtih in po ženski ločenih bratov je izpostavil le toliko, da je razvidno motivirala obnašanje brezimnih vojakov, ki so bili na začetku preveč enoplastno posmehljivi, a nato vse bolj prestrašeni, še piše. Je pa, tako Berger, režiserju uspelo ustvariti nekaj intenzivnih trenutkov množične tesnobe, kot je histeričen smeh zasutih vojakov.

2.2 *Kajn*

Nasilje, ki so ga nad Primorci izvajali fašisti, je v Bevku zbujalo gnus in ogorčenje, a mu hkrati dajalo nove pobude za pisanje. Tako je v enem zamahu nastala njegova naslednja drama *Kajn* (1924), v kateri je tudi motiv sovraštva med bratoma. Deli sta nastali kot odpor na grozote vojne, ki je tista, ki človeka spremeni v zlobneža. V *V globini* vojaki postanejo zveri, ki se nenadzorovano in brezsmiselno pobijajo med sabo, v tridejanki *Kajn* pa narodni izdajalec neslavno umre v plamenih. Razlika med dramama je v tem, da so v *V globini* odsotni narodnostni elementi, gre torej za pacifizem, medtem ko je v *Kajnu* narodna zavest zelo prisotna in je pravzaprav gonilo celotne drame. Bevk se z omenjeno dramo tako upira raznarodovalnim poskusom, odziva se na narodnostno zatiranje na Primorskem po Rapalski mirovni pogodbi, ki sta jo novembra leta 1920 v Rapallu podpisali Kraljevina SHS in Kraljevina Italija. S pogodbo je bila določena meja med državama, s čimer je bila tretjina slovenskega etničnega ozemlja, Istra in del Dalmacije dodeljena Italiji, ki je v zameno priznala Kraljevino SHS. Z rapalsko mejo je bilo slovensko prebivalstvo nekdanje Avstro-Ogrske razdeljeno na dva dela. Slovenci, ki so živeli na Goriškem, v delu Notranjske, Trstu, Istri in na Primorskem, so kmalu občutili raznarodovalni pritisk čedalje močnejšega fašizma – začelo se je nasilno poitalijančevanje. *Kajn* torej obravnava fašistični nadzor nad Primorci, ki je prikazan skozi zgodbo o materi, ki v grehu s tujim rodom spočne sina, ki ga družina sprejme, dokler se proti njej ne obrne on sam in uniči sebe ter celoten dom.

Dogajanje je postavljeno v Bevkovo ožjo domovino, v Goriška brda, v leto 1922, ko poleg prihoda prvih fašistov začnejo gospodarsko propadati kmetije; grozi jim, da bi prišle v tuje roke. V ospredju so primorska kmetija in njeni ljudje, ki ljubijo svojo kri, zemljo, ki svojemu

narodu pripadajo z vsem srcem; na Gravnarjevi domačiji so tako oče Jakob, sin Jože, hči Ivanka in stara mati, nasproti njim dramatik postavi sina Angela. Prvo dejanje prikazuje družino, vsi delajo, le Angelo ponočuje in lenari, druži se z »onimi«. V nadaljevanju pride do spora med bratoma. Angelo pove, da namerava prodati zemljo, kar Jožeta razjezi, tako da izda dolgo zamolčano skrivnost – Angelu pove, da ne bo nikoli gospodar, ker ni očetov sin; mati ga je kot aleksandrinka spočela z nekim tujcem v Egiptu. Stara mati te besede potrdi s prisego; Angela iskreno sovraži, nanj gleda kot na pokvarjenca. V Angelu dokončno zmaga brezsrčna hudobija, ne čuti se več vezanega na tujo družino.

V drugem dejanju nasprotje med polbratoma raste. Angelo se vpiše v fašistično skupino in pride na veselico, na kateri so zbrani vaščani, v črni srajci. Ker izziva svojega polbrata, ga ta ozmerja in stopi na robec v barvah italijanske zastave. V trenutku ga obkrožijo fašisti. Jože spozna, da je padel v nastavljeno past, a mu uspe pobegniti.

Tretje dejanje se spet dogaja v domači hiši. Angelo prodaja hišo fašističnemu zaupniku na vasi Gorjanu, ko se sredi kupčije zateče domov Jože. Brata se spopadeta, a že vdrejo karabinjerji in aretirajo Jožeta, Ivanko in njunega očeta. Ko Jožeta vlečejo čez prag, se s staro materjo pogledata, ona reče: »Jože! Ne bom pozabila. Prisegam ti pri živem Bogu!« (1925: 62) Mati nato zaklene hišo in vrže ključ v ogenj na ognjišču, tako da Angelo ne more ven, medtem pa pridejo dom požgat fašisti. Angelo torej pretrga vse, kar ga je vezalo na svoj rod, izda dom in skupaj z »onimi«, kot dramatik imenuje fašiste, ugonobi slovensko družino. Usoda se z aleksandrinskim podtaknjencem poigra, saj skupaj s starko umre v rodni hiši v požaru, ki so ga zanetili prav njegovi fašistični pajdaši. Kajna, ki ga neizmerno sovraži, v smrt pošlje starka: »Dopolnilo se bo, kar je bilo v meni dvajset let ... Naš kruh si jedel – našo kri si izdal – zdaj bo dolg poravnán ...« (1925: 64) Angelo na koncu, preden sam umre v plamenih, zadavi starko, ob tem obupano zakriči: »In jaz nimam človeka, ki bi me ubil!« (1925: 64) Kmečka rodbina tako propade.

Drama je v času izida doživela veliko nepravilnih razlag. S *Kajnom* je avtor tvegál. Snov, fašistično nasilje nad primorskim ljudstvom, je bila v takratnem času izredno občutljiva – tako pri bralcih kot pri kritikih. V epilogu v knjižni izdaji je Bevk zapisal, da mu je drama ljuba, ker je bila napisana v okoliščinah, ki se jih bo za vedno spominjal. Ob tem priznava, da ima delo napake, kar so opazili tudi takratni kritiki. Vendar pravi, da drama »drugačna ne more biti in če bi jo popravljál, bi razdril še tisto, kar je dobrega na nji. Naj ostane taka, kakršna je.

Otrok, ki je prišel s telesno hibo na svet in je zaradi tega staršem tembolj pri srcu.« (1925: 65) V nadaljevanju razlaga svoj pisateljski nazor in pove, da ni eden izmed tistih pisateljev, ki bi za vsako ceno branili svoje delo pred kritikami. Poudarja, da *Kajn* ni nacionalistična drama in pravi, da tega ne trdi zato, ker bi se bal ljudi, ki jih drama obravnava, saj dejstvo, da »živim med njimi in sem postavil na čelo knjige svoje ime, označuje zame poguma dovolj.« (1925: 66) Kritiki so, tako Bevk, pričakovali zlagane junake, ki se »davijo v patosu«, saj je »naša preteklost navajena patetične laži pod naslovom umetnosti.« Meni tudi, da ljudje v takratnem času niso prenašali realistične slike vojne morije, »hlastajo pa po vstopnicah na morišče.« (1925: 67) Prav tovrstni ljudje so se po njegovem zavzeli, da ne gre za nacionalistično dramo. In tukaj se, kot že omenjeno, z njimi strinja. Svoje pisanje opisuje nazorno in slikovito ter pojasni, kako nevarna je narodna snov za pisateljevanje: »Priznam, da sem pri pisanju te drame plesal na vrvi in le za las je včasih manjkalo, da nisem stopil v praznino hujskanja, kamor nisem hotel. Fabula drame se je nekega dne na nejasen način prebudila v meni in okoli nje sem nanizal kos našega življenja.« (1925: 67) In ponavlja, da ni hotel ničesar drugega, da se je oklepal strogih dejstev brez pretiravanja in olepševanja. Spet se obrne h kritikom in pove, da se dogodki, ki jih je upodobil za oder, marsikomu zdijo neverjetni, proti pravilom o verjetnosti dramskega dejanja in o civilizaciji evropskega človeka. »Toda spričo dramskih pravil, kulture in civilizacije, se gode v evropskih in afriških kolonijah stvari, ki se človeku, ki sliši o njih, zde neverjetne. Ne zato, kaj se zdi človeku verjetno, zato, kaj je življenjsko mogoče, gre.« (1925: 68) Poudarja, da se kritikom zdi drama neverjetna tudi zato, ker jim je bila v takratnem času še časovno preblizu, rana je bila še preveč odprta; kar je pri pisanju čutil tudi sam in se zato izogibal nekaterim besedam in označbam »s tisto neverjetno sramežljivostjo, s katero se ogibljejo pisatelji svežih snovi.« Bevk je bil narodno zaveden, živel je pod potujčevalno italijansko okupacijo in je na lastni koži občutil opisano zlo; prav zato ga dvom o verjetnosti tistega, kar je napisal, »ni zadel samo kot pisatelja, ampak tudi kot eno izmed stotisočeri priča /.../ Kakor da je moja okorna beseda zlagana bajka, ki nadeva nezasluženo mučeniško glorio okrog glave ljudi, ki živijo na ozemlju, na katerem se vrši dejanje drame.« (1925: 69) Ob tem še pove, da bi morali pisatelji dokumentirati nasilna dejanja, s čimer bi potrdili vero v literarno pričevanje. Konča z besedami, da je *Kajn* le drobec vsega, kar se je zgodilo, in da »globoka drama našega življenja še čaka pisatelja.«

Razmišljanje, ki ga je avtor podal pod naslovom *Opazka*, je za naš pregled njegove dramatike izredno pomembno, saj je o njegovih postopkih pisanja za oder napisanega izredno malo in tako lažje razumemo, zakaj in o čem je hotel pisati. Želel je napisati dokument časa,

dokument zatiranih v vojni. Konflikt, ki je narodne in družinske narave, se sprevrže v katastrofo, v kateri se maščujejo grehi iz preteklosti (Koblar 1951: 437). Katastrofo sprožijo »oni«, nasilni tujci, simbolna podoba tiste, ki varuje dom, to je stare matere, pa jo konča.

Na dramo se je od revij odzval samo literarni mesečnik *Dom in svet*; Tine Debeljak se je kritike lotil tako, da je delo najprej ocenil iz avtorjeve želje, zapisane v *Opazki*. Debeljak zapiše, da *Kajn* ni drama, če naj je drama »nihanje človeka, ki se mu je podrlo ravnovesje in se išče, da se umiri ali uniči; ali če naj je val kolektivne mase, ki se iz posameznih hudournikov zlije v strugo, ki se razbije ob jezu ali pa ga izpodkoplje.« (1926: 127) To bi bilo pretiravanje, k čemur pa Bevk ne stremi, saj mu gre za neposrednost, išče novo, še nedefinirano obliko. Debeljak priznava, da je sicer pohvalno, da umetnik raziskuje in išče nove formalne horizonte, a mora, če želi, da njegovo delo imenujemo drama, imeti specifične drame, in to je »vzpeta, v enotnem, nepretrganem in nepovračajočem se dogajanju sproščena linija, ki nujno, iz sile v sebi sami, teži po nekem zaključku.« (1926: 127–128) In pove, da te linije v Bevkovi drami ni. Dejstvo je, da je dramski lok res nekoliko okoren; Angelo je od družine že od začetka drame nekako psihično ločen, ko se zave, da ni njihove krvi, pa se od nje loči tudi rodbinsko, s čimer se konča prvo dejanje, ki nekako nima vzvodov za nadaljevanje. Šele njegove besede, da bo naslednji dan plesal z bratovim dekletom, dajo drami možnost, da diha naprej; v smer, ki bi lahko bila tudi erotično obarvana, vendar se v drugem dejanju, ki se dogaja v gostilni, nekako zabriše in se pokaže šele v vrhu dogajanja, ko Angelo želi resnično plesati z dekletom, ki ga ima Jože rad, in s tem pravzaprav sproži celotno nadaljnje dogajanje, ki bo odslej le še padalo do končne katastrofe. Prvo dejanje ima še ekspresionističen tempo, ki pa v drugem ni več tako izrazit, poveča se spet na koncu. Angelo se v loku, ko naj bi svojo idejo razvijal naprej, pomakne nazaj, lik se ne razvija, ampak se v drugem dejanju ozira v prvo, ko se spet sprašuje o svojem poreklu in išče potrditev pri drugih. Besedni spopad v gostilni (drugo dejanje), preden vstopi Angelo, je nekoliko odveč in zaustavi celotno dogajanje, ki se nadaljuje šele z v črno srajco oblečenim Angelom. Tretje in zadnje dejanje, ki je sicer simbolno zelo močno, je tragično, čeprav je ta tragičnost bolj naključna; Jožetova krivda je pravzaprav nekrivda, ker se zavedamo, da je vse laž, nas ne zanima njen razvoj, Angelova tragika je v nastavljeni pasti, v katero se ulovi, medtem ko je edina, s katero resnično sočustvujemo, stara mati.

Če torej upoštevamo Bevkova navodila iz *Opazke* in dramo jemljemo kot realistično, ugotovimo, da njen lok ni enovit, da je razdeljena v več nekakšnih zaključenih enot, ki so med

seboj nekoliko okorno povezane. Če pa preslišimo Bevkove besede in v delu iščemo njegov simbolni pomen, lahko dramatiku priznamo, da se je z besedami boril za svoj narod in da je povzdignil glas v času, ki tega ni dovoljeval. Avtor se brani takšne razlage, vendar ima že nenavadno ostri naslov simbolni pomen. Tudi lik stare matere je oblikovan po cankarjanski simboliki – predstavljena je kot ohranjevalka rodu, ki varuje domače ognjišče, kot domača zemlja, ki ne mara tujega; Angelo ji stoji naproti in na koncu zgori v njenih plamenih. Zaradi neizmerne sovraštva je lik stare matere izrazito strindbergovski, čeprav igra po mnenju Wollmana ni naturalistična, tudi izraz, katerega stilizacija je očitna od začetka do konca, ni nikjer naturalističen. Prizor, v katerem sta stara mati in Angelo v plamenih, spominja na Strindbergovega *Pelikana* (Wollman 2004: 274). Sovraštvo stare matere, branilke doma, je prisotno od samega začetka drame, ki se pravzaprav začne z njenimi odklonilnimi besedami, namenjenimi Angelu, pa vse do konca, ko gresta skupaj v smrt. Gnus do fašistov in do Angela izrazi v naslednjih besedah: »Ti trdiš, da so pošteni? Njih si, zato si gluhi in slepi. Oni pa nam sede na vratu. Priklanjati se moramo njih obleki – njih zastavi – njih požigom – njih palicam in njih kletvi. Njih si! Oni se pa norčujejo, če po naše govorimo. Njih si, a se imenuješ naš sin.« (Bevk 1925: 16) Čeprav drama kaže obračun med ljudstvom in prikazuje, da so bili tudi na Primorskem ljudje, ki so se prodali tujcu – sicer zelo redki in ne stoodstotni Slovenci –, v svojem bistvu potrjuje vero v neomajno ljubezen do rodu in zemlje. Posamezni izdajalci tako niso šteli, dramatik je želel povedati, da je primorsko ljudstvo delovalo kot celota.

Gre za dramo, ki, kot ocenjuje Pavšič, nima »kdo ve kakih literarnih teženj« in je »pomembna predvsem kot dokument in pogumen odpor proti tujemu, gospodarsko in narodnostno zaslužnjočemu imperializmu.« (1938: 320) Je pa treba drami vsekakor priznati dobro obdelane dramske like in dialog, ki je še posebej dramatičen med staro materjo in Angelom; manj prepričljiv je spor med bratoma.

Bevk je dramo napisal leta 1924, prvič jo je objavil v *Domu in svetu* leta 1925, še istega leta je izšla v knjižni obliki pri Novi založbi. Svojo krstno uprizoritev je doživela 12. 11. 1924 v Narodnem gledališču v Mariboru. Zanimivi so *Spomini na Kajna*, ki jih je objavil eden izmed igralcev krstne uprizoritve Milan Pirnat in ki so pomemben dokument časa. Pirnat pravi, da je bil uspeh predstave v Mariboru velik. Pred uprizoritvijo je imel govor član tedanje Jugoslovanske matice, v katerem je napadal krivičnost Rapalske mirovne pogodbe. Ozrače je bilo po pripovedovanju Pirnata nabito in naelektreno. V drugem dejanju je na veselici zbrana vsa vas, v družbo se vmeša Jožetov brat Angelo (Pirnat je igral Jožeta) v fašistični uniformi,

kot že opisano, v nadaljevanju Jože potepta njegov robec z barvami italijanske zastave. Ko je Pirnat to storil, je onemel, razlegel se je ogromen aplavz, topotanje z nogami; fašistična zastava pod njegovimi nogami je izzvala čustva. Pozneje je Pirnat še nekajkrat zaigral v *Kajnu*, leta 1931 v Beogradu. Opisuje, da so pred generalko izvedeli, da bo delo prepovedano, ker da žali italijansko fašistično vlado. Ustvarjalci predstave so protestirali in štiri dni pred premiero dobili dovoljenje za predstavo pod pogojem, da bodo prizor z zastavo popolnoma omilili (Pirnat 1970: 7–8). 12. 9. 1970 (nekaj dni pred avtorjevo smrtjo) je bila premiera *Kajna* v Idriji v izvedbi Primorskega dramskega gledališča Nova Gorica. Kot je ob takratni uprizoritvi zapisal Jože Snoj v *Delu* (1970: 4), se je režiser Mario Uršič teksta lotil z dvema osrednjima težnjama; želel je »prikazati nečloveškost nasilja na splošno, kot pojav zunaj prostora in časa, zraven pa zastrto angažirano opozoriti, da to nasilje v zastrtih socialno ekonomskih oblikah med našimi zamejci še obstaja.« (1970: 4) Kot še ugotavlja Snoj, je »realistično, psihološko enoplastno in dramaturško ne preveč trdno zgrajeno pripoved hotel povzdigniti v nekakšne nadrealne simbolne višine.« (1970: 4) Snoj opozarja na novost; režiser je v delu začutil odtenke antične klenosti in preprostosti in tako vpeljal zbor mož, ki je bil sicer le rahlo nakazan, stara mati, ki jo je tako kot leta 1924 ob krstni uprizoritvi omenjene predstave igrala Elvira Kraljeva, pa je spominjala na preroško Sibilo. Snoj ob tem ocenjuje, da bi z morebitnim doslednejšim odmišljanjem komaj nakazane psihologije, predvsem Angelovega sinovskega kompleksa in, kot meni, z izrazitejšim igralskim materialom, lahko v pravi meri orisal elementarnost konflikta, ki bi bila vredna Bevkove izpovedne narave; tako pa je po njegovem ostal le pri zanimivem napotku za morebitne prihodnje uprizoritve *Kajna*; do katerih pa 42 let pozneje ni prišlo, tako da morebitno nadaljevanje režiserjevega dela ni bilo izpeljano. Snoj v članku kritizira izrabo sklepnega prizora, skupne smrti nosilcev spopada; meni, da je bilo premalo naraščajoče smrtne groze, kar pripisuje slabi komunikaciji režiserja in igralca.

Režiser Mario Uršič je povedal, da je želel s predstavo mladim vtisniti v spomin, kaj je nasilje, ne glede na čas in kraj. Zaveda se, da je prav čas nekaj vzel besedilu, saj je zacelil, čeprav ne še povsem pozdravil, bol, ki jo je čutil avtor (Uršič 1970: 6). (Treba je vedeti, da so predstavo igrali leta 1970.)

2.3 *Krivda*

Zaradi urejanja humorističnega lista *Čuk na pal'ci* je bil Bevk, kot rečeno, leta 1926 obsojen na štiri mesece zapora. V zaporu je oblikoval načrt, da bi odslej pisal bolj realistične tekste, kar je vidno tudi v obravnavanih dramah; drama *Krivda* je izšla ravno takrat, torej leta 1926. Meseci v zaporu sicer pomenijo pozitivno prelomnico v njegovem življenju; imel je čas za pisanje – nikoli prej in ne pozneje ni v tako kratkem času toliko napisal.

V *Krivdi* gre prav tako kot v *Kajnu* za podoben problem – za materin greh. Razlika je, da v *Kajnu* iz njega izvira celoten potek drame, medtem ko je tu izpostavljen kot etični problem. Pri obeh omenjenih dramah se grehi preteklosti maščujejo z grehi sedanjosti, ki pripeljejo do katastrofe.

Družinska drama *Krivda* ni izšla v knjižni obliki, v tipkopisu z letnico 1926 jo hrani Slovenski gledališki muzej. Je pa zanimivo, da Koblar, ki je eden izmed redkih, ki se je ukvarjal z Bevkovo dramatiko, o omenjeni drami govori kot o drami z naslovom *Materin greh*, ki jo je Bevk pozneje predelal v povest in jo leta 1929 izdal pod naslovom *Krivda*. Koblar še zapiše, da gre za štiridejanko (1973: 134). Drama, ki je dostopna v Slovenskem gledališkem muzeju, nam kaže drugačno sliko; naslov ima *Krivda* in ne *Materin greh*, sestavljena je iz sedmih dejanj in ne štirih, s tem, da sta dve različici sedmega dejanja, kar bomo razložili v nadaljevanju.

Dogajanje je postavljeno v samotno vas v hribih, godi se po 1. svetovni vojni. V prvem dejanju se hlapec Ivan znaša nad domačim sinom Jožetom in hčerjo Anko, ki tega niti ne opazita, medtem ko brat njunega pokojnega očeta Brdar začne nekakšen boj proti njemu. Sumi namreč, da imata gospodinja, žena pokojnega gospodarja, in hlapec razmerje in da sta gospodarja ubila. Tudi Jožetovo dekle Julka mu očita, da se ne zna upreti hlapcu. Ko Ivan dvigne roko nad Anko, Jožetu prekipi, a ga Brdar zadrži, da ne plane nanj. Brdar se boji, da bi Ivan šel predaleč: »Sama kri ga je, nič trezne odločnosti in razuma. Če se bo nazadnje kaj odločil, bo naredil neumnost.« (Bevk 1926: 9) V teh besedah je že nakazan razplet drame.

V drugem dejanju Brdar Jožetu pove svoja sumničenja in od njega zahteva, naj pomete greh iz hiše. Jože materi namigne o slišnem in jo prosi, naj hlapca odžene. Vendar se Ana odloči,

da bo Ivan ostal pri hiši, a da se z njim ne bo poročila. Jožetu pove: »Zakaj poslušáš ljudi, ki ti s praznimi marnjami polnijo glavo? V naši hiši danes ukazujem jaz, nihče drug. In ne bom nikogar vprašala, kaj naj naredim. Dom potrebuje močnega gospodarja.« (1926: 18) Dejanje se konča s tem, da Jože materi omeni sumljivo očetovo smrt, ona pa razburjena pobegne.

Na začetku tretjega dejanja se pogovarjata mati in hlapec, med katerima pride do ostrih besed. Hlapec si želi podrediti Jožeta, skrije mu harmoniko in zaklene hišna vrata. Ana mu očita, da pretirava. Njun pogovor razkrije, da sta imela razmerje že pred gospodarjevo smrtjo. Hlapec ji pove, da predolgo odlaša s poroko in da naj izbere med svatbo ali njegovim denarjem; v letih, ko je bil pri hiši, je namreč vanjo vložil veliko denarja in jo rešil propada. Gospodinja, ki je z njim tudi noseča, s težavo pristane na poroko.

V četrtem dejanju se dogajanje preseli v vaško gostilno. Razposajeni pivci bi radi plesali, čakajo Jožeta in njegovo harmoniko. A ta pride brez glasbila in ves iz sebe, ker mu je hlapec zaklenil vrata. Dražijo ga, češ da ima pri njih glavno besedo hlapec. Jože, ki je močno vinjen, se odpravi domov po harmoniko.

V petem dejanju Anka Jožetu odpre vrata. Ta mater Ano prosi, naj zanika vse govorice in ji obljubi, da ji bo verjel. Vmeša se hlapec, Jože spozna, da so govorice resnične. Od zunaj je slišati petje; iz gostilne so prišli vaščani, ki se s pesmijo posmehujejo Jožetu, kar ga še bolj podžge. Ugotovi, da mu je hlapec skril harmoniko, zato jo gre z vso ihto iskat k njegovi postelji. Vdre v kamro, zabode hlapca in odide s harmoniko.

Šesto dejanje se dogaja v sodni dvorani, kjer Jožetu sodijo zaradi umora. Pove, da hlapca ni maral, ker mu je nameraval vzeti mater. Pristane sicer na vsa dejstva, a noče omeniti materine krivde. Mati je, nasprotno, do njega sovražna: »Bil si moj, a jaz nisem bila tvoja, ker si storil, kar si storil, in nisi čakal, da se pokrije sramota.« (1926: 53) Dogajanje postane tu še posebej napeto: »Ko ponesejo otroka h krstu, porečem, na tega pljunite! Ta mu je umoril očeta.« (1926: 53) Po tem priznanju jo Brdar obtoži, da je imela s hlapcem razmerje, ko je bil mož še živ, in da tudi pri njegovi smrti ni bilo vse v redu. Mater začnejo sumiti, da je ubila moža, in jo pridržijo v zaporu.

Sedmo, zadnje dejanje, ima v tipkopisu drame, ki jo hranijo v Slovenskem gledališkem muzeju, dve različici. V obeh se Ana vrne domov, saj je zaradi pomanjkanja dokazov

oproščena. V ječi rodi hčerko, ki umre. Jože bo sicer sedel še tri leta, Julka pove, da ga bo čakala. Ana pride v spremstvu svoje matere; ob prihodu ima občutek, kot da je vstopila v tujo hišo. V prvi različici Ana noče živeti doma in bi rada šla k svoji materi, a je ta ne more sprejeti, ker je vse svoje imetje že prepisala. V obupu prizna svoj zločin, Brdar je zgrožen. Zapre se v kamro in se obesi. V drugi, popravljeni različici, pa Ana noče zapustiti hiše, čeprav jo je mati pripravljena sprejeti k sebi. Tudi v tej različici se ji izvije priznanje, Brdar ji obljubi, da bo molčal zaradi otrok, vendar le v primeru, da zapusti hišo. Ana z materjo odide.

Dve različici zadnjega dejanja kažeta, da Bevk ni natanko vedel, kako bi razrešil konec. Oba pa nekako nista dovolj močna. Ana se ne obesi zato, ker bi obžalovala svoj greh, temveč iz obupa, ker ne ve, kako naprej. Tudi odločitev, da bi zapustila hišo in zabrisala svoj greh, ne bi bila najbolj primerna. Vprašanje krivde ostaja odprto.

Krivda je analitična drama; postopoma namreč razkriva predzgodbo, zakrito dejanje iz preteklosti. Ta postopek povzroči, da je drama bolj epska kot dramatična, kar je pri *Krivdi* še posebej vidno. Ob tem naj omenimo, da je Bevk omenjeno dramo preoblikoval v povest. Verjetno je tudi sam sprevidel, da je snov veliko primernejša za povest kot za dramsko obliko. Čeprav gre pravzaprav za najpomembnejši dogodek v drami, za gonilo igre, večina dramskih oseb ne pozna predzgodbe; bolj ko gre drama proti tragičnemu koncu, bolj se ti dogodki razkrivajo. *Krivda* je izrazito realistična drama, ki ne dopušča simbolnih razlag; analitična drama pa postane popularna prav v realizmu, ker omogoča posvečanje dramski osebi. Gospodinja Ana je morala živeti z možem, ki ga ni ljubila in je bil vrsto let bolan, obsojen na posteljo. Dokler je bil še živ, sta s hlapcem svoje razmerje skrivala, skupaj sta imela celo otroka, najmlajšo hčer Maričko. S hlapcem ubijeta moža, pričakujeta že drugega otroka, česar ne bi bilo več mogoče prikriti, zato bi se morala poročiti. Vse to se seveda razkrije, ko se zgodba že razvije v končno katastrofo. Analitična drama ima tako možnost večje tragičnosti, preteklih dogodkov se ne da spremeniti, kar nas ponavadi navdaja z občutkom groze in nemoči. Pri *Krivdi* je viden vpliv Ibsena; drama *Strahovi*, ki velja za nekakšen ključ v pisanje tega norveškega dramatika, slovi po analitični tehniki.

Tudi sicer je pri Ibsenu prisotna motivika okolja, obravnava družinska, moralna, zakonska vprašanja – vse naštetu igra pomembno vlogo v *Krivdi*, kjer je osrednja dramska oseba in nosilec dejanja mati Ana, ki je še mlada in polna strasti, a jo je življenje prikrajšalo za ljubezen. Razpeta je med neozdravljivo bolnim možem in hlapcem, ki jo zalezuje. Kriva je

dveh zločinov, ubije moža in posredno tudi svojega ljubimca. Je moderna in privlačna ženska, ki gre za svoje strasti prek trupel. Brdar o njej pove: »Lepih bab se boj kot modrasa. Nikdar ne veš, kdaj te šavsne, ko mačka. Ana ima svoje kremplje. In ne dvomim, da jih je rajni Florjan kdaj občutil.« (Bevk 1926: 7) Bistvo razpleta zgodbe ni v tem, da je glavna materina krivda njen greh, tj. njena nezvestoba in umor, tragično je, da so otroci izgubili mater, ki so jo resnično ljubili, in to že daleč v preteklosti, ko so še mislili, da jih ima rada. Medtem ko bi Anka in Jože naredila vse zanjo, ju ona niti pogleda ne, ne objokuje niti smrti svojega moža, s katerim je živela 20 let. Vodi jo samo erotični nagon, ki mu podredi vse. O sebi pove: »Zla nikoli nisem bila. Grešnica sem bila, ako hočeš, nesrečnica sem bila, a hudobna nisem bila.« (Bevk 1926: 68) Njen lik je psihološko zaključen, a etično dvomljiv, kar jo tudi privede v tragičen konec. Frank Wollman ugotavlja, da v območju konfliktov »ljubezen, žena, otrok« ni veliko slovenskih iger, ki bi spolnost obravnavale tako, kot je; samo po sebi, brez socialnih vidikov (Wollman 2004: 315). Še posebej malo pa je iger, ki obravnavajo prešuštvo. V *Krivdi* je Bevk prešuštvo in uboj predstavil kot dejanji, ki se rodita iz narave in okolja. *Krivda* je drama o izredno močnem, a slepem erotičnem naboju. Bevk je od Strindberga vzel uničujočo, demonsko žensko, ki se šele s svojim odhodom očisti nezvestobe. Skorajda na dlani je tudi primerjava odnosa ženska – hlapec, ki je osrednji tudi v Strindbergovi *Gospodični Juliji*, ki je nastala skoraj 40 let pred Bevkovim dramskim delom. Jean, hlapec pri Strindbergu, se prav tako kot Ivan povzpne nad žensko; kot možka sta namreč močnejša – kljub temu da sta v odnosu s svojima gospodaricama. Sta v procesu vzpona, želita si višje. Razlika med njima je v tem, da Ivan drži Ano v pesti od vsega začetka, da ga ona na nek način ljubi in da skupaj resno načrtujeta prihodnost, ki jo sicer prepereči njegov konec. Pri Strindbergu pa gre zgolj za kratek, nekajurni odsek, pravzaprav za pogovor med dvema osebama, kjer ni več pomembna zgodba, fabula, kjer gre bolj za nekakšno avanturo – ki pa, tako kot pri Bevku, zahteva življenje, le da tu umre – oziroma naredi samomor – ona, Julija. Boj med moškim in ženskim, med dvema principoma, je Strindbergu prinesel največ slovesa. Tudi v *Krivdi* je prisotna obramba ženske, ki je zapeljana od okolja. Moža je ubila, ker je izvedel za njeno nečistost, predvsem pa zato, ker je bil nad njo hlapec, ki ji je grozil. Mati s svojo naravo vlačuge uniči moškega in celotno družino, vse moške razen hlapca ima podrejene; Jožeta njeno početje boli, tudi Brdarja žali, kako je ravnala z njegovim pokojnim bratom. Edini, ki ima torej moč nad njo, je hlapec, tudi zato, ker sta soodgovorna za zločin in jo lahko vsak trenutek izda. Strindbergovski je tudi razpad družine, je resnični, dramatični prizor s poglobljenim psihološkim orisom.

Bevk je torej, izrazito naturalistično, obravnaval tudi take življenjske pojave, ki so veljali za neprimerne, neestetske. Opisoval je temne strani življenja, zločine, bolezen, strastno erotiko, pohlep po zemlji. Zdi se, kot da je s temno dramo, ki se dogaja v samotni vasi v hribih, k nam pripeljal naturalistično trdoto Strindberga. Bevk svoje like pogosto postavlja v hribe, ki so sicer tudi njegova rojstna pokrajina. Kot navaja Koblar (1951: 38), je pisatelj nekoč zapisal: »Ljudje so poznali poleti trdo delo, kose in sekire, pozimi žganje in sani. Kakor živali so hodili po klancih, redek nasmeh je izhajal iz pijače ali iz erotike, če se je porodil. V kroniki ustnega izročila je bilo zapisanih brez števila nesreč in hudodelstev.« Pokrajina v človeka vnese trdoto, odljudnost, človek izgubi občutek za sočloveka. Bevk golim življenjskim dogodkom dodaja človeške nagone, ki vodijo do katastrofe. Naj samo še omenimo erotično sfero Strindbergovega življenja; bil je trikrat poročen. Tudi Bevkovi odnosi z ženskami so bili zapleteni; imel je izrazito erotično naravo. Poleg zakonskih je imel tudi nezakonske otroke, ki jih je priznal in zanje poskrbel. Svoje otroke je imel s štirimi ženskami. Zanimivo je tudi, da se mu je v jeseni življenja zgodilo to, o čemer je pisal v *Krivdi* – medtem ko je bila njegova takratna žena bolna, jo je varal s služkinjo, ki je delala pri njihovi domačiji. Sad njunega odnosa je bil otrok, ki ga je pisatelj pozneje tudi vzdrževal.

Igro so uprizorili v Goriškem gledališču 17. 9. 1960 v režiji Hinka Košaka in ob 70-letnici pisatelja; omenjena uprizoritev, ki jo samo gledališče poimenuje kot krstno, ni evidentirana, ni je niti na seznamu uprizoritev na spletnem portalu slovenskega gledališča SiGledal; podatke o uprizoritvi smo dobili v SNG Nova Gorica. Dramo, ki je med Bevkovimi odrskimi stvaritvami vzbudila največ pozornosti, so sicer takrat, ko je nastala, tj. v dvajsetih letih, uprizarjali v več krajih na Primorskem, pri občinstvu je naletela na lep sprejem.

2.4 Partija šaha

Bevk se je poizkusil tudi v komediji, ki je hkrati tudi njegovo zadnje pisanje za oder, če seveda izvzamemo mladinske in lutkovne igrice, o katerih v nadaljevanju. Komedija v treh dejanjih z naslovom *Partija šaha* (1939) je ostala v tipkopisu, hranijo jo v Slovenskem gledališkem muzeju.

Komedija je zajeta iz meščanske sodobnosti, v njej nastopajo mož, žena, ljubimec in služkinja. Prizorišče je v vseh treh dejanjih isto, tudi čas dogajanja je določen na popoldne,

večer in noč. V *Partiji šaha* gre za ljubezenski trikotnik: Edo Gale, kvartopirec, pustolovec in lahkomiselnjež, pogosto zahaja k prijatelju Petru Drenu, vestnemu tovarnarju, ki ceni tradicionalne vrednote in urejeno družinsko življenje, igrat šah in osvajat Drenovo ženo Erno, ki začne podlegati njegovim sladkim besedam. Zanimivost komedije je, da se zaplet zgodi že pred začetkom samega dela. Gale Drenu reši življenje in ta ga v zahvalo spusti v svojo družino, on pa njegovo prijateljstvo z osvajanjem njegove žene izkoristi. Gale zaigra večjo vsoto denarja in pričakuje, da mu bo Dren pomagal rešiti finančne težave, kot je to že večkrat storil. Dren mu tokrat noče pomagati, saj se je naveličal njegove lahkomiselnosti, obenem pa sumi, da ima nekaj z njegovo ženo.

V naslednjem, drugem dejanju, Gale zato prosi Erno, da prepriča moža, naj mu posodi denar, in grozi, da se bo v nasprotnem primeru ubil. Zaradi njene prošnje je Dren še bolj ljubosumen. Po pogovoru z njim sicer Erna ugotovi, da do Galeta ne čuti ničesar več, in služkinji naroči, naj ga ne spusti v hišo. Dogajanje se začenja zapletati.

Tako jo v zadnjem, tretjem dejanju, kljub prepovedi zvečer, ko je mož še v službi, obišče Gale. Mož se nepričakovano vrne in ga dobi; povabi ga na partijo šaha in pove, da bosta igrala na življenje in smrt. Gale izgubi, Dren vanj ustrelj – a s slepim nabojem. Gale odide in ko Drenu zabrusi, da se je z njim satansko pošalil, mu ta pove: »Kaj je bolj satansko, kot varati svojega prijatelja? Ako te vara lastni prijatelj, komu naj še veruješ na svetu? Tu se vse neha! Tu je konec! Prepad!« (1939: 68) Komedija se konča srečno, mož in žena sta skupaj, težave so pozabljene.

Medtem ko je težišče francoske zakonolomske komedije (Georges Feydeau, *Dama iz Maxima*) v dovršenem zakonolomu, se pri Bevku ta v resnici sploh ne zgodi. Mož hoče prijatelja, ki mu osvaja ženo, kaznovati že samo za njegov poskus. Na koncu ga osramočenega spodi iz hiše. Osmešen torej ni on, temveč zapeljivec. Bevk tudi samemu Drenu položi v usta besede: »Nočem se osmešiti. Ne bi hotel igrati klavrne vloge ljubosumnega moža.« (1939: 21) Igranje šaha je vseskozi prisotno, pravzaprav je okvir dogajanja. Medtem ko je partija šaha na začetku le zabava, se igra na koncu obrne v boj za življenje in smrt. Ob zadnji partiji šaha je ozračje tako napeto, da je že na robu, po katerem bi lahko zdrsnilo v družinsko tragedijo. Konec je izrazito grotesken. Če je v prizoru, ko pride mož domov in najde ženinega osvajalca, še zabaven, se bralec (oziroma gledalec) kmalu zresni. Ob pogovoru Galeta in Drena namreč začne sumiti, da je Dren iz ljubosumnosti ubil

ženo in da se bo zdaj spravil še na Galeta. Dren reče: »Obračunala bova. Posloven človek sem in ničesar ne ostanem dolžan. Točno plačujem.« (1939: 66) Gale ne razume, kaj mu hoče povedati, bralec pa čuti neprijeten občutek, kaj bo sledilo. Dren: »Takoj boš razumel. Streljala se ne bova, ker nimaš nabojev. Igrala bova šah. Kdor izgubi partijo, ta umre.« (1939: 67) Bralec je šokiran. Po Kraljevi definiciji groteske je groteskno komično komično, ki »vzbuja smeh predvsem s svojimi čudaško karikiranimi značaji, pa tudi s svojimi čudaško komičnimi, včasih grozljivimi situacijami.« (1984: 150) Situacija res postane grozljiva. Dren: »Smej se! Ta, ki se bo poslednji smejal, ne boš ti! Ljudje tvoje vrste vedno izgubijo zadnjo partijo v življenju. Izgubil si živce. Jaz pa sem miren. Še nikoli nisem bil tako miren. Zdi se mi, da te ves čas vodim za seboj.« (1939: 70) Grozljiva napetost doseže vrhunec, ko Dren vzame revolver in pomeri v Galeta, bralec je prepričan, da bo ta kmalu obležal mrtev. Vendar ne, Dren ustrelj s slepim nabojem. Bralec je osupel, še bolj takrat, ko se prikaže tudi Erna, za katero misli, da je mrtva. Ko spozna, da so ga potegnili za nos, sledi odrešilen smeh. Osebe same po sebi sicer niso groteskne, to postanejo šele zaradi situacije, v kateri se znajdejo. Ker je grotesken samo konec, komediji ne bi mogli dodati pridevnika groteskna.

V že citirani povedi »Kaj je bolj satansko kot varati svojega prijatelja?« je lepo vidna etična ideja komedije, ki pa to ni v pravem smislu besede. Edini, ki je pravzaprav optimističen, je konec. Bevk želi prikazati borbo za moralne vrednote, neomadeževanost družine in prijateljstva, v čemer je tudi vsebinska vrednost komedije in kar jo loči od komedij, ki so namenjene samo zabavi. Tudi zgodba sama je napisana spretno, dramatik ima občutek za opis navadnega, stvarnega življenja. Dejanje, ki ga gradi na naključjih in psihični zmedi, pridobiva na svoji intenzivnosti in napetosti, prizor izziva prizor, dogodki si sledijo kot v napeti kriminalki. Je pa res, da so osebe morda preveč črno-bele; Dren je izrazito pozitiven lik, je pošten in skromen, Gale pa negativec. Delo skuša preveč moralizirati in poučevati v smislu, da je dobro nagrajeno, slabo kaznovano (Prostoslav 1940: 117–118).

Komedijo so prvič uprizorili v SNG Drama Maribor v režiji Vala Bratine, in sicer 18. 2. 1939, leto pozneje je bila pod taktirko istega režiserja premiera tudi v SNG Drama Ljubljana. Uprizoritvi nista bili odmevni; v tisku takratnega časa ni najti nikakršnih odzivov.

2.5 Razvoj dramskega sloga

Pri Bevkovi prozi je vidno, da je izšla iz impresionizma, gre za vtis, enkratno doživetje; ob impresionizmu se kmalu začne oblikovati ekspresionizem. Nanj so vplivale Cankarjeve presenetljive zgodbe in slike groze; a je šel še dlje in jemal pri Leonidu Andrejevu. Trenje med impresionizmom in ekspresionizmom je prisotno tudi potem, ko svoja dela gradi na realizmu in naturalistični neposrednosti. Tudi sicer pri nas ekspresionizem ni nikoli zaživel v čisti obliki, vezan je bil na druge smeri, kot so socialni realizem, simbolizem, katoliški misticizem (Koblar 1951: 50–51).

Za vse štiri Bevkove drame je značilno, da prevladujejo strasti, ki jih osebe ne morejo ali jih težko nadzorujejo in se na koncu sproščajo v obupnih dejanjih, ki pogublajo. Pri prvih dveh dramah je Bevk še pod vplivom simbolističnega izraza in ekspresionističnega sloga, medtem ko v *Krivdi* in *Partiji šaha*, prevladuje realistično oblikovno načelo. Bevk je dramaturško konservativen, gre mu za ohranitev tradicionalne dramske oblike, razen v *V globini*, kjer se pravilna in urejena resničnost spremeni v neko negotovost, spačenost; nastopi nova resničnost, ki so jo ustvarjalci sprejemali z odporom. V ospredje torej pride ekspresionizem, ki pa (po Koblarju) ni zaključena usmerjenost, je nekakšen nov glas časa, v katerem se zaradi vsesplošnega nasilja posameznik počuti nemočnega, temne strasti ga vodijo v tragičen konec. Koblar ugotavlja, da se je sicer Bevk v dramatiki le bližal ekspresionizmu. »Njegova večinoma kriminalna motivika ima navadno presenetljiv razvoj, v katerem se premakne do skrajnih meja življenjske verjetnosti in prepričljivosti, vendar ostaja še vedno v mejah psihološkega realizma.« (Koblar 1973: 135) V *V globini* se zdijo značaji oseb preveč poenostavljeni, da bi lahko bili resnični. Bevk je v prvi vrsti želel poudariti etični problem, ki pa v okolju, v katerem se človek povsem razčloveči, zgubi ostrino. Kljub temu je v drami oblikoval dialog, ki je učinkovit; zgoščenost pri izražanju obupa in strasti kaže tudi na italijanske futuriste, ugotavlja Wollman (2004: 272), ki so se zavzemali za gledališče besede. Predvsem pa kaže na lastno doživetje vojnih grozot. Dramo *Kajn* je Bevk videl v popolni resničnosti snovi; hotel je napisati delo po občutku, kot je sam rekel, kot »izraz človeka tiste minute, v kateri je delo nastalo«. Opazimo, da gre za dvoje nasprotujočih si načel: naturalistična zvestoba do snovi in čustveno razpoloženje, ki bi tej snovi dalo neko višjo vrednost. Bevk je sicer uporabil dokumentarno gradivo, ki pa se je iz takratnega primorskega dogajanja razvilo v družinsko dramo, ki izvira daleč iz preteklosti, je polna strasti in

demoničnih dogodkov. Wollman dramo zaradi močnega odpora proti fašizmu in schillerjevsko-hasencleverskega motiva dveh sinov ter sovraštva med njima sicer uvršča v ekspresionizem, čeprav je na primer lik stare matere izrazito strindbergovski (Wollman 2004: 272). Tudi Bevkovo naslednjo dramo *Krivda* bi v nekaterih segmentih lahko primerjali s Strindbergom – predvsem lik demonske ženske, ki nastopi v *Gospodični Juliji*, naturalistično trdoto (*Krivda* je postavljena v samotno vas v hribih), erotiko, pohlep po zemlji. *Krivda* sicer kaže večje prizadevanje za realistični stavčni izraz, malo je dialogov ali govorjenja vstran, za realistično podobo in polnost dejanja. Ta realizem pa ni statično oblikovan, avtorjev pogled je razviden iz njegovih oseb. Po zgledu naturalistov, predvsem Strindberga, Bevk ne razvije samo glavnega dejanja, ampak dejanje na široko izpostavi in utemelji, osebe imajo svojo preteklost, ki se postopoma odpira. V svojem zadnjem dramskem delu, komediji *Partija šaha*, je Bevk po obliki tradicionalen, drži se pravila o treh enotnostih, zato je njegova igra strnjena, nastopa malo oseb in dogodkov, zgodi se v kratkem času in na enem mestu. V delu prevladuje značajska komika, gre torej za komedijo o nreveh. Osebe so vkovane v značaj, v poglede na svet. Motiv, ki je bil v dramatiki tudi že pred njegovim časom velikokrat uporabljen, sicer obravnava na svoj, originalen način.

3. BEVKOVO PREOSTALO USTVARJANJE, POVEZANO Z GLEDALIŠČEM

Bevk je leta 1950 objavil tudi filmski scenarij z naslovom *Še bo kdaj pomlad*, po katerem je nastal film *Trst*, ki ga je v režiji Franceta Štiglica posnel *Triglav film*. Sodeloval je pri pripravi snemalne knjige, ki so jo objavili s 348 ilustracijami. Ker je cenzura prepovedala predvajanje prizora, v katerem partizani junija leta 1945 zapuščajo Trst, so film predvajali okrnjen.

Vsekakor ne smemo zanemariti Bevkove mladinske dramatike. Pisatelj je nasploh verjetno najbolj poznan po delih za otroke in mladino, problemsko ga je privlačeval svet mladih. Tudi v dramatiki velja za pomembnega pisca mladinskih iger. V njih se navezuje na tradicijo, ki zajema iz pravljicne in fantastične snovi. Zaradi naše analize, ki temelji na dramatiki za odrasle, bomo njegove tekste le omenili: že prvo njegovo pisanje je odrski tekst za mlade, gre za verzno enodejanko *Veseli god*, ki je izšla leta 1912. V *Bedaku Pavleku*, ki je izšel leta 1925, je pet igrice za otroke (*Bedak Pavlek*, *Skrb in smrt*, *Kraljič in služabnik*, *Neubogljivci*,

Dobrota je sirota). Leta 1928 je izšla dvodejanka *Čudežna skrinjica*. Dramatiziral je dve svoji prozni deli, in sicer *Tončka* (1953) ter *Vanko partizanko* (1964). Več igrice je napisal za ročne lutke (žive in nežive ter za premakljivi oder): v zbirki *Kmetič in volk* (1952) so izšle tri igrice za lutke: *Kmetič in volk*, *Trbuc in razbojnik*, *Teliček Rjavček*. Napisal je še lutkovno igrico *Lenuh Poležuh* (1961).

Pisatelj se je ukvarjal tudi s prevodi in priredbami dramskih del. Leta 1920 je po Gerstackerju priredil in z režijskimi opombami opremil ljudsko dramo v petih dejanjih *Lovski tat*, ki jo je lokaliziral na Primorsko. Leto pozneje je priredil zbornik krajših dramskih tekstov *Enodejanke*. Obe deli je postavil v gorski svet, imata baladni motiv in sta ljudski – skladata se torej z Bevkovim ustvarjanjem.

ZAKLJUČEK

Ob koncu analize Bevkovega dramskega ustvarjanja nam je jasno, da je njegovo dramatiko treba ocenjevati nekoliko drugače, v kulturnozgodovinskem kontekstu, ki mu daje velik pomen. Njegova dela – vsaj drami *V globini* in *Kajn* – imajo izrazito dokumentarno vrednost. Res pa je, da se njegova dramatika nekako izgubi v množici njegovih pripovednih spisov. Priznati je tudi treba, da je bilo zaradi tega – kljub temu da se je po malem vse življenje ukvarjal z gledališčem – njegovo ustvarjanje za oder bolj poskus postati dramatik. Ob drami *Krivda*, ki jo predela v povest, nam je jasno, da se pač bolje znajde v povestih. Njegov dramski opus ni povezan v neko smiselno celoto, drame so si tako različne, da je med njimi težko iskati vzporednice, kar pomeni, da tudi težje določimo razvoj Bevka kot dramatika.

Je pa njegova dramatika vsekakor družbeno angažirana, v svojem času je odmevala tudi na odru, ki je hlepel po slovenski besedi, aktualnem dogajanju, zatiranem človeku v vojnem obdobju, ki ga je Bevk dvigoval tudi s svojimi dramami. Če torej nočemo biti krivični do njega, ga moramo presojati z njegove neizmerne pripadnosti narodni ideji.

LITERATURA IN VIRI

Aleš Berger, 1974: Primorsko filmsko gledališče Nova Gorica; France Bevk: V kaverni. *Naši razgledi*, 23/12. 323.

France Bevk, 1925: *Kajn*. Ljubljana: Nova založba.

France Bevk, 1926: *Krivda*. (Tipkopis v arhivu SGM v Ljubljani II, 545.)

France Bevk, 1939: *Partija šaha*. (Tipkopis v arhivu SGM v Ljubljani II, 545.)

France Bevk, 1950: *Še bo kdaj pomlad, scenarij*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod.

France Bevk, 1951: *V kaverni*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

France Bevk, 1969: *Moja mladost*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Marijan Breclj, 1970: Ob Bevkovih dramskih tekstih. *PDG Nova Gorica gledališki list Kajn*. 9–10.

Tine Debeljak, 1926: Zapiski. *Slovstvo. Dom in svet*, 39/3. 127–128.

Janez Dolenc, France Koblar, 1990: *France Bevk: ob stoletnici rojstva*. Ljubljana: Partizanska knjiga.

Alenka Goljevšček, 2011: *Od A(brama) do Ž(upančiča): vsebine 765 dram slovenskih avtorjev*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

France Koblar, 1951: Opombe V: *France Bevk. Izbrani spisi, prva knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 5–64.

France Koblar, 1973: *Slovenska dramatika II*. Ljubljana: Slovenska matica.

Janko Kos, 1989: *Književnost*. Maribor: Obzorja.

Janko Kos, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Janko Kos, 2005: *Pregled svetovne književnosti*. Ljubljana: DZS.

Lado Kralj, 1986: *Ekspresionizem*. Ljubljana: DZS.

Lado Kralj, 1996: Dve drami o prvi svetovni vojni: Reinhard Goering, Pomorska bitka; France Bevk, V globini. *Primerjalna književnost*, 19/1. 95–106.

Lado Kralj, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS.

Lado Kralj, 1999: Od Preglja do Gruma (Slovenska ekspresionistična dramatika). *Slavistična revija*, 47/1. 1–22.

Vladimir Kralj, 1984: *Dramaturški vademekum*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Lino Legiša, 1969: *Zgodovina slovenskega slovstva*. Ljubljana: Slovenska matica.

Tomaž Pavšič, 1970: Naš France Bevk. *PDG Nova Gorica gledališki list Kajn*. 2–3.

Vladimir Pavšič, 1938: Pogled na povojno dramatiko. *Ljubljanski zvon*, 58/58. 319–328.

Milan Pirnat, 1970: Spomini na Kajna. *PDG Nova Gorica gledališki list Kajn*. 7–8.

Denis Poniž, 1994: *Kratka zgodovina evropske in ameriške dramatike*. Ljubljana: Mihelač.

Denis Poniž, 1995: *Komedija in mešane dramske zvrsti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Milko Prostoslav, 1940: France Bevk: Partija šaha. *Narodno gledališče v Ljubljani gledališki list*. 117–118.

Boris Race, 1980: Bevk in njegovo ljudstvo. V: Osmi sklic plenuma kulturnih delavcev OF 1980: *France Bevk, borec in pisatelj*. Nova Gorica, Plenum kulturnih delavcev OF. 21–24.

Igor Saksida, 1998: *Slovenska mladinska dramatika*. Maribor: Obzorja.

Malina Schmidt Snoj, 2010: *Tokovi slovenske dramatike: od začetkov k sodobnosti*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

Tone Smolej, 2005: »Ne jaz, ampak vojska je napisala to povest.« Prva svetovna vojna in slovenska književnost (1914–1941). V: *Velika vojna in Slovenci*. Ljubljana: Slovenska matica. 98–105.

Jože Snoj, 1970: France Bevk: Kajn. *Delo*, 12/250. 4.

Borut Trekman, 1977: Opombe V: *August Strindberg. Tri drame*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 134–159.

Mario Uršič, 1970: O predstavi. *PDG Nova Gorica gledališki list Kajn*. 6.

Fran Zadravec, 1966: Opombe V: *Upornik, slovenska ekspresionistična enodejanka*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 161–201.

Fran Zadravec, 1980: Bevkov umetnostni nazor. V: Osmi sklic plenuma kulturnih delavcev OF 1980: *France Bevk, borec in pisatelj*. Nova Gorica, Plenum kulturnih delavcev OF. 43–48.

Ciril Zlobec, 1980: Razmišljanje o Bevku ali o moči literature. V: Osmi sklic plenuma kulturnih delavcev OF 1980: *France Bevk, borec in pisatelj*. Nova Gorica, Plenum kulturnih delavcev OF. 49–52.

Frank Wollman, 2004: *Slovenska dramatika*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

<http://www.repertoar.sigledal.org/iskanje-po-predstavah> (12. 6. 2012)

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo in da so uporabljeni viri ter literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 10. septembra 2012

Nina Trebovc