
JAVISKOVÁ REČ V KONTEXTE VÝRAZOVÝCH PROSTRIEDKOV NA VÝSTAVBU JAVISKOVÉHO TVARU

JÁN FINDRA

Fakulta dramatických umení Akadémie umení, Banská Bystrica

Abstrakt: V štúdiu sa stručne analyzujú a hodnotia doterajšie názory na javiskovú reč a novo sa vymedzuje jej systémovo-funkčná podstata. Ako výrazový prostriedok sa javisková reč podieľa na transformácii dramatického textu do javiskového tvaru. Vzhľadom na toto jej uplatnenie sa klasifikujú a charakterizujú jej zložky a prvky. Autor akceptuje „klasický“ názor, že základnou existenčnou bázou javiskovej reči je technika reči, správne hospodárenie s dychom, zreteľná artikulácia, spisovná výslovnosť hlások a hlások v prúde reči v súlade s kodifikovanou normou. Z hľadiska systémovo-funkčného ustrojenia sú však nemenej dôležité jazykovo-intonačné prostriedky, v ktorých predovšetkým je uložený funkčný potenciál javiskovej reči. Na princípe kontrastu sa tieto existenčné zložky a prvky využívajú jednak ako prostriedky presnosti, zrozumiteľnosti a jednoznačnosti replík javiskovej postavy, jednak postavu identifikujú ako ľudský typ prostredníctvom jej idiolektu a jednak v rámci napätia vecnosť – estetickosť, objektivnosť – subjektivnosť, nocionalnosť – emocionálnosť/expresivnosť vytvárajú diferencované štylistické kontexty. Pri plnení týchto funkcií sa verbálne prostriedky opierajú aj o neverbálne prostriedky.

Teoreticko-metodologickým podložíom štúdie je idea, že pri transformácii dramatického textu z písanej do ústnej podoby sa v čase jeho javiskovej realizácie vo funkčnej synchronizácii všetkých výrazových prostriedkov buduje, vytvára a formuje javiskový tvar. V tomto zmysle je javiskový tvar funkčný celok, ktorý na javisku vzniká na priesečníku všetkých zložiek a prvkov, ktoré sa ako výrazové prostriedky uplatnili pri jeho javiskovej realizácii. Ich výber a hierarchické ustrojenie je prísne podriadené inscenačnému zámeru tak, aby korešpondoval alebo bol vo funkčnom dialógu s komunikačným zámerom autora, ktorý je uložený v dramatickom texte. Preto v čase javiskovej realizácie je javiskový tvar ako výsledok aktuálnej syntézy výrazových prostriedkov celistvý útvar, jednotný celok. Keďže však zároveň nesie znaky individuálnych požiadaviek režiséra, perspektívne je javiskový tvar dynamická kategória, ktorá sa vytvára a dotvára v procese. To je aj dôvod, prečo sa opakovaná inscenácia nikdy nezopakuje v absolútne identickej podobe, hoci sa zároveň predpokladá, že si zachová základné črty svojej východiskovej tváre. Iste to súvisí aj s napätím medzi individuálnym a sociálnym, potvrdzovaním a hľadaním, ktoré dovoľuje aktuálne dotváranie vzťahov medzi použitými výrazovými prostriedkami a možnou modifikáciou ich súčinnosti v konkrétnom čase javiskového stvárnenia inscenácie. Práve toto napätie hovorí o tom, že vlastný proces vytvárania a dotvárania javiskového tvaru je pre jeho tvorcov nemenej dôležitý ako výsledok ich tvorivej aktivity. Ide totiž o harmóniu, súzvuk, funkčnú synchronizáciu všetkých významotvorných zložiek a prvkov, ktoré sa môžu v tomto tvorivom procese využiť. Významnú úlohu pri tom zohráva dramaturg, najmä však režisér, ktorý predovšetkým uvažuje o akčnom

vzťahu medzi javiskovým priestorom, scénografiou, mizanscénami, vizuálnymi zložkami a ich prvkami, výtvarnou podobou scény, hudbou, svetlom, kostýmom, rozložením vzťahov medzi postavami atď., aby vytvoril individuálny javiskový tvar a stvoril originálny jazyk inscenácie.

V sústave týchto výrazových prostriedkov, ktoré v systémovo-funkčnej väzbe vytvárajú javiskový tvar a jeho jedinečnú inscenačnú tvár, má významné postavenie postava. Východiskovým hĺbkovým, myšlienkovým podložím dramatickej inscenácie je totiž text, v ktorom je (spravidla) uložený príbeh, ktorého nositeľmi sú postavy. Aj dramatický text je bilaterálna kategória, v ktorej ide o funkčnú väzbu medzi obsahom a formou, medzi jeho hĺbkovou a povrchovou organizáciou. Hĺbková organizácia textu predstavuje jeho obsahovo-tematický pôdorys, ktorý je založený na následnosti a hierarchizácii motívov ako čiastkových segmentov témy. V epickom texte sa takto v časovo-priestorovom rozmedzí rozvíja príbeh. Obsahovo-tematicky je takto štruktúrovaná aj väčšina dramatických textov. Na povrchovej úrovni textu ide o jeho jazykovo-kompozičné stvárnenie. Táto povrchová organizácia je pre adresáta priazorením do hĺbkového, obsahovo-tematického podložia textu. V tomto zmysle má vo vzťahu k hĺbkovej organizácii služobné postavenie, no adresát, čitateľ vníma a hodnotí text na základe jeho jazykovo-kompozičného stvárnenia a iba prostredníctvom neho posudzuje i jeho vnútorný zmysel, uvedomuje si jeho obsahové bohatstvo i jeho myšlienkové poslanstvo, ktoré mu ponúkajú osudy nositeľov príbehu (Findra, 2013).

Ako vieme, javisková realizácia dramatického textu predpokladá jeho transformáciu z písanej do ústnej podoby. A práve s tým je spojená dominantná, nezastupiteľná úloha herca. Nech by bol ktorýkoľvek výrazový prostriedok akokoľvek silný, musí slúžiť na spriezačňovanie myšlienkového poslanstva, ktoré nesie príbeh. Isteže, príbeh sa k divákovi dostáva prostredníctvom javiskového tvaru ako funkčného, zmysluplného celku, ktorého tvár prekresľujú všetky použité výrazové prostriedky. Ani jeden by však nemal prekryť funkčné postavenie a poslanie herca, bez ktorého by bol javiskový príbeh pretransformovaný do ústnej podoby mŕtvy. Iba herec ho ako jeho nositeľ prebúdzá k životu, umožňuje mu, aby sa na javisku v priestore a v čase rozvíjal tak, aby divák prenikol do jeho vnútorného zmyslu, aby uchoпил a pochopil jeho hĺbkovú podstatu a prijal jeho ideovo-myšlienkové a etické poslanstvo. Na veci nič nemení fakt, že na oživotvorení vnútornej podstaty príbehu sa zároveň výrazne môžu podieľať a podieľajú sa aj ostatné výrazové prostriedky. Veď to je aj dôvod, prečo hovorím o funkčnej synchronizácii všetkých výrazových prostriedkov pri budovaní, formovaní a vytváraní javiskového tvaru. Preto zároveň platí, že aj herec je (mal by byť) iba súčasťou tohto výrazovo-významového kontextu, jeho herecký potenciál, jeho kvalita a sila je najvýraznejšia vtedy, keď si uvedomujeme jeho prítomnosť v onom funkčnom ustrojení použitých vyjadrovacích zložiek a prvkov práve preto, že nechce upútať pozornosť iba na seba, lebo zostáva len súčasťou onoho výrazovo-významového orchestra.

Ak v naznačenom zmysle budeme herca vnímať ako organickú súčasť výrazovo-významového orchestra a ak mu zároveň prisúdime osobitnú a nezastupiteľnú úlohu pri koncipovaní a následne pri aktuálnej prezentácii javiskového tvaru pred divákom, treba sa zamerať na vymedzenie, klasifikáciu a charakteristiku jeho vyjadrovacích prostriedkov. V tejto súvislosti sa tradične venovala pozornosť verbálnej zložke hercovho výkonu, ktorá sa terminologicky označovala a označuje ako javisková reč. O tomto pojme uvažovali jednak tvoriví umelci, predovšetkým režiséri, a to

hlavne vzhľadom na individuálny rečový prejav herca v čase prípravy a realizácie konkrétnej inscenácie, ale aj v širších, všeobecnejších súvislostiach. Divadelní kritici – ak vôbec venovali rečovej zložke pozornosť – sa zas zameriavali predovšetkým na hodnotenie javiskovej reči na pozadí výslovnostnej normy. Z takéhoto hľadiska kriticky posudzovali javiskovú reč aj lingvisti, ktorí sa ju zároveň snažili vymedziť aj ako osobitnú výrazovo-vyjadrovaciu kategóriu. Všetky tieto pohľady spájalo to, že systémovo-funkčnú podstatu tohto výrazového prostriedku spájali s artikulačnými danosťami herca a hodnotili ju predovšetkým vzhľadom na dodržiavanie výslovnostnej normy. Kritériom hodnotenia hercovho verbálneho prejavu bola kvalitná, presná a zrozumiteľná výslovnosť hlások jednotlivo a hlások v prúde reči, ktorá mala byť podkladom kultivovanosti a kultúrnosti jeho vyjadrovania. V tomto zmysle sa predpokladalo, že javisková reč, rečová prax v divadle bude predstavovať výslovnostný vzor, ktorý by sa mal vo verejnom prostredí takto uplatňovať aj vo výslovnosti ostatných používateľov jazyka. To mala byť jedna z úloh Slovenského národného divadla, keď začalo svoje predstavenia uvádzať v slovenskom jazyku. Inak povedané, v javiskovej reči sa takto mala potvrdzovať kodifikovaná norma spisovného jazyka a jej konkrétnym nositeľom mal byť herec a jeho rečový prejav. Ešte inak povedané, jednou z úloh divadla bola aj služba spisovnému jazyku a jeho primeranému využívaniu v rečovej praxi. Zrejme preto sa na javiskovú reč kladli vysoké nároky a hodnotila sa veľmi kriticky.

Pravdaže, aj pohľad na javiskovú reč sa priebehu desaťročí vyvíjal, a to tak z hľadiska jej teoretického vymedzovania, ak aj z hľadiska jej posudzovania vo vyjadrovacej praxi. Tak napríklad aj Janko Borodáč v nepublikovanom rozhovore (Sládeček, 2013) spájal javiskovú reč so správnou výslovnosťou. Ešte v roku 1944 si sťažoval, že naša javisková reč trpí fonetickými suchotinami, lebo chýbajú podrobnejšie pravidlá o správnej výslovnosti. Zároveň – trocha protirečivo – spájal javiskovú reč s prednesom na scéne, ktorý považoval za taký kladný a zaručený majetok, ako sú predpisy o správnej a čistej výslovnosti. Aj to hovorí o vágnom pojmovo-terminologickom vymedzení javiskovej reči. Potvrdzuje to aj Ferdinand Hoffman (1941), podľa ktorého „prvou povinnosťou režisérov samých je dbať na správnu výslovnosť“. V tejto súvislosti oceňuje, že „k nemalým zásluhám SND patrí práve ustálenie javiskovej reči a jej výslovnosti“. Ale už o necelé dve desaťročia neskôr Jozef Budský (1959) pod pojem javisková reč zahrňuje popri výslovnosti aj ostatné prednesové zložky, ako je rytmus, melodika, prízvuk, úder (zrejme dôraz, J. F.) a členenie. Ich používanie považuje za najvýraznejší divadelný výrazový prostriedok, „bez ktorého náročnosti na jeho umelecké používanie nemožno uvažovať o súčasnom divadelnom umení“. Podľa neho tieto „jazykové a rečové zákonitosti majú byť uvedomelým vlastníctvom každého slovenského tvorivého divadelníka, ktorý sa cez túto reč umelecky prejavuje“. V takomto kontexte zdôrazňuje, že v divadelnom umení je „najpodstatnejšou javisková reč“. Je príznačné, že hoci sa kvalita prednesu v oblasti výslovnosti zlepšuje, i keď ešte stále nie je dobrá, práve „v ostatných prednesových zložkách“ je podľa jeho mienky povážlivá. Zároveň si sťažuje, že „situáciu súčasnej javiskovej reči na našich javiskách si naša divadelná teória v podstate vôbec nevšímá“. Nemožno nespomenúť ani jeho presvedčenie, že herci nemôžu ťažiť iba z talentu a intuície. Podľa neho herecké individuality „vytvorí neustále sa zvyšujúca sa náročnosť na ich vzdelanie všeobecné a spoločenské, náročnosť na kultivovanosť ich inteligencie“. Pokiaľ ide o intonáciu ako o základnú výrazovú zložku javiskovej reči, aj podľa Karola L.

Zachara (1977) o tvorivom úsilí na javisku veľa hovoria „výstupy, obrazy, hláskové hodnoty, dôrazy, pomlky“. Dokonca aj Jozef Bednárík (1988), ktorý sa pri budovaní javiskového tvaru v podstatnej miere spoliehal na systémový a funkčný potenciál neverbálnych výrazových prostriedkov, vyzdvihoval aj akustickú podobu inscenácie. Zdôrazňoval význam verbálneho prejavu herca a jeho vklad do sústavy zložiek a prvkov, ktoré sa podieľajú na finálnom výsledku, na variabilnej tvári inscenačnom tvaru. Lebo „je to iba herec, ktorý v sebe nesie literatúru i rytmus i výtvarnosť divadla a pôsobí tým všetkým na diváka“. Súhrnne to sformuloval celkom jednoducho: „Dobre hovoriaceho herca je radosť počúvať“. Zrejme preto, ako sa priznal, niekoľko dní hľadal s hercami „akustickú podobu inscenácie na čítačkách“. Možno však iba predpokladať, že nemal na mysli iba výslovnosť, ale aj jazykovo-intonačné stvárnenie jednotlivých výpovedí a celých replík dialógov. Nezabudol pritom zdôrazniť – a to možno považovať i za jeho odkaz dnešným študentom herectva –, že „zdokonaľovanie celého hereckého nástroja bolo ctižiadostou vtedajších poslucháčov VŠMU“. Opačný názor prezentoval tiež nekomformný režisér Blahoslav Uhlár, podľa ktorého „je nezmysel učiť niekoho umenie“; tvrdí, že jeho tvorivosť počas štúdia „bola úspešne spútaná pedagogickou činnosťou“. Podľa neho by škola mala študentov učiť iba „čistú techniku – javiskovú reč, hlasovú výchovu, telocvik“ (Sládeček, 2013). Ide tu vlastne o protirečenie, navyše, nie je jasné, ako vidí vzťah medzi javiskovou rečou a hlasovou výchovou, ak totiž na inom mieste hovorí, že neverí slovu.

Problematike javiskovej reči by sa profesionálne mala venovať divadelná teória. Zdá sa však, že ešte aj dnes platí Budského konštatácia, že sa práve touto problematikou veľmi nezaobera. Absentujú najmä podrobnejšie výklady o javiskovej reči ako zložke výrazových prostriedkov herca a o jej hodnotení a uplatňovaní v kontexte ostatných zložiek a prvkov, ktoré sa funkčne využívajú pri budovaní javiskového tvaru. Súvisí to zrejme s tým, že chýbajú podrobnejšie výklady o javiskovej reči, o jej systémovej a funkčnej podstate, o klasifikácii a charakteristike jej zložiek a prvkov, ako aj o jej významotvornej funkcii pri prvých úvahách o obsahovej a formálnej tvári inscenácie a o jej prípadných modifikáciách a dotváraní v čase aktuálnych realizácií javiskového tvaru. Tieto problémy súvisia aj s tým – o čom svedčia aj citované výroky prominentných režisérov –, že teoreticky a prakticky nie sú doriešené vzťahy artikulácia – výslovnosť jednotlivých hlások a hlások v prúde reči – spisovná výslovnosť – norma – jazykovo-intonačné prostriedky a funkčná synchronizácia výrazových prostriedkov využitých pri výstavbe konkrétneho javiskového tvaru i vo vzťahu k individuálnej kinetike herca a ich využívaní pri charakteristike postavy.

Pojmovo-terminologická vágnosť pri teoreticko-metodologickom vymedzovaní, klasifikácii a charakteristike javiskovej reči sa odrazila aj v jazyku divadelnej kritiky. Ak sa v hodnotení konkrétneho predstavenia aj objavila zmienka o výrazovo-vyjadrovacích kvalitách herca, boli to klišéovité floskuly vyslovené na ploche jednej vety, prípadne v kontexte hodnotenia iných výrazových prostriedkov. Nevyskytla sa však ani jedna poznámka o tom, či a ako sa herec svojím verbálnym a neverbálnym prejavom, rečou a kinetikou, vo funkčnej harmonizácii s ostatnými výrazovými prostriedkami podieľa na budovaní vyváženého javiskového tvaru. Niekoľko príkladov: „Javisková reč a jazyková kultúra boli na úrovni.“ ; „Možno hovoriť o čisto javiskovej reči hercov.“; „Jeho reč bola prirýchla a nezrozumiteľná“; „Oceňujeme vysokú úroveň hlasového prejavu, kvalitnú javiskovú reč“; „Javisková reč bola po stránke technickej vysoká“; „Najväčšou chybou oboch hlavných predstaviteľov bola

javisková reč, najmä repliky, v ktorých bolo treba zvýšiť hlas (,) boli nezrozumiteľné“; „Najzreteľnejšie problémy s javiskovou rečou boli u mladých hercov, nebolo im rozumieť“; „Jeho javisková reč bola naozaj kultivovaná“; „...stvárnil postavu s prepracovanou artikuláciou“; „Jej reč rezonovala sýtou zvučnou rečou“. Ba našla sa aj zmienka o ľubozvučnosti hercovej reči.

Časť týchto vyjadrení pripomína klasickú ideu, že javiskovú reč charakterizuje vzorová výslovnosť. Predovšetkým však hovoria o tom, že tento termín pokrýva obsahovo a formálne odlišné foneticko-fonologické pojmy a kategórie (zrozumiteľnú, „čistú“, prepracovanú artikuláciu, zvučnú reč, jazykovú kultúru, techniku = artikuláciu, kultivovanosť, hlasový prejav, hlas atď.). Dodajme, že aj v osnovách umeleckých škôl sa javisková reč zúžene člení na artikuláciu a spisovnú výslovnosť, hovorí sa o ortoepii a kalilógii, prípadne len o ortoepii alebo sa rozlišuje deklamácia a javisková reč. Oblúbené jazykolamy tiež slúžia len na nacvičovanie techniky reči a výslovnosti.

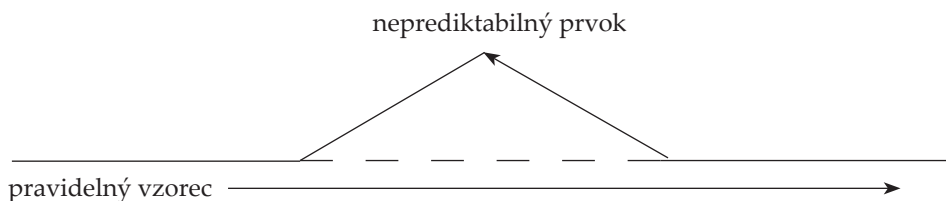
Treba však popravde priznať, že ani jazykoveda veľmi nepomohla divadelnej teórii a praxi. V začiatkoch profesionálneho divadelníctva – ešte aj v čase Viliama Záborského a Mikuláša Hubu – sa na javisku sledovala dokonalá artikulácia a dôsledná spisovná výslovnosť. Záborského publikácia o javiskovej reči postupne v mnohých požiadavkách zastarala (Ondrejovič, 1986). Neskôr sa popri tom dlhodobo presadzovala ako dominantná vlastnosť javiskovej reči ľubozvučnosť (Chmelko, 1949/50), ktorá sa spájala jednak so zvučnosťou a spevnosťou reči a jednak so splyvavým hovorom; v tomto prípade šlo o dodržiavanie spisovnej výslovnosti hlások jednotlivo a v prúde reči a hlavne o dodržiavanie zákona o znelostnej asimilácii.

V druhej polovici minulého storočia sa problematike jazykovej kultúry v divadlách venoval poverený pracovník Jazykovedného ústavu SAV, ktorý svoje zistenia publikoval (Horák, 1978, 1980). Keďže divadlo vnímal ako priestor na rozvíjanie jazykovej kultúry, sledoval hlavne odchýlky od spoločensky prijatej jazykovej normy. Takto hodnotil predovšetkým jazyk dramatických textov, domácich i preložených, realizovaných v Bratislave a v Trnave.

V širších systémových súvislostiach sa javiskovou rečou podrobne zaoberal Ábel Král (1986, 1989). Vymedzoval ju ako reč na javisku, resp. reč hrajúceho herca. Konštatoval, že nie je prebádaná ani na úrovni teórie, ani jej konkrétna realizácia na javisku. Tento neuspokojivý stav spájal jednak s tým, že nefunguje komunikácia medzi jazykovedou a divadelnými pracovníkmi, ako aj s tým, že sa v divadle presadzuje umelecká sloboda a zneužíva sa pojem tzv. civilného prejavu. Svoju klasifikáciu a charakteristiku javiskovej reči založil na idei, že „môže stáť iba na základoch spisovnej slovenčiny“. Zrejme preto ju aj on spájal predovšetkým s technikou reči, artikuláciou a výslovnosťou, i keď zahrňoval do nej „i javy dychu a hlasu“. Za hlavné kritérium považuje kodifikovanú normu, zároveň však pripomína funkčnosť najmä pri využívaní nespisovného prostriedku. Keďže zároveň konštatuje, že ak sa v javiskovej reči využije „ustálený príznakový útvar“ v istých situáciách a s istou funkciou, tu už možno hovoriť o uplatňovaní štylizácie. Nadviazať možno aj na myšlienku, že vo svojej neutrálnej podobe musí byť javisková reč prirodzená, nemala by byť strojená a afektovaná, aby nestrhávala pozornosť na seba.

Po východiskových teoreticko-metodologických poznámkach a po stručnom historickom prehľade názorov na javiskovú reč sa teraz zamieriam na vymedzenie, klasifikáciu a charakteristiku tohto umenovedného a lingvistického pojmu a termínu. Z vonkajšieho, povrchového (javového) hľadiska tiež chápem javiskovú reč ako rečo-

vý prejav herca na javisku. Keďže ju však vnímam ako výrazový prostriedok, ktorý sa podstatným spôsobom podieľa na prekresľovaní tváre javiskového tvaru, v systémove a funkčnom rozmere sledujem jej zložky a prvky v oveľa zložitejších vonkajších a vnútorných vzťahoch a kontextoch. Metodologicky i metodicky pritom vychádzam z teórie kontrastu (Riffaterre, 1964), z ktorej som vychádzal a ktorú som rozpracoval pri charakteristike niektorých štylistických pojmov a termínov a pri analýze ich systémove-funkčných vzťahov (Findra, 2004). Uplatnil som ju aj pri prvých úvahách o javiskovej reči (Findra, 2010). V zjednodušenej podobe možno podstatu tejto teórie zachytiť v takomto obrazci:



Z obrazca vyplýva, že na základe kontrastu vzniká štylistický kontext, ktorý sa utvára tak, že sa pravidelný vzorec naruší nepredpovedateľným prvkom. V terminológii Pražskej lingvistickej školy sa v tejto súvislosti hovorilo o momente sklamaného očakávania. V texte pravidelný vzorec tvoria neutrálne, bezpríznačkové štýlémy z jednotlivých rovín jazykového systému. Na mieste, kde sa stretnú bezpríznačkové jazykové alebo aj kompozičné prostriedky s príznačkovými, vzniká štylistický kontext tak, že sa tento pravidelný vzorec zámerne alebo náhodne preruší prvkom, ktorý adresát neočakáva. Takéto kontrastné uzly textu sú zdrojom emocionálno-estetického pôsobenia. Pritom sa popri kategórii estetickej miery ako funkčný regulátor uplatňuje ustrojenie a hierarchizácia relevantných faktorov komunikačnej situácie a popri gramatickej norme o funkčnej primeranosti takýchto uzlov textu hovorí aj štýlová a komunikačná norma. Pri hodnotení ústnych jazykových prejavov spolupôsobí aj norma spoločenského správania (Findra, 2013).

Teória kontrastu ako funkčné podložie štylistických kontextov potvrdzuje, že ako výrazový prostriedok herca je javisková reč systémove a funkčne zložitejší útvar. Jej zložky a prvky sú hierarchicky náročnejšie usporiadané. Ako celok i jednotlivo, dovnútra i navonok vytvárajú štylistické kontexty s ostatnými výrazovými prostriedkami aktuálnej inscenácie. Práve takto sa javisková reč podieľa na budovaní aktuálneho javiskového tvaru.

Metodologicky je podstatné, že javisková reč sa pri budovaní a dotváraní javiskového tvaru uplatňuje ako prostriedok zrozumiteľnosti a zároveň aj ako prostriedok zámernej štylizácie. To predpokladá, že sa v systémove-funkčnej jednote presne a jednoznačne vymedzí súbor zložiek a prvkov, ktoré budú predstavovať funkčný celok, pravidelný vzorec. Na jeho bezpríznačkovom pozadí sa na princípe kontrastu môžu potom vytvárať štylistické kontexty, spolupodieľajúce sa na prekresľovaní aktuálnej tváre javiskového tvaru. Z hľadiska funkčnej podstaty javiskovej reči je pritom závažné, že jej zrozumiteľnosť i jej zámernú štylizáciu zabezpečujú tie isté výrazové prostriedky, ktoré sa využívajú aj v ústnej komunikácii v bežnej jazykovej praxi. Isteže, naznačená koncepcia javiskovej reči predpokladá, že herec dokonale

ovláda kodifikovanú normu, aby mohol zámerne štylizovať. V opačnom prípade ide o náhodnú „štylizáciu“, ktorá hovorí o jeho profesionálnej nepripravenosti.

V rozmedzí teórie kontrastu možno pravidelný vzorec považovať za invariant, ktorý sa na mieste zámerného prerušenia neočakávaným prvkom variantne obmieňa, funkčne modifikuje. Štylistický kontext, ktorý takto vzniká, je zároveň aj dôsledkom napätia medzi invariantom a variantom. Inak povedané, ide tu vlastne aj o napätie medzi konštantami a premenlivými. A ešte inak povedané, takto sa zabezpečuje invariantná podstata javiskovej reči a zároveň sa vytvárajú podmienky na jej individuálne, variantné modifikácie. Pravdaže, všetko sa to deje v záujme prekreslenia vonkajšej a vnútornej tváre javiskovej postavy v súlade s jej fyzickým, mentálnym a intelektuálnym ustrojením (Findra, 2010), ako aj vzhľadom na postavenie javiskovej reči v rámci všetkých výrazových prostriedkov, ktoré vo funkčnej synchronizácii spoluplytvávajú javiskový tvar.

Práve z týchto dôvodov je potrebné presne a jednoznačne pomenovať, klasifikovať a charakterizovať všetky zložky a prvky, ktoré ako funkčný celok predstavujú pravidelný vzorec javiskovej reči. Východiskovou a dominantnou zložkou tohto pravidelného vzorca ako invariantnej bázy javiskovej reči sú aj v rozvážanej koncepcii fónické javy, ktoré vymedzuje a definuje kodifikovaná norma spisovného jazyka. Ide jednak o dôkladnú artikuláciu samohlások, spoluhlások a dvojhlások a jednak o ich spisovnú výslovnosť jednotlivo i v prúde reči. Dôsledné dodržiavanie kodifikovanej normy sa považovalo a vlastne sa považuje dodnes za základný predpoklad zrozumiteľnosti hercovej reči. Zdôrazňuje sa pritom požiadavka, aby hercova reč bola technicky dokonalá. Táto vlastnosť sa ako invariantný pôdorys javiskovej reči dlhodobo považovala za jej konštantnú bázu. Požiadavka, aby herec správne artikuloval hlásky a hlásky v prúde reči, aby dodržiaval výslovnostnú normu, platí aj dnes. Iba tak bude jeho ústny jazykový prejav kultúrny a kultivovaný a zároveň tak zabezpečí presnosť, zreteľnosť, zrozumiteľnosť a jednoznačnosť svojho rečového prejavu pri tvarovaní idiolektu postavy. Potvrdia to napríklad významové zmeny v Hviezdoslavovom verši *Lad! amazonka roztomilá* pri odlišnej výslovnosti *l - l, d' - d* v slove *lad'* (= *h'la, h'lad', h'ladže, h'ladmeže, pozrimeže*): *Lad! amazonka roztomilá* (= rozkazovací spôsob od slovesa *ladiť*); *Lad! Amazonka roztomilá* (= rozkaz: *daj, podaj lad*); *Lad! Amazonka roztomilá* (synonymum slova *ladenie, usporiadanie*).

Treba však dodať, že toto neutrálne – hoci technicky dokonalé – fónické pozadie nevytvára bohatšie podmienky na variabilitu štylistických kontextov, ktoré sa budujú na princípe kontrastu. Isté možnosti aktualizovať na pozadí pravidelného fónického vzorca artikuláciu alebo výslovnosť posunúť za hranice kodifikovanej normy sa ponúkajú pri tvarovaní idiolektu konkrétnej javiskovej postavy. Ako charakterizačný prostriedok sa pritom môžu využiť rečové chyby, napríklad ráčkovanie, výslovnosť sykaviek, skracovanie dlhých samohlások a pod. V skutočnosti tu nejde o aktualizáciu, pretože z hľadiska idiolektu konkrétnej postavy je to vlastne tiež pravidelný vzorec, ktorý ju takto jazykovo identifikuje v priebehu celej inscenácie. Nepredpovedateľným prvkom by totiž mohla byť, povedzme, strata ráčkovanie, čo je fyziologicky nemožné.

A tak v naznačených súvislostiach sa žiada zdôrazniť, že na dynamike javiskovej reči, na jej variabilných modifikáciách počas javiskovej realizácie hry sa oveľa výraznejšie podieľa funkčná sila intonačných prostriedkov. Tie sa síce spomínali aj v citovaných úvahách divadelných teoretikov, kritikov a lingvistov, ale skôr jednotlivo

a izolovane. Boli to vlastne len kusé poznámky, v ktorých sa popri hodnotení artikulácie a výslovnosti spravidla len kriticky konštatovalo, že s istým jazykovo-intonačným prostriedkom pracoval herec nevhodne.

Ako výrazové prostriedky, ktoré sa využívajú v ústnych jazykových prejavoch, sú jazykovo-intonačné prostriedky založené na modulácii hlasu (Sabol, 1989). Realizujú sa na slabike, slove, vetnom takte, vete, širšom kontexte alebo aj na celom jazykovom prejave. Rozdeľujú sa podľa toho, či ide o časovú, silovú alebo tónovú moduláciu hlasu. Graficky:

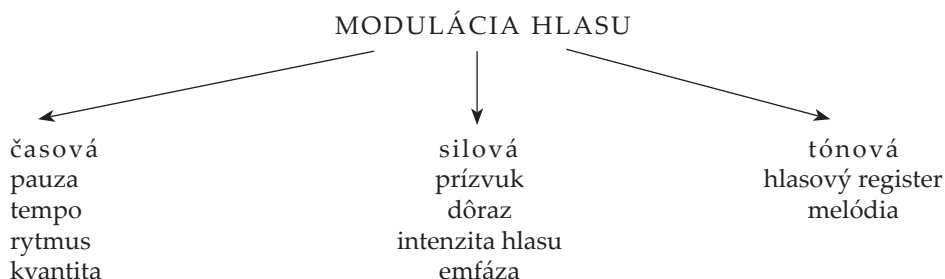


Schéma naznačuje, že intonácia sa skladá z viacerých relatívne samostatných zložiek, jazykovo-intonačných prostriedkov, ktoré predstavujú komplexný celok. To ich umožňuje charakterizovať ako samostatné výrazové prostriedky a zároveň naznačiť ich usporiadanie a hierarchizáciu pri zvukovej realizácii jazykového prejavu v konkrétnej komunikačnej situácii. To znamená, že sú jednotlivo i ako celok komunikačne závažné (Findra, 2010). Vo funkčnej synchronizácii sa podieľajú na zvukovom tvarovaní vety a kontextu. Významnú úlohu pritom zohráva štýlové a žánrové zaradenie textu.

Pri realizácii ústnych jazykových prejavov vo verejnom prostredí alebo pri transformácii vecných textov (náučných, administratívnych, spravodajských) do ústnej podoby sa jazykovo-intonačné prostriedky využívajú v základnom, bezpríznačnom uplatnení. V spolupráci s primeranou artikuláciou samohlások, spoluhlások a dvojhlások a s ich spisovnou výslovnosťou jednotlivo i v prúde reči sa podieľajú na prenose bezporuchovej informácie. Ako prostriedky presnosti, zrozumiteľnosti a myšlienkovvej jednoznačnosti slúžia syntakticko-gramatickej organizácii vety, kontextu a textu. Už na úrovni vety alebo odseku sa však môže signalizovať intonačné riešenie za pomoci interpukčných znamienok (Findra, 2009). Takto sa na povrchovej úrovni naznačuje situácia v hĺbkovom podloží textu, vzťahy medzi jeho obsahovo-tematickými segmentmi, motívmi. To je aj jeden z dôvodov, prečo by herec mal mať základné poznatky o stavbe textu, o jeho hĺbkovej a povrchovej organizácii. Povrchová organizácia textu je totiž priezorom do jeho obsahovo-tematického ustrojenia (Findra, 2013), ktoré by mal herec spriežračňovať jednak zreteľnou a zrozumiteľnou výslovnosťou a jednak funkčne primeraným využívaním jazykovo-intonačných prostriedkov v ich základnom, neutrálnom uplatnení. Ilustrujme si konkrétne, ako sa odlišným formálnym členením vety pomocou bodky a čiarky hierarchicky odstupňujú významové vzťahy, čo si v ich ústnej realizácii vyžiada odlišné využívanie jazykovo-intonačných prostriedkov, predovšetkým diferencovanú prácu s pauzou a s melodickými útvarmi (kadenciou a semikadenciou):

Nato sa postavil do otvorených dverí, založil ruky na prsia, imperátorsky sa rozkročil, hľadel na námestie. // Nato sa postavil do otvorených dverí. Založil ruky na prsia, imperátorsky sa rozkročil, hľadel na námestie. // Nato sa postavil do otvorených dverí a založil na prsia. Imperátorsky sa rozkročil, hľadel na námestie. // Nato sa postavil do otvorených dverí. Založil ruky na prsia a imperátorsky sa rozkročil. Hľadel na námestie. // Atd.

Primerané využívanie jazykovo-intonačných prostriedkov v základnej funkcii predpokladá, že vzhľadom na jazykový alebo aj mimojazykový kontext hovoriaci rešpektuje poradie výpovedných častí vety. V pokojnej oznamovacej vete je totiž jadro výpovede na druhom mieste, a keďže je to jej intonačný vrchol, tu sa nachádza aj slovo ohraničené decentnou pauzou a podľa kontextu diferencovane vyzdvihnuté vetným prízvukom (dôrazom). Ak sa zmení poradie výpovedných častí, odlišné bude i jej jazykovo-intonačné stvárnenie. Iba na okraj dodávam, že je komické, v skutočnosti však trápne, ako moderátorské celebrity, ale aj viacerí herci tieto výpovedné vzťahy ignorujú. Vo východisku výpovede vyzdvihnú, expresívne rozvlnia a občas aj pocukujú sladkým úsmevom slovo, ktoré je známe z kontextu, a intonačne „odhodla“ sémanticky dominantný prvok (slovo, spojenie slov) umiestnený v jadre.

V bezpríznačkovom uplatnení sa intonácia využíva vo všetkých druhoch textov. V umeleckých textoch sa však na túto jej základnú funkciu navrstvuje funkcia štylistická. Pravdaže, aj pri prednese pripravených vecných textov možno hovoriť o istej štylizácii. Napríklad pri prednese vedeckého referátu možno diferenciaciou tempa, pauzou a dôrazom odstupňovať sémantickú hustotu a informačnú nasýtenosť textu (Findra, 1989). Rozdiel je však v tom, že aktualizácia niektorých jazykovo-intonačných prostriedkov a ich individuálna štruktúrácia i hierarchizácia a odstupňovanie ich funkčných vzťahov sa pri zvukovej realizácii umeleckých textov využíva na vyjadrenie subjektívneho postoja a hodnotenia a na posilnenie emocionálno-estetického zamerania prejavu. Umelecké texty nesú estetickú informáciu, čo predpokladá, že aj intonácia sa bude využívať ako prostriedok estetiky výrazu. To platí aj o dramatických textoch. Princíp kontrastu sa v nich uplatňuje tak, že pri ich transformácii do ústnej podoby sa aj zvukové prostriedky reči dominantne využívajú v základnej, komunikatívnej funkcii ako prostriedky presnosti, zrozumiteľnosti a jednoznačnosti vyjadrenia. Zároveň tak tvoria bezpríznačkové „plátno“, na pozadí ktorého sa funkčne exponuje ich jedinečné (individuálne) uplatnenie v štylistickej funkcii. Herec ako interpret totiž nechce pôsobiť len na rozum, ale aj na cit percipienta, diváka. Práve v tom je špecifickosť javiskovej reči. Základným problémom herca pritom je, aby tie isté zvukové prostriedky dokázal využívať na prekreslenie ľudsky identickej postavy prostredníctvom jej individuálneho idiolektu a aby nimi vo funkčnej spolupráci s ostatnými výrazovými prostriedkami zároveň skromne, no čitateľne pomáhal vytvárať a variabilne dotvárať dynamickú tvár javiskového tvaru. To si vyžaduje citlivo odstupňovať vzťah medzi objektivnosťou a subjektivnosťou, vecnosťou a estetickosťou, nocionalnosťou a expresívnosťou. Navyše pri takto klasifikovanej a charakterizovanej javiskovej reči ide aj o funkčnú súhru verbálnych a neverbálnych (kinetických) výrazových prostriedkov.

Výklady o podstate javiskovej reči opreté o stručný prehľad názorov na jej vlastnosti možno v kondenzovanej podobe sformulovať takto: Ako systémovo a funkčne zložitý výrazovo-vyjadrovač prostriedok sa javisková reč využíva pri transformácii dramatického textu do javiskového tvaru. Na systémovej úrovni sú jej zložky a prvky hierarchicky usporiadané na princípe kontrastu. Naďalej platí, že jej základnou

existenčnou bázou je technika reči, správne hospodárenie s dychom, zreteľná artikulácia, dodržiavanie pravidiel spisovnej výslovnosti v súlade so spoločensky akceptovanou (kodifikovanou) normou. To je však iba jej východiskové systémové podložie. Z hľadiska jej využívania pri formovaní, prekresľovaní tváre javiskového tvaru je nemenej dôležitá poučená práca s jazykovo-intonačnými prostriedkami, a to jednak vzhľadom na ich individuálnu jedinečnosť, ako aj vzhľadom na ich nevyhnutnú spoluprácu pri tvarovaní zvukového pôdorysu vety a kontextu. V tom je uložený – opäť na princípe kontrastu – aj funkčný potenciál javiskovej reči. V základnom uplatnení sa totiž všetky jej existenčné zložky a prvky vo funkčnej synchronizácii využívajú v komunikačnej funkcii ako prostriedky presnosti, zrozumiteľnosti a jednoznačnosti hercovho ústneho jazykového prejavu pri realizácii replík postavy. V tomto uplatnení javisková reč vyhraňuje idiolekt javiskovej postavy, ktorý ju identifikuje ako jedinečný ľudský typ v kontexte ostatných postáv. Druhou, nemenej dôležitou funkciou javiskovej reči je v spolupráci s ostatnými výrazovými prostriedkami javiskovej inscenácie spoluvytvárať v rozmedzí štylistických kontextov javiskový tvar. Práve pri napĺňaní tejto funkcie javiskovej reči sa v rozmedzí napätia vecnosť – emocionálnosť, objektívnosť – subjektívnosť, nocionalnosť – emocionálnosť/expresívnosť výraznejšie uplatňujú jazykovo-intonačné prostriedky. Pravdaže, ide pritom aj o funkčný súzvuk verbálnych a neverbálnych prostriedkov.

V tejto súvislosti možno vysloviť aj pragmatický záver: Niet pochyb, že predpokladom zrodu hereckej osobnosti je talent. Systémovo-funkčnou bázou na rozvíjanie hercovho talentu sú však všeobecné poznatky o texte, o jeho obsahovo-tematickom pôdoryse a o jeho jazykovo-kompozičnom ustrojení. Na tieto všeobecné poznatky by sa počas štúdia herectva mali navrstvovať teoretické vedomosti o klasifikácii a charakteristike výrazových prostriedkov, ktoré sa v súkromnom a verejnom prostredí diferencovane využívajú pri realizácii ústnych jazykových prejavov. Pravdaže, významnou podmienkou rozvoja hercovho talentu je potvrdzovanie teoretických poznatkov v konkrétnej praxi v rámci školských inscenácií. Iba tak si budúci herec vytvorí systémovo-funkčné podložie, na báze ktorého dokáže na priesečníku všetkých inscenačných kontextov budovať javiskovú reč ako zložito členený mnohofunkčný výrazový prostriedok. Jeho herecké poslanie totiž predpokladá, že v súzvuku so všetkými zložkami a prvkami javiskovej reči bude vytvárať idiolekt postavy, aby sa tak na priesečníku ostatných výrazových prostriedkov stal funkčnou súčasťou javiskového tvaru. Lebo zrejme platí, že herec v priestore vyššie analyzovaných kontextov vytvára javiskovú reč, javiskovou rečou sa prezentuje a potvrdzuje ako herec. V opačnom prípade zostáva remeselníkom.

LITERATÚRA

- BEDNÁRIK, J.: Režisér ľudovej činohernej opery. Slovenské divadlo, 36, 1988, s. 112 – 148.
 BUDSKÝ, J.: Z problémov súčasnej režijnej tvorby. Slovenské divadlo, 7, 1959, s. 15 – 39.
 FINDRA, J.: Stavba a prednes rečníckeho prejavu. Martin: Osveta 1989, 165 s.
 FINDRA, J.: Štylistika slovenčiny. Martin: Osveta 2004, 232 s.
 FINDRA, J.: Štylistika interpunkcie. In: Dynamické tendencie v slovenskom pravopise. Bratislava: Jazykovedný ústav SAV. Veda. Vydavateľstvo SAV, 2009, s. 69 – 76.
 FINDRA, J.: Javisková reč a umelecký prednes. Banská Bystrica: Akadémia umení v Banskej Bystrici. Fakulta dramatických umení 2010, 160 s.

- FINDRA, J.: Štylistika súčasnej slovenčiny. Martin: Vydavateľstvo Osveta 2013, 320 s.
- HOFFMAN, F.: Slovo o divadle. Slovenské pohľady, 57, 1941, 96 – 116.
- HORÁK, G.: Výskum jazykovej kultúry v SND v Bratislave. Kultúra slova, 12, 1978, s. 362 – 364.
- HORÁK, G.: Výskum jazykovej kultúry v Slovenskom národnom divadle. In: Hodnotenie javiskovej reči v činohre Slovenského národného divadla. Bratislava: Zväz slovenských dramatických umelcov, 1978, s. 2 – 25.
- HORÁK, G.: O jazykovej kultúre v Divadle pre deti a mládež (Trnava). Kultúra slova, 14, 1980, s. 117 – 119.
- HORÁK, G.: Kultúra reči v Štátnom bábkovom divadle v Bratislave. Kultúra slova, 14, 1980, s. 278 – 280.
- CHMELKO, A.: Lubozvučnosť javiskovej reči. Slovenská reč, 15, 1949/50, 129 – 134.
- KRÁL, Á.: Analýza slovenského jazyka v rozhlase a v televízii. Slovenská reč, 51, 1986, s. 324 – 337.
- KRÁL, Á.: O javiskovej reči a inom. Nové slovo, 30, 1988, s. 1 – 2.
- KRÁL, Á.: Javisková reč. Kultúra slova, 23, 1989, s. 257 – 262.
- KRÁL, Á.: Technika reči a ortoepia v Divadle P. O. Hviezdoslava v Bratislave. Kultúra slova, 23, 1989, s. 289 – 294.
- KRET, A.: Kto mlčí, ten svedčí alebo Buhensprache a jazyk ulice. (Internet)
- MAŤAŠÍK, A.: Majstri scény. Bratislava: Perfekt 2003, 86 s.
- NOVOTNÁ, J. – MAKOVIČKOVÁ, H.: Základy javiskovej mluvy. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1958, 136 s.
- ONDREJOVIČ, S.: Základy javiskovej reči. Slovenská reč, 51, 1986, s. 374 – 377.
- RIFFATERRE, M.: Kriteria pro stylistický rozbor. In: Teorie informace a jazykověda. Praha 1964, s. 255 – 261.
- SABOL, J.: Syntetická fonologická teória. Bratislava: Jazykovedný ústav SAV 1989.
- SLÁDEČEK, J.: Prolegomena k štúdiu dejín slovenskej divadelnej réžie 20. storočia. Banská Bystrica: Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici 2013, 746 s.
- STANISLAV, J.: Slovenská výslovnosť. Martin: Osveta 1953, 295 s.
- ŠTEFKO, V.: Svedectvá o divadle. Bratislava: Dilema 2001, 262 s.
- ZÁBORSKÝ, V.: Javisková reč. Bratislava: Československé divadelné a literárne zastupiteľstvo 1951, 154 s.
- ZACHAR, K. L.: Dych života. Slovenské pohľady, 96, 1977, s. 116 – 120.

STAGING SPEECH IN THE CONTEXT OF EXPRESSIVE MEANS TO CREATE A PIECE OF THEATRE

Ján FINDRA

The study briefly analyses as well as values the present views on the staging speech and redefines its system-functional basis. As the means of expression, the staging speech participates in the transformation of the dramatic text into the staging form. Its components and elements are classified and characterized with regards to such application. The author accepts „classical“ opinion, stating that the essential existential base of the staging speech is a speech technique, proper handling with the breathing, clear articulation, literary pronunciation of the sounds and the speech flow in accordance with codified norm. Regarding system-functional structure, the verbal-intonation means with their mainly the functional potential are of no less importance. On the principle of contrast, these existential components and elements

are used as the means of exactness, understandability and explicitness of the staging character's speech, while at the same time identify the character as a human type by means of his/her idiolect as well as matter-of-factness within tension – aesthetics, objectivity – subjectivity, notionality – emotionality/expressivity, they create differentiating stylistic contexts. While implementing these functions, the verbal means are tied up with the non-verbal ones.