

## Jezik in govor v GLLjD od 1920 do 1945

### 1. 1920/21 (urednik O. Župančič)

Oton Župančič: *O hudožestvenikih*. (Št. 25, str. 14—15; št. 28, str. 15.)

Ob obisku hudožestvenikov v prvih treh mesecih 1921 v Ljubljani je Župančič z zanimanjem prisluhnil njihovem govoru (za katerega je bil zmeraj občutljiv; prim. članek *Ritem in metrum* v LZ 1917) in s prav posebnim občudovanjem spregovoril o govoru igralk Knipper-Čehove in Kačalova. (Knipper-Čehova je v Ljubljani igrala Jeleno v *Stričku Vanji*, Varvaro v *Jesenskih goslih* I. D. Surgučeva, Ranjevsko v *Češnjevem vrtu*, Mašo v *Treh sestrah*, *Nastjo* v *Na dnu*, na prvem literarnem koncertu je recitirala Puškinove pesmi, na drugem pa izvajala *Povest gospoda N. N. A. P. Čehova*; Kačalov je bil Astrov v *Vanji*, Gajev v *Češnjevem vrtu*, Ivan Karamazov v *Bratih Karamazovih*, Veršinin v *Treh sestrah*, Baron v *Na dnu*, na drugem literarnem večeru pa je izvajal Prolog iz *Anatheme* Leonida Andrejeva in monolog iz Ibsevega *Branda*.)

Pri obeh opaža »produševljenost besede, ki živo priča, da je dospel umetnik do one točke, odkoder je poet izšel«. Knipper-Čehova te »mehko in kakor z blago pregovorljivostjo vede v svet svojih globokih doživljajev« in »njen glas je prosojna dragocenost«, govor Kačalova pa je »čudo ritma in jezikovne glasbe«, zanj je značilna »skrb za besedo« in »fanatizem za polnozvočje«.

Hudožniški »vzleti nad banalno realnostjo« so po njegovem v zvezi »s pobožno skrbjo za besedo, ki vede dosledno do nekake navidezne dvojnosti podajanja, ki pa je v zadnjem vendar najvišja enotnost, izvirajoča iz tankega pojmovanja svoje naloge: igralec kakor da se neprenehoma zaveda, da govori za Smerdjakova in Dostojevskega obenem, za Astrova in Čehova hkrati. Zato ti zveni skoro iz vseh ust navadna govornica predstavljene osebe, predahnjena z ritmiko poetovo. Prepričan sem, da bodo njih uprizoritve tudi med Nemci že s samo zvočnostjo pele slavo mnogoliki izraznosti ruskega jezika«.

Tudi M. N. Germanova, ki je v Ljubljani igrala Grušenjko v *Bratih Karamazovih* in Olgo v *Treh sestrah*, mu je bila všeč. Obžaluje, ker ji »ni bilo mogoče nastopiti v recitaciji«, kar vedno čuti »kot izgubo nečesa lepega«.

### 2. 1922/23 (urednik F. Lipah)

a) Fran Lipah: *Gospa Marija Nablocka*. (Št. 9, str. 17.)

V daljšem intervjuju je igralka na urednikovo vprašanje, »kako se počuti s slovensčino«, odgovorila takole:

»Teško! Igrati v jeziku, v katerem v svojem resničnem življenju ne misliš, to zahteva od igralka tolike napetosti živcev, da si tega niti predstavljati ne more oni, ki tega ni sam doživel. Pomislite sami — če morate v svoji vlogi izgovoriti samo par ruskih imen, koliko truda je treba, da se jih naučite pravilno izgovarjati; kaj šele, če morate govoriti celo vlogo tujih besed, ko že vloga sama na sebi zahteva, da po-

zabite na vse, razen na doživljaje, ki vas morajo v tem trenutku popolnoma obvladati! In poleg tega še dobro veš, da vsakdo med poslušalci ve, da si tujec in na noben način ne more pozabiti, da si napravil napako!»

b) Notica: *Govor in petje v filmu.* (Št. 12, str. 16.)

V članku je razložena skrivnost prenosa glasu na filmski trak: »Glasovni tresljaji se potom elektrike izpremene v svetlobne, ti potom fotografije v film in film se zopet potom elektrike prelije v tone.« Vendar film gledališču ni nevaren in tudi če se vse posreči, bo zanimivo dejstvo, »da bodo morali kinoigralci (!) znati tudi govoriti«.

2 a. 1927/28 (urednik O. Župančič)

Oton Župančič: *Pismo o slovenščini na odru.* (Št. 4, str. 49—50.)

Osnovne misli: Jezik ni samo vnanja fonetika, pač pa »čustvo, misel, hrepenenje, ritem, ki se zaganja iz sedanjosti v bodočnost«. Ni najpomembnejša »vnanja fonetika«, važna je duša, ki čuti in sluti slovenstvo, ki gori in izgori zanj. »Fonetika more biti še le nekaj nezaveden zaključek vsega tega, kar si ti sam presanjal in prečuvstvoval nad našimi pesniki in pisatelji, kar si prebolel nad svojim narodom in njegovo usodo...« Brez tega bo »tvoj govor prazen zvok, ne polna beseda«.

Župančič je torej vnesel v pojem in rabo umetniške besede novo, bistveno poglobljeno pojmovanje.

3. 1930/31 (urednik F. Lipah)

a) Fran Lipah: *Trije vaški svetniki, dialekt in dvanajstletnica.* (Št. 10, str. 1—3.)

Dialekt je »glavni pripomoček kmetiške igre«, pravi avtor. Župančič ne more pozabiti Finžgarjeve *Verige*, ki jo je gledal na Jesenicah, ker so jo igrali »v svojem pristnem in nepriučnem dialektu«. »Sedanji ansambel pa se še ne more pokazati z igro v dobrem, enotnem in resnično verjetnem dialektu,« zapiše Lipah. In zakaj ne? V poštev bi prišli tile dialekti: tipična dolenjščina (okolica Novega mesta ali Velikih Lašč), belokranjščina, bloški dialekt, »ki je prikupen in zveneč« — ribniški pa je že pretežak, »tako težak, da ga niti vsak Ribničan ne zna«. Tisto pa, »kar v Ljubljani prodajajo za ribniški dialekt, je ribniškemu dialektu prav malo podobno, kakor zatrjujejo strokovnjaki«. Od gorenjskih dialektov »bi prišel v poštev na prvem mestu dialekt iz brezniske fare: tam so doma Prešeren, Čop, Zupani, Finžgar in mnogi drugi odličnjaki, ki so gradili na podlagi močnega narodovega jezika«. »Štajerski, primorski in koroški dialekti, čeprav so izraziti, močni in čez vse zanimivi, bi bili za Ljubljano odločno pretežki.« »Zavzeti bi se torej morali za prvi poizkus za en dialekt, ki bi bil našemu igralcu lahak, našemu občinstvu pa razumljiv in prikupen.« Kajti — »končati je treba s tistimi ‚salonskimi Tirołci‘ na odru. Naši člani pa so doma iz različnih krajev in pri *Svejku* se je videlo kako izborno je vplival na dialekt: slišali smo dolenjščino, prleški in idrijski dialekt«. »Da bi vsi nastopajoči govorili v enem dialektu kakor kmetje iz iste vasi, ni bilo mogoče: ne znamo. Zato smo se (za igro *Trije vaški svetniki*) odločili, da ne bomo govorili v dialektu, in mislimo, da je zaenkrat tako prav... Tiste pa, ki vedo več o tem (o dialektu na odru), prosimo, da nam z nasveti pomagajo in naš list bo z veseljem priobčeval različna mnenja gospodov strokovnjakov. Naj bodo prepričani, da bodo s tem veliko koristili našemu gledališču, igralcu in naši narodni igri.«

b) Janez Jalen: Približanje. (Št. 11, str. 3—4.)

Avtorju je v mislih približanje govorjenja Finžgarjevih iger narečju. (Gledališki list za Finžgarjevo igro *Divji lovec*.)

»Izgovarjava je pa na odru najmočnejše izrazno sredstvo. Izgovarjava! Zato se je že marsikak režiser opogumil, se izognil predpisani izgovarjavi in zaigral v dialektu... Če katero slovensko orodsko delo zahteva predstave v dialektu, ga gotovo Finžgarjev *Divji lovec* in *Naša kri*. Vendar bi bil to za igralca trd oreh, saj jih še v domovini *Divjega lovca* (na Breznici) ni več dosti, ki res obvladajo gorenjski dialekt. In tudi ne smemo pozabiti, da se dokajkrat predstava v dialektu sprevrže v pačenje.«

Zatem poda »samo rahel poizkus, kako približno bi osebe Finžgarjevega *Divjega lovca* govorile v dialektu«, čeprav ve, »da se mrtve črke nikdar ne morejo zadovoljivo približati živi besedi«. (Samo nekaj vzgledov. Majda: Jànes navarno k' za najja. Posúšej 'n bógej me! Jutrè te bojo vovilè. Ujdè, pros'm te, skrè se v góré. M'nè vočjo predáte Gašp'rjo. — Če te nav doma, koko bom nasrečna! Zmerom bo za mano ta prskutneš. Tebe bojo pa Laše ubile. Oh, Jànes, bódè moj varh! Bèžè! Zav'l mene, béžè, k'te mam toko rada. Cesar ma dovel vojakov, jest pa nobenga, da b' me bránu . . .)

4. 1931/32 (urednik F. Lipah)

*Drobiž. — Jezikovna propaganda.* (Št. 5, str. 9—10.)

Notica govori o češki igralki Ani Sadláčkovi. Ob njenem gostovanju v dunajskem Raimund-Theatru je časopisni poročevalec zapisal, kako mnogi trdijo, da je češčina trda in prepolna soglasnikov. »Toda kako mehko in melodično zveni na ustnicah te umetnice, kolikokrat podeli celemu snopu konzonantov plavajočo lahkoto in navihano milino. Sedláčkovi je videti, da je zaljubljena v svojo češko materinščino. Tujini hoče pokazati, kako laskavo more češčina zveneti, če jo govori kaka Sedláčkova.«

5. 1934/35 (urednik C. Debevec)

C. D.: *Dr. Branko Gavella o Linhartovem »Matičku«.* (Št. 8, str. 58.)

V pogovoru z urednikom se je dr. Gavella, režiser *Matička*, dotaknil tudi govorne platí uprizoritve in pri tem razodel zanimiv načrt:

»Prav glede jezika sem imel spočetka tudi neko misel, ki je pa zaradi pomanjkanja časa, žal, nismo mogli izvesti: nameraval sem namreč vso stvar porazdeliti na tri dialekte, in sicer naj bi Matiček govoril primorsko, Zmešnjava ljubljansko-nemško-slovenski žargon, vsi ostali pa gorenjščino. To bi bilo zelo zanimivo, pa kakor rečeno, nam čas ni dopuščal.«

6. 1935/36 (urednik J. Vidmar)

*Maksim Gorki o dramatiki* (prevod). (Št. 4, str. 25.)

Dramatika je po mnenju Gorkega najtežja literarna vrsta, ker terja, da je v nji vse izraženo »edinole z besedo in dejanjem, ne da bi pisatelj karkoli dodajal ali tolmačil«. V romanu ali povesti pisatelj nenehno govori bralcu, kako naj si tolmači skrite misli in vzroke delovanja njegovih junakov, »osenči njihova razpoloženja z opisi prirode in jih neprestano drži na nitih svojih namenov«. V igro pa se pisatelj »ne sme tako svobodno vmešavati in ne sme šepetati gledalcu. Delujoče osebe živijo edinole s svojim govorom, to je z neposrednim govorjenjem in ne z opisovanjem. Zelo važno je, da to dojamemo, kajti če hočemo, da bodo liki, ki jih igralci izvajajo na odru, umetniško vredni in socialno prepričljivi, je potrebno, da je govor vsake osebe izrazit, do skrajnosti značilen, zakaj edino pod tem pogojem bo vsaka oseba v igri delovala na gledalca tako, kakor to zahtevajo pisatelj in igralci.«

7. 1936/37 (urednik J. Vidmar)

*Iz Gogoljevega pisma o gledališču.* (Prevod.) (Št. 20, str. 186, 187.)

»Samo prvovrsten igralec-umetnik razume, kako važno je pogosto skupno branje kake igre.« Igralec naj se vloge ne nauči doma, vse vloge naj se »naštudirajo v skupnosti«. Če se bo igralec učil svojo vlogo na skušnjah, bo zaradi prave okolice in okoliščin in zaradi stika z drugimi igralci začutil pravi ton za svojo vlogo in celo slab igralec se bo pri takem delu lahko navzel marsičesa dobrega. Ob tem moramo vedeti, da ton vprašanja določa ton odgovoru; zastavi patetično vprašanje in prejel boš patetičen odgovor; zastavi vprašanje preprosto in prejel boš preprost odgovor. »Vsak,

tudi najprimitivnejši človek ima zmožnost odgovarjati v skladu.« »Če pa se igralec uči svojo vlogo doma ... postanejo vse okoliščine, ki ga obdajajo, in vsi značaji, ki žive okrog njegove vloge, zanj mrtvi, kakor mu postane mrtva in tuja vsa igra, da se bo sam kretal v nji kakor mrlič med mrliči.«

8. 1937/38 (urednik J. Vidmar)

»Župančičeva številka« ob uprizoritvi *Veronike Deseniške*.

a) L. Drenovec: *Igralci čestitajo* ... (Št. 11, str. 82.)

Oznaka Župančiča kot dramaturga in kot upravnika.

»Kot dramaturg nas je prvi uvajal v lepote slovenske govornice, neizprosno pazil na čistost jezika in polnodonečnost naše besede na odru. Kljub temu, da se je moral boriti z mnogimi težkočami, so njegov estetski čut, ljubezen do materinščine in nepopustljiva vztrajnost zmagale in pripomogle, da se je izgovarjava dejansko uveljavila. On nas je prvi učil, da je govor bistven del odrskega udejstvovanja in da moramo stremeti, da bomo svojo slovenščino v igri do potankosti izklesano podajali.«

b) C. Debevec: *Ob novi uprizoritvi »Veronike Deseniške«*. (Št. 11, str. 84—87.)

Debevcu so *Hlapci* in *Veronika* »vir za ustvarjanje pravega, plemenitega in visokega igralskega sloga slovenskega tragičnega gledališkega izražanja«.

V *Veroniki* pa je še posebej nenadkriljiva »zlahтна lepota jezika«. Ta lepota preveča »vse delo s tistim čudežnim, razumsko mogoče neotipljivim, a vendar čustveno tako zaznavnim in nepremagljivim čarom, ki je značilen za pomembnost in dragocenost vsakega pesniškega, se pravi resnično umetniškega dela. V tem jeziku je toliko ritma in toliko žive, nenehoma se menjajoče dinamike, toliko prisrčnosti, otroške miline in sile, toliko žalosti in grenkobe, toliko krepke udarnosti in kipečega zanosa ... da je v tem dramskem delu obsežen do malega ves jezikovni izraz našega mišljenja in čustvovanja«. Pri Cankarjevem jeziku pisec začuti najprej etično vrednost in šele iz nje lepoto izraza, pri Župančiču pa najprej lepoto in šele iz nje tudi etično vrednost.

c) Osip Šest: *Prijatelj in upravnik Župančič*. (Št. 11, str. 87—91.)

V dolgi jubilejnici Šest najprej pove, da je bilo prav, da je prišel Župančič k teatru, kajti z njim »je slovenska beseda na odru dobila po dolgem čakanju vendarle podobo in izraz«, zatem pa, da so vse Župančičeve pesnitve »brevir in deklamatorij za vse, za šole, za konservatorije in dramatične šole, »Veronika Deseniška« bi morala biti pa preizkusni izpit iz fonetike za slehernega kandidata, ki ima namen, posvetiti se gledališču«. Proti koncu zapisa nagovori bralca: »Ljubi prijatelj, — ljubi prekrasno našo besedo, pa boš vse vedel, vse razumel in hodil boš v teater ne gledat in ne poslušat, temveč uživat trepet svoje lastne duše. Tedaj boš doumel vse tajne in vse krasote našega jezika ...«

č) Oton Župančič: *Pismo o slovenščini na odru*. (Št. 11, str. 91—94.)

Ponatis iz Gledališkega lista 1927/28 z namenom, da bi opozorili na Župančičevo pojmovanje slovenskega jezika in igralskega poklica. »Pismo je važen dokument o Župančiču v zvezi z gledališčem in naj bi bilo kažipot vsem bodočim slovenskim igralcem,« stoji v pripisu.

d) Josip Vidmar: *Ob šestdesetletnici dramaturga Otona Župančiča*. (Št. 11, str. 94—96.)

Prav gotovo doslej najboljši sestavek o Župančičevem pojmovanju slovenskega odrskega jezika. Župančič, ki je »edinstven poznavalec slovenskega jezika«, je »slovenskemu gledališču ter posredno šolam ter vsej slovenski inteligenci ustvaril temelje za pravičen, pristen in čist slovenski govor«. (!) »Dramskim igralcem je določil odrsko izreko, ki je čista in naravna hkrati. (...) Med njegove najpomembnejše reforme v tem območju spada uvedba naravne izreke glasu 1 kot u, reforma, ki je v našem pravorečju po svoji pomembnosti enaka našim največjim jezikovnim revolucijam.« Čutil je ogromno, usodno razliko med našim govorjenjem in tako imenovanim knjižnim jezikom. Vedel je, da »se togi naš knjižni jezik zlasti na odru mora približati splošno govorjeni besedi, če naj bo učinkovit, živ in pristen«. »Kot vrhovni arbiter za naš jezik v gledališču je pokazal, da mu je pristnost važnejša od puristične čistosti, (...)

hkrati pa je neumorno skrbel za to, da je bil odrski dialog vedno pristneje in strožje slovenski. S tem ravnanjem je našo odrsko dikcijo trdno postavil na pot k popolni naravnosti in k pravi skladnosti z živim občevalnim jezikom.« In o Župančičevih pogledih na stih: »S svojim posluhom za slovenski stih je Župančič pogodil, da je v skladu z dokaj trezno naravo slovenskega človeka čim prirodnejše, čimbolj realistično recitiranje verzov. S tem je dal slovenski recitaciji stihov smer, ki je (...) v skladu s Prešernovo pesmijo in njeno prirodno melodiko. Vse, kar danes na našem odru dobro govori stihe, se je tega naučilo pod Župančičevim vodstvom, ki kaže stremljenje k recitacijskemu realizmu.« Župančič pa je dal našemu gledališču tudi repertoar: »Vsaj desetino tega ogromnega repertoarja je prevedel Župančič sam, s čimer je dal odrskemu jeziku trdno središče, ki je bilo, je in bo zgled in pouk vsem ostalim prevajalcem za slovenski oder.«

e) Fr. L(ipah): *Konec Meyerholdovega teatra in še kaj*. (Št. 14, str. 111.)

Ekstreme »skonstruiranega potvarjalca« Meyerholda, njegove novoželjnosti... spiralne stopnice, vratolomne konstrukcije in rebuse je široka ruska publika nagnala »nazaj na tehnično fakulteto, oder pa so prepustili dvema, ki sta prvorojena njegova gospodarja: avtor z neprikrojenim, pravim tekstom in igralec z neizmaljeno podobo resničnega človeka in z živo, večnolepo govorico. (...) Pisateljev tekst in živo resničen človek.«

f) Ost (Osip Šest): *Kompare Valo*. (Št. 18, str. 138.)

V članku, ki je posvečen Valu Bratini, pisec zapiše tole zanimivo zgodnico: K Župančiču je prišel mlad gledališki navdušenec in mu v velikolaškem narečju povedal, da čuti v sebi igralski poklic. Župančič se je muzal in mu dejal, da se mora najprej znebiti narečja, ker se na odru govori čista slovenščina. Fant je slovesno izjavil: »Po počitnicah pridem spet, takrat pa bom že govoril čisto slovenščino.« Res se po počitnicah spet prikaže pred upravnikom. »Zdaj pa že govorim čisto slovenščino,« je dejal, a še zmeraj v najčistejši dolenski. Njegova gledališka kariera je bila s tem končana.

#### 9. 1938/39 (urednik Josip Vidmar)

a) Ciril Debevec: *Posebni pomen Cankarjeve dramatike za slovensko gledališče*. (Št. 12, str. 101.)

V zaključku razprave avtor trdi, da se bo na podlagi »temeljnih vsebinskih lastnosti Cankarjeve dramatike« in na podlagi »brezprimerne, sočnega, po lepoti in plastičnosti edinstvenega jezika«, v teku časa razvil »naš lastni slovenski, samobitni, gledališko igralski izraz«.

b) F. Lipah: *Ob jubileju*. (Št. 16, str. 137.)

Avtor članka zapiše o Emilu Kralju, da je »prinesel s seboj tržaško govorico, o kateri vemo zdaj bolj kot kdaj prej, da je lepa, kot so lepa vsa slovenska narečja, saj so naša...«

#### 10. 1939/40 (urednik J. Vidmar)

a) Fr. Lipah: *Naš Hamlet*. (Št. 20, str. 144—148.)

Lipah pripoveduje o Župančičevih »lektorskih« posredovanjih na skušnji za *Hamleta*:

»Nekega dne se je spet pojavil Župančič na odru kot dramaturg ter nadzoroval od takrat vse skušnje. Igralec je bil v takozvanem ‚dvojnem ognju‘: z ene strani tenkosluhi Župančič, z druge dramaturg Jos. Vidmar. To ni šala. Oton Župančič... nam je dal toliko novih smernic, smiselnih naglasov in izpiljenih vokalov, da mu morajo biti zanje hvaležni tudi tisti, ki so že 60-krat igrali v ‚Hamletu‘ in so si z nekako upravičenostjo domišljali, da so vlogo že davno popolnoma izčrpali. Župančič je vedel še vsakemu marsikaj popraviti in dodati.«

b) M. Sl(avč)eva: *Pogovor z avtorjem*. (Št. 22, str. 157—160.)

V intervjuju pisatelj Finžgar spregovori tudi o svojem jeziku:

»Jezik, ki ga govore ljudje v mojih igrah, je preprost in naraven. Tak je, kot so oni. Vsak poskus, da bi kako umetničil z njim, bi bila napaka. Pišem tisti jezik, ki ga govorim, ker čutim, da je naš, da je izraz misli naših ljudi. Vedno hočem podati samo pristno govorico našega kmeta.«

11. 1940/41 (Urednik J. Vidmar)

a) Josip Vidmar: *Razvalina življenja*. (Št. 3, str. 25—28.)

V uvodniku k uprizoritvi Finžgarjeve igre se dramaturg bežno dotakne tudi pisateljevega jezika:

»Dialog je smotren, krepak, lapidaren in odmerjeno potresen z lepimi ljudskimi izrazi in rekli.«

b) Josip Vidmar: *Kovarstvo in ljubezen*. (Št. 4, str. 33—36.)

Ko pisec v uvodniku očrtuje Schillerjevo tvornost, opiše najprej »genialne značilnosti njegove dramatike«, med katerimi je tudi »udarna govorica«. Ko pa nato omenja tudi nekatere njegove »očitne lastnosti slabega pisatelja«, omenja tudi govorico njegovih oseb, ki da je »značilna za njegovo življenjsko naivnost«. »Najočitnejši je njegov način v srečanjih med lopovi, ki so pogost pojav v teh tragedijah. (...) Ne kažejo se take, kakršni so v svojem skritem jedru, marveč takšne kakršne vidi Schiller sam, ki jih gleda s sovraštvom in globokim prezirom.«

c) Dr. B. K(reft): *Nekaj režijskih opomb*. (Št. 19, str. 151—153.)

Med opombami k Detelovemu *Učenjaku*, o katerem režiser trdi, da je to »ena naših najboljših starejših iger«, je za naš namen zanimiva tale:

»Prav tako nismo modernizirali Detelovega za danes nekoliko že zastarelega jezika, ker ima vendarle zaradi svoje zastarelosti tudi nekaj togega, kar je v skladu z enostransko usmerjenimi značaji...«

12. 1941/42 (urednik J. Vidmar, zadnji številki F. Lipah)

a) Dr. Mirko Rupel: *Dundo Maroje: Boter Andraž*. (Št. 5, str. 38—41.)

Ko je pisec članka iskal priredbi Držičeve igre ustrezen jezik, ni šel na posodo k protestantom — bili so mu mrki, njihov pogled mu je bil uperjen v sever, pač pa k dobrih sto let kasnejšemu baročnemu Janezu Svetokriškemu, v čigar obširnem in raznolikem delu je našel »beseda in izraze iz vseh panog človeškega žitja in bitja«.

b) Josip Vidmar: *Dom*. (Št. 6, str. 45—46.)

Jalnovi dialogi, pravi Vidmar, »so živi in skopi, izvedeni z lapidarnostjo«.

c) Fran Lipah: *Rošlin in Rošlinka*. (Št. 15, str. 117—118.)

V uvodnem članku ob režiji Golarjeve *Vdove Rošlinke* Lipah navaja besede, ki so bile zapisane ob prvi uprizoritvi te igre februarja 1925:

»Posebno je treba poudariti, da se takoj vidi, da je igro napisal odličen pesnik in obenem tudi možak, ki pozna oder in ki se je posebno zanimal za njegovo dikcijo in jo povzdignil skoraj do vzorne barvitosti. Preprosto, z enim samim stavkom buši vate in ti si premagan.«

č) Bojan Stupica: *Nekaj misli ob režiji Molièrove »Šole za žene«*. (Št. 16—17, str. 125—137.)

V zelo dolgem, izrazito načelnem članku, ki je pravzaprav *gledališki manifest*, kakršnega pri nas ne najdemo, so zapisane misli o režiserjevem odnosu do avtorja, dela, sloga, režije, opreme odra itd. Posebno poglavje Stupica posveti jeziku in go-

voru; tako odlično je, da ga povzemam v celoti, posebno ker se je bati, da je izginil iz naše strokovne in kulturne zavesti.

»Vprašanje slovenskega odrskega govornega jezika najbrž še ne bo kmalu rešeno. — Že skoraj 400 let se piše slovenska beseda. Imamo Prešerna in Levstika, Župančiča in Ramovša, 100 let tega čudežnega jezika, v katerem se dajo tako lapidarno povedati tudi najtanjša čustva. — Z govorjeno besedo pa smo s komaj 30-letno izkušnjo še zelo neboljani. Še nam tiči v kosteh našemu jeziku tako tuje poudarjanje s silo, še nismo dovolj prislunhili kmečki kadenci. — V melodiji našega jezika, v kadenci, v ritmiki je skrit ves logičen naglas, vsa hotena preciznost in vsa nujna plastika, ki jo zdaj še često tako brez posluha, tako mimo kadence, tako trdo prinašamo. — Preberi na glas ‚Sonete nesreče‘ in poudarjaj s silo tako imenovane dominantne besede in izsili logičen poudarek, pa si ubil stih in barbarsko pomandral lepoto. — Naš kmet besedo, ki jo govodari, zadrži (potegne) ali pa jo v tonu zniža ali zviša. — Na odru pa igralci vendarle še sem pa tja — ne zmerom — premetavajo stavke, jim z neko atletsko naslodo delajo bule, jih trpinčijo z bolesto voljo prikazati njih analizo, ali pa jih ‚sombulno prepevajo. — Daleč sem od tega, da bi hotel vlačiti na oder vulgarno govoričico, priznam pa, da postanem popadljiv, kadar slišim po tujih vzorih mrcvarjen naš jezik. — Ta jezik je naše gore list! Mero, ritem in kadenco in pomagala za plastiko mu moramo najti sami! Nobena tuja šola nam ne bo solila pameti, a še manj kisala čustev! — Pri delu za ‚Solo za žene‘ smo se trudili, da bi odpravili ta tuji prizvok v govoru in da bi se približali naši kadenci.«

Dodati velja še nekatera njegova spoznanja — predvsem o stihu. »Molièrov stil se vrine v režijo sam od sebe. Toda izhodišče ti mora biti njegov stih, njegova čustvenost in misel.« — Molière je svoj tekst »zelo igral, intimno igral, ne recitiral«. — Daleč sem od tega, da bi hotel naturalizirati stihe, niti jih realistično trgati. Toda stih, ta čudežna igračka fantazije, ne sme biti omejitve čustva, temveč žleb, ki ga usmeri, da poteče po njem živo in jasno.« — »Dinamični in melodični princip govorjenja stihov omogočata v danem trenutku veliko plastiko.« Pri uprizoritvi »Sole za žene« jih je od skupnih 1779 stihov brisal manj kot trideset.

In še dopolnilo v njegovo režisersko legitimacijo:

»Prešeren je živ: mislim nanj kot na dobrega, spoznanja polnega prijatelja, ki me je naučil že v mladosti vsekakor dveh reči: da je srce prizorišče velikih dogodkov in da je naš jezik nedosežno lep.«

d) Osip Šest: *Dvajset let gospe Nablocke*. (Št. 19, str. 158—160.)

Prim. z Lipahovim zapisom o Nablocki v GLLJD 1922/23. Tud Šest piše o težavah, ki jih je imela Nablocka s slovenščino.

»Že isto leto (1922) stopi na slovenski oder v Dostojevskega *Idiotu* v vlogi Nastasje Filipovne. Kdor ve, kako težko je prebroditi težave tujega jezika, tisti bo razumel, koliko energije je bilo v Nablocki, da je v razmeroma kratkih tednih premagala vse ovire in zaigrala vlogo z vsem zanosom in znanjem.«

13. 1942/43 (urednik F. Lipah)

a) Fran Lipah: *Prvi slovenski prevod Shakespearovega »Hamleta«*. (Št. 1, str. 4—6.)

Pisec navaja zaključek članka I. Pajka (Zora 1874) o našem prvem prevajalcu *Hamleta* D. Šauperlu:

»V prevodu je vse prosto (= preprosto), prav tako, kakor je bil Šauperl sam: preprost ljubezniv človek, prava ‚anima candida‘. Zato je ime Drag. Šauperla dostojno prištevanemu biti najzaslužnejšim slovenskim pisateljem.«

Zatem Lipah navaja nekaj podatkov o Šauperlu, ki jih je v mariborski »Zori« 1874 objavil prof. J. Pajk, ki tudi omenja, »da je Šauperl prestavljaval iz originala svobodno« in da je »poslovenjal« tudi »Kralja Leara«, vendar ni znano, kam je ta prevod »prešel«. (Odlomke Šauperlovega prevoda »Hamleta« je urednik Lipah objavil še v 4. in 5. številki.)

b) Osip Šest: *Deseti brat*. (Št. 3, str. 17—20.)

Zvemo za dve Golievi redakciji »Desetega brata«: prva »je bila razdeljena na slike in se je držala strogo besedila in narečja Jurčičevega«; najvažnejši dodatek

v sedanji dramatizaciji pa je lektorica, »ki veže izpremembe z originalnim Jurčičevim tekstom, in sicer vedno tako, da tekst lektorja neposredno nadaljuje potek igre in nasprotno — tam, kjer lektor konča, prične nova slika«.

e) Fran Lipah: »Deseti brat«. (Št. 3, str. 20—24.)

Lipah se spominja dveh uprizoritev »Desetega brata«: krstne v februarju 1901 in one v marcu 1909. Ob prvi navaja zanimivo misel iz Slovenskega naroda: »Tajiti se sploh ne da, da je narodna govornica ustvarila gledališču občinstvo«, nato pa še oceno govornega deleža igralca Štefana (v Gledališkem leksikonu ga ni), ki je igral Marjana: ta lik ne sme biti simpatičen, zato so bili njegov »način govorjenja, čut v besedi in jok« neustrezni.

č) Makso Šnuderl: *Ljuba Prenner*. (Št. 10, str. 77—82.)

Ko dramatik Šnuderl opisuje Prennerjevo in označuje njeno igro »Veliki mož«, ugotovi, da delo »ustreza vsebinsko in jezikovno komediji, slovenski komediji«. Škoda, da ostane samo pri skopi ugotovitvi.

d) Urednik (Lipah) je v 14. številki (str. 111—116) priobčil »Levstikovo sodbo o Jurčičevem Desetem bratu« — gotovo vsaj malo tudi namenoma: Levstik sicer govori le o značajih posameznih oseb, vendar posredno tudi o značilnostih njihove govornice. Tudi zaradi nje je »človeku žal, kadar Obrščak zapre krčmo«. »Osnovam je treba dajati globokejšje misli,« pravi Levstik, »osebam več duše«; tudi imena junakov mu niso »po godi« — prevsakdanja so, preneokretna, ime Krjavelj pa je celo »protivno čisto slovanskemu ušesu«. Tudi Župančičevo opombo ob objavi tega pisma v LZ 1917 je Lipah izpostavil z očitnim namigom na njeno veljavnost tudi pri gledališkem ustvarjanju: »Da je izšla ta razprava (Levstikova) prej v tisku, bi bil dobil del naše literature nemara drugačno, manj prostaško lice...«

e) Osip Šest: *Sto predstav Hamleta*. (Št. 15, str. 117—122.)

Ko pisec zavrne zastarelo uprizarjanje »Hamleta« z mrtvaško lobanjo in znamenitim Kainzom vred, priznavajoče omeni poskuse Gordona Craigha, Hudežestvenega gledališča in Burgtheatra pod vodstvom Heineja, ko so bili »ovrženi vsi stari ropotajoči rekviziti« in je zmagala želja, naj bo »gola preprostost« tista, ki »naj dá globini besede čim večji razmah«. Nato ob spominu na našo prvo uprizoritev »Hamleta« v letu 1921 zapiše: »V skromnih mejah, ki so le skopo odmerjale zunanji obliki pomp in sijaj, smo si dali silnega, lahko rečem doslej še nikoli uporabljenega truda na besedi, smislu, grupaciji in podobnem. Pri tem je prvič sodeloval oče slovenskega Shakespeara, tedaj dramaturg O. Župančič. Ti moj Bog, koliko čaja sva popila na njegovem domu, koliko sporov in zamer sva imela zaradi črt, pasusov...«

f) Nepodpisani, verjetno urednik (Lipah): *Ob jubileju*. (Št. 15, str. 122—125.)

Zvemo, da so takrat igrali »Hamleta« v Cankarjevem prevodu petdesetkrat in v Župančičevem prav tolikokrat.

Pod črto so objavljeni natančnejši podatki o prevajalcu Šauperlu, ki jih je dal prof. Šlebinger.

Sledijo odlomki iz kritik 1922 (prva slovenska uprizoritev »Hamleta«); za našo rabo je le Koblarjev: »Harmonija misli, barve in zvoka je ta režija.«

14. 1943/44 (urednik F. Lipah — 8 številki, zatem C. Debevec)

a) Osip Šest: *Dr. I. Tavčarjevo »Cvetje v jeseni«*. (Št. 1, str. 2—5.)

Pisec članka, ki je »Cvetje« dramatiziral, izpove, da so mu bile pri tem pred očmi »poštene dramatizacije Hudožestvenikov«, ki so bile »brez lastnega besednega snovanja in dodajanja«; »na odru«, zapiše, »se govori zgolj od avtorja napisano besedilo — scena, rekvizit, maska in kostum pa podpirajo to besedilo«.



b) Edvard Gregorin: *Tole bomo pripomnili...* (Št. 3, str. 29—34.)

Pisec režiserskega uvodnika k Cajnkarjevi drami »Potopljeni svet« poudarja, da igra od igralcev zahteva razumevanje besedila, zbranost in odkrivanje resničnosti, ki se skrivajo za besedami, od gledalcev pa, da igri prisluhnejo. Resnice torej, ki se nam vidijo kar preveč preproste, pa vendarle pomenijo temelje gledališkega dejanja.

Omenja, da je »nekatero stavke« črtal »zaradi večje zgoščenosti in lažje konverzacije«.

c) Jože Kovič: *Carlo Goldoni: »Kavarnica«*. (Št. 4, str. 37—42.)

Našemu znamenitemu režiserju je »gledališče nenehni odsev življenja, v kolikor misli in besede spreminjamo v glasove, ki jih spremljata fiziognomija in kretnje«. O Goldoniju pa zapiše, da ga spočetka ne zanimajo toliko »posamezni portreti, temveč predvsem celotna slika, sozvočje linij in barv... celotna harmonija in skladba diologa«.

č) Stephan Zweig: *Igra usode z igralci in avtorji*. Prevedel F. Govekar. (Št. 4, str. 43, 44 in št. 5, str. 62—67.)

Veliki dramatik omeni dva nemška igralca: Adalberta Matkowskega, ki je bil nedosežen po svoji »elementarni silnosti«, in Josepha Kainza, ki je bil »osrečujoč s svojo duševno gracijo« in »nikoli več doseženo umetnostjo govornice in z mojstrstvom besede«. Matkowski naj bi igral Ahila v njegovem »Thersitesu« — a do premiere ni prišlo, igralec je prej umrl. »Moji stihji so bili zadnji,« piše Zweig, »ki so jih govorile njegove čudovite in zgovorne ustnice.«

S Kainzom se je najprej srečal zunaj gledališča. »Poslušati njegovo govornico,« piše, »je bil užitek. Tudi v zasebnem pogovoru je imela vsaka beseda svoj najčistejši obris, vsak soglasnik brušeno ostrino, vsak samoglasnik je pel polno in čisto.« Prosil ga je, naj mu napiše enodejanko, »če le mogoče v stihih in najbolje s kako tistih liričnih kaskad, ki jih je znal (Kainz) — edini v nemški gledališki umetnosti — s svojo velikansko govorno tehniko, ne da bi zasopel, v enem toku kristalno pljuskniti na takisto brez diha poslušajočo množico«. Zweig mu je ustregel z »baročno« enodejanko »Spremenjeni komedijant« in vanjo vstavil dva samogovora. Pri vsaki besedi je mislil na igralčevo hotenje »in se čustveno vtopljal v njegovo bistvo in celo v način njegove govornice«. Kainz je dvakrat recitiral takoj iz rokopisa, drugič že »z nepozabno dovršenostjo«. A spet ni prišlo do uprizoritve — igralec je prej umrl.

Zatem Zweig omenja še Moissija, »ki je iz svoje italijanske domovine prinesel čutno blagoglasje jezika na nemški oder, blagoglasje, kakršnega pred njim nismo poznali« — razen pri Kainzu. 1935 ga je Moissi prosil, naj bi za krstno uprizoritev na Dunaju prevedel Pirandellovo igro »Nikdar se ne ve«, ker se pisatelj boji, »da bi njegova proza v prevodu izgubila muzikalnost« in bi zato tudi on rad, da igro prevede Zweig. Res jo je prevedel »in bil radoveden, kako se bodo slišale besede mojega prevoda v Moissijevi govorni muziki«. In spet čudno naključje: tudi Moissi je pred premiero umrl.

d) Fran Lipah: *Gospôda, ali ga kdo pozna?* (Št. 4, str. 44—51.)

V zabavni zgodbi, ki sodi med najuspešnejše Lipahovo šaljivo leposlovje, nastopa sin bogatega trgovca Rado, ki hoče postati igralec (igralskega poklica ga uči star igralec Striže!) in se ves izročiti stari devici Taliji. V gledališču dobi vlogico z enim stavkom: »Gospôda, ali ga kdo pozna?« Res, en sam »malenkosten« stavek, a Rado ve, da je zanj pomemben, ker mu bo pomagal privaditi se »odra, nastopa in občinstva«. S tem stavkom mori svoje dekle, temu stavku podredi svoje življenje: večer pred premiero ne mara jesti, ker si noče obteževati želodca, saj bi potem imel nemirno noč, ne mara mrzle limonade, ker se boji za glasilke, ne mara alkohola, ker slabo deluje na trebušno prepono in trebušno dihanje. Pa kljub temu na premieri ne spravi niti zloga iz sebe. Po predstavi zavije v prvo beznico, na dušek izprazni nekaj čaš ter preklinja »trebušno dihanje, glasilke, prepono in gledališko umetnost«. Drugo jutro pa je prvi v očetovi pisarni, in ko se zvečer sestane z dekletom, mu stisne roko in reče: »Bil si ves dan pridno v pisarni. Čestitam ti! Zdaj si ves moj in za vedno ves moj.« — Kdor pozna igralčeve stiske, posebno govorne, bo našel v zgodbi tudi bridko resnico.

e) Ciril Debevec: »Konkretno«. (Št. 7, str. 69—73.)

Ko takratni direktor Drame omenja nehomogenost medvojnega ansambla, posebej poudari, da tudi »ni ubran, ni še vigran, ne poje še v enotnem glasu, še ne zveni v enotnem zvenu«.

f) Janko Moder: *Pomenki s prijatelji gledališča. O pravopisu in pravorečju.* (Št. 9, str. 103—108.)

Pisec, takrat tudi hišni lektor in dramaturg, piše o potrebnosti pravopisa ter skladnega in neoporečnega jezika, ker le z njuno pomočjo poslušalca lahko do kraja prevzame dramatikova misel. Ker pa je gledališče za gledanje, sta pravopis in slog »le delček jezika« — »veliko pomembnejše je pravorečje, ki je tako rekoč bistveni del igralčevega materiala«. Naloga gledališča je varovati, gojiti, oblikovati in urejati »živi narodni zborni govor, da bo plemenit in vsem razumljiv, pa vendar vzvišen nad vsakdanjo govorico narečij«. Za to nalogo mora imeti »oporo in pomoč pri poklicnih jezikoslovcih«. »Gledališče je akademija ortoepije. Zato bom pazil, da bo čim večkrat donela z našega odra zborna govorica, posebno še, dokler pogovorna oblika ni tako dognana, da bi brez škode nadomestila zborna. Toda za to je treba še precejšnje revolucije tudi v pravopisu, kajti brušenje končnega i pri nedoločniku še ni zadosti za pogovorni govor. To se mi zdi samo izhod za silo, kakor tudi tisti u namesto ev v reku, vidu... Val naturalizma in materializma, ki sta oba tiščala vse duhovno in plemenito k tlom (...) imata svoj delež tudi pri pravorečju... Hotela sta ga potlačiti v vsakdanjost, neurejenost, snovnost.« V zaključku strne misli takole: »Jasno mi je eno: Poročnik za osnovni, narečni slovenski govor je ljudstvo. Temu ni treba varuha, kvečjemu skrbnega in tenkoslušnega poslušalca. Pogovorni in zborni govor pa sta in morata biti sad tega poslušanja, vrh in združitev vseh jezikovnih lepot in vsega bogastva. Tudi zborni govor mora biti naraven in nevsiljiv, čeprav nima avtohtonega izročila. Biti mora klasičen, vzvišen, vsem enako blizu, vsem tistim, ki so blizu slovenskemu izražanju.«

g) Osip Šest: *Heinrich von Kleist: Razbiti vrč.* (Št. 12, str. 127—129.)

»Allegro con brio« — tako je treba igrati Kleistovo komedijo, zapiše režiser. »Tako in ne drugače! Vedro, lahkotno, a vendar ne prelahkotno se igraj ta komedija! S tempom, a za Boga, ne z naglico.«

d) Janko Moder: *Fant je videl rožo čudotvorno...* (Št. 13, str. 141—143.)

Ob treh oblikovanih motiva o Lepi Vidi — »neznanega godca pred tisoč leti«, Prešerna in Cankarja dramaturg zapiše: »Trije stavki iz simfonije slovenskega hrepenenja, trije umetniki, trije pogledi, tri instrumentacije...« Cankarjeva »Vida« mu je »izbrušen poem«, v katerem so združene »v ubrano skladje tako različne človeške strune kakor so Dioniz, Poljanec, Damjan, Mrva, Dolinar in zdravnik«.

i) Ciril Debevec: *Kratke režijske opombe k sedanji »Lepi Vidi«.* (Št. 13, str. 143—148.)

V eni od opomb (Pomen, Celotni smisel, Zgradba, Osebe in značaji itd.), ki ji režiser dá naslov Jezik, je zapisano: Župančič imenuje nekje to pesnitev 'ritmično ekstazo našega jezika'. Ta jezik ima v sebi nekaj prvobitnega in obenem skrajno razvitega. Ta jezik je moč in omama. Ta jezik je muzika in ritem, je melodija in ples. Tako je ž njim: ali obvladaš ti njega ali pa te obvlada on.« Malo kasneje je zapisano še, da je to igro treba igrati (govoriti) »življenjsko nenavadno in umetniško naravno«.

j) Ciril Debevec: *Pozdrav dr. Ivanu Preglju!* (Št. 14, str. 149—154.)

Tvorni gledališki oblikovalec se pri Preglju ne more izogniti dvema točkama, pravi ob uprizoritvi »Azazela« direktor gledališča: njegovi duhovni dramski vsebini in jezikovni obliki. »Oblikovalci slovenske govornje besede se jasno zavedamo, da še nismo dovolj dozoreli do tiste stopnje govorne moči in lepote, kakor jo zahtevajo od nas veličine Prešernove, Levstikove, Cankarjeve in Župančičeve pisane besede. In zato se prav tako jasno zavedamo, da se tudi s Pregljevimi silovitimi in ble-

ščelim jezikovnim bogastvom še nismo morda niti malo oplodili... Ta jezik v vsem svojem neizčrpnem bogastvu je drugi življenjski vrec, iz katerega bo zajemal in iz katerega se bo napajal naš celotni gledališki govorno-krvni obtok.«

k) Janko Moder: *Ob grobu učitelja in vodnika*. (Št. 16, str. 181—184.)

V nagrobni hvalnici pisec poudari tudi zasluge dr. A. Breznika za jezik in govor v slovenskem gledališču: »Tudi slovensko gledališče je že samo na sebi čudovito živa priča vseh Breznikovih iskanj in prizadevanj, kajti k Brezniku so že od nekaj držala vsa pota resnih odrskih oblikovalcev. On se je namreč najbolj praktično in uporabno ukvarjal z vsemi nejasnimi vprašanji v izgovarjavi. Gledališče se je zateklo k njemu po avtoritativni nasvet, hkrati pa ga je z uresničevanjem njegovih spoznanj duhovno nagrajal in spodbujalo k nadaljnjemu delu. Iz takega vzajemnega dela se je rodila sedanja oblika slovenske odrske izgovarjave, ki je resda še v marsičem nedognana, vendar pa po večini na zdravi poti... Z resničnim veseljem je (ob Leskovčevi »Veri in neveri«) pozdravil zopetno prizadevanje gledališča, da se tudi glede jezika zavé svojega poslanstva ter se dvigne na mesto, ki mu gre kot osrednji narodni kulturni ustanovi.«

l) Janko Moder: *Pomenki s prijatelji gledališča*. (Št. 18, str. 197—200.)

Dramaturg in lektor omenja jezikovno-govorne težave ob uprizoritvi Schönherrove kmečke igre »Zemlja«, ki jo je avtor napisal v narečju. Kako jo igrati: v gorenjskem narečju ali rajši v strogo knjižnem govoru? V prvem primeru bi bili vsa miselnost, vsi običaji in tudi vse dogajanje »v kričečem neskladju s psiho Gorenjca«, v drugem pa bi Schönherrov svet zgubil »tla in zvenenje, ostalo bi le patetično donenje«. Zato je bilo treba poiskati tako v pokrajini (sceni) kot v jeziku in ljudeh nekaj neopredeljenega, a v osnovi povezanega s kmečkim svetom in miselnostjo.

m) Janko Moder: *Glosa o resnici in poeziji v umetnosti*. (Št. 20, str. 219—224.)

Beseda teče o naturalizmu, ki je gledališču prinesel koristi pa tudi »dokajšnjo škodo«. Oder je namreč svet zase, svet zunaj sveta, zanj že od nekaj veljajo posebne postave, oder je iluzija, kjer — kot pove Župančič — dobi sleherna kretnja, sleherna beseda globlji pomen.

n) Dr. Milan Pavlovčič: *Režijske opombe k »Matičku se ženi«*. (Št. 22, 244 do 248.)

Režiser je dal »trem socialnim plastem«, ki nastopajo v igri, govoriti takole: »gospôda« (baron, gospa, Tonček) in »jara gospoda« (Žužek, Budalo, Zmešnjava) »izgovarjajo Linhartov jezik knjižno ter so tudi jezikovni popravki pri nji nekoliko večji«; »Matiček in Nežka govorita v stiliziranem, to je nekakem odrskem dialektu, ki pa je kolikor je pač mogoče, gorenjsko pobarvan; zastopnika vasi Gašper in Jerca govorita gorenjsko narečje«. S tem je dosežena, pravi režiser, »večja diferenciacija nasproti si stoječih svetov«.

15. 1944/45 (Urednik C. Debevec)

a) Ciril Debevec: *Iz razgovora ob 25-letnici Borštnikove smrti*. (Št. 1, str. 7—11.)

Debevec podrobno in zelo zanimivo označi Borštnikovo igralstvo. Posebnost njegovega odrskega govora pa je nakazana le v dveh stavkih: »Nedosežen mojster je bil posebno v navidezno majhnih stvareh, v pogledih, prestopih, v glasovnih vzgibih, poudarkih in pavzah. Spominjam se, da smo pri njegovih pavzah dobesedno prenehali dihati.« Več je pripomb o govoricu njegovega telesa, posebno oči (»onstranski pogled«).

b) Ciril Debevec: *Odziv občinstva*. (Št. 2, str. 13—15.)

Ravnatelj gledališča piše o silnem odzivu občinstva ob razpisu gledališkega abonmaja za to sezono, saj podobnega ni bilo vseh 25 let od 1918 naprej. Vzrok te resnice vidi tudi v tem, da naše trenutno edino gledališče ni le zabavišče, ampak čedalje bolj

»naše skupno ognjišče, naše srčno zatočišče in naše edino torišče, kjer zasledujemo naše duhovne napore in kjer lahko nemoteno uživamo in poslušamo našo ljubo, zdaj sicer od nas samih ranjeno in krvavečo, a vendarle našo, slovensko besedo«.

c) Osip Šest: *Igra muzike in vedrosti, Par opomb k Shakespearjevemu »Kar hočete«*. (Št. 2, str. 16—20.)

Poleg scenske glasbe, piše režiser, je v tej veseli igri še druga muzika, »ki prav posebno dobro dé človeškemu ušesu izstradanemu blagozvočja, to je: muzika stihov... muzika življenjskih resnic, modrosti...«

č) Janko Moder: *Dramaturgovi pomenki. Ob prevajanju*. (Št. 7, ni paginirano.)

Bistro premišljevanje o prevajanju nasploh pisatelj zaključí s krajšo omembo prevajanja za gledališče, ki je še težje. »Pri tem si je namreč treba priklicati v spomin dejstvo, da je knjiga namenjena za tiho branje, ko se vsak posamezen bralec tako rekoč samo z očmi in duhom prekopicuje čez bolj ali manj posrečeno besedilo«, v gledališču pa vse to (namesto oči in duha) opravlja jezik. »Kako poleg vsega dati prevodu še govornjivost in predstavno živost, kako ne prezreti vseh muzikalnih in drugačnih zahtev, to se pač pravi — znati in o tem kdaj drugič kaj več.«

mm

#### La langue et la diction dans le bulletin de théâtre du Théâtre national slovène de Drama de 1920 à 1945

Les articles parus dans le Bulletin de théâtre national slovène de Drama à Ljubljana dès le commencement de celui-ci d'après la première guerre mondiale jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale traitant la langue de théâtre dans les pièces originales ou traduites sont cités dans l'ordre chronologique. Il y a parmi eux des articles très intéressants et importants qui avaient été écrits par de grands noms comme p. e. le poète et directeur du théâtre Oton Župančič, le conseiller dramatique Josip Vidmar, les metteurs en scène Ciril Debevec, Fran Lipah (en même temps rédacteur en chef de cette revue), Osip Šest, Bratko Kreft, Jože Kovič, Bojan Stupica, les linguistes Mirko Rupel et Janko Moder ainsi que les dramaturges Janez Jalen et Makso Šnuderl. Certains de ces auteurs posent les fondements de notre connaissance du langage et de la diction en général et dans le théâtre slovène en particulier.