

Zane Daudziņa

SKATUVES RUNA LATVIEŠU TEĀTRĪ. DEFINĪCIJA, FUNKCIJAS UN TERMINOLOĢIJAS ASPEKTI

Aplūkojot vienu no noteicošajiem teātra mākslas stūrakmeņiem – skatuves runu latviešu teātrī – raksta mērķis pirmām kārtām ir definēt šo parādību, noskaidrot, kādas ir tās funkcijas teātrī, un apskatīt, kādi termini latviešu valodā tiek lietoti šā aktiermākslas elementa apzīmēšanai.

Definīcija

“Latviešu valodas vārdnīcā” vārds *skatuve* skaidrots šādi: “Skatuve – 1. Speciāli iekārtota (parasti ar priekškaru atdalīta) telpas daļa izrādēm, priekšnesumiem; 2. – Teātris, teātra māksla”, bet jēdziens *runa* aprakstīts tā: “Runa – 1. Artikulētu skaņu veidošana, runāšana; teksta veidošana runāšanas procesā; 2. – Tas, ko runā, runātais teksts (parasti publiski uzstājoties)” [Latviešu valodas vārdnīca 1987]. Saskaņā ar šādu interpretāciju skatuves runa ir publiska runāšana teātrī uz skatuves. Un tomēr, šķiet, tas ir kas vairāk, ja jau izcilā krievu režisore Marija Knēbele (*Мария Кнебель*) savā grāmatā “Vārda nozīme aktiera mākslā”, atsaucoties uz rakstnieku Nikolaju Gogoli (*Николай Гоголь*), skatuves runu dēvē par “vārdu, ko dzied sirds”. Rakstnieka citātu: “Dvēseles un sirds skaņas, ko izsaka ar vārdu, ir stipri daudzveidīgākas par mūzikas skaņām,” viņa komentē:

“(..) sirds dziedātā vārda māksla ir daudz sarežģītāka un grūtāka nekā samākslota patosa, konvencionālās deklamācijas, skaņas retorikas māksla, tādēļ (..) teātra tapšanas vēsture ir pilna meklējumu, pārdomu un to ceļu noskaidrošanas, kas aktieri vestu pie patiesīga vārda uz skatuves” [Knēbele 1959: 13].

Nākotnē iecerētā promocijas darba “Skatuves runa Latvijā kultūrvēsturiskā kontekstā” pētījuma teritorija ir tā grūti definējamā zona, kurā aktiera izrunātā vārda tehnika no vienkāršas verbālas izpausmes pārtop mākslas faktā. Šajā rakstā iecerēts aprakstīt minēto teātra parādību un apjaust problēmas, kas varētu rasties izziņas procesā. Raksta pamatjēdziens no teorētiska skatpunkta Latvijā tikpat kā nav pētīts. Paradoksāli, jo tas ir neatņemams un savā ziņā pat noteicošs elements skatuves mākslas kopainā. Teātrī tas izpaužas kā savdabīga un ārkārtīgi iedarbīga

klusuma, trokšņa un verbālās mūzikas kvintesence, atsevišķos gadījumos – kā precīzs vārdu leksisko nozīmju atspulgs, bet visbiežāk kā režisora interpretēta un aktiera iemiesota variācija par izrādes teksta autora piedāvāto domu.

Mūsdienu teātrī formu daudzveidība ir ļoti plaša – no klasiskiem paraugiem līdz pat klusuma vai mūzikas piesātinātiem etižu virknējumiem bez teksta (kā piemērus latviešu teātrī var minēt vairākus Alvja Hermaņa iestudējumus Jaunajā Rīgas teātrī, piemēram, “Garā dzīve” un “Klusuma skaņas”, krievu režisora un horeogrāfa Sergeja Zemļanska iestudēto Raiņa jaunības traģēdiju “Indulis un Ārija” Liepājas teātrī – kustību izrādi bez vārdiem, kurā aktieri stāsta stāstu, izmantojot vien ķermeņa valodu utt.). Tomēr lielos vilcienos grūti nepiekrīst amerikāņu profesora, teātra teorētiķa Džona Laterbija (*John Lutterbie*) atzinumam: “Aktiermāksla no citām uzstāšanās mākslām atšķiras ar nepieciešamību runāt. Vokālā spēja nepieciešama operā, oratorijā, korī, popmūzikā, bet tikai teātrī runātais vārds ir primārais izteiksmes līdzeklis” [Lutterbie 2011: 149]. Arī viens no izcilākajiem krievu teātra skatuves runas pedagogiem un teātra teorētiķiem Valērijs Gaļendjevs (*Валерий Галендеев*) atzīst: “Aktiera uzdevums – aizkļūt līdz teksta dziļākajai jēgai, no jauna atklājot teksta verbāli loģisko pilnību. (..) mērķis ir viens – vārda dziļākās jēgas rašana” [Галендеев 1990: 33]. Izcilā krievu režisore Marija Knēbele domā tāpat: ““Signalizēšana ar valodu” ir teātra mākslas pamatu pamats” [Knēbele 1959: 13]. Tātad skatuves runas atslēgvārdi bieži vien ir vārds, runāšana un valoda.

Kādas funkcijas skatuves runa pilda teātrī?

Raksturojot skatuves runas izpausmes teātrī, izcilā mūsdienu krievu runas pedagoģe Anna Petrova (*Анна Петрова*) raksta: “Runai uz skatuves raksturīgs sarežģīts saskarsmes process, kurā saplūst divas informāciju straumes: diskrētā (vārdi) un nepārtrauktā (ekstralingvistiskie runas līdzekļi – intonācija, mīmika, žests)” [Петрова 1981: 126]. Amerikāņu režisors, teātra semiotiķis Džons Vitmors (*John Whitmore*) pamatjēdzienu “skatuves runa” apraksta vēl plašāk – kā konkrētu lingvistisko un paralingvistisko runātāja izteiksmes līdzekļu kopumu, kas veido aktiera teiktā ietekmi uz skatītāju [Whitmore 1994: 176]. Viņš aplūko izrādes kā mākslas parādības daudzdimensionālo dabu, definē piecas noteicošās, teātrī dominējošās zīmju sistēmas: lingvistisko, vizuālo, audiālo (dzirdes), fizisko un olfaktorālo (t. i. – ožas) [Whitmore 1994: 176]. Saskaņā ar minēto dalījumu, raugoties virspusēji, var šķist, ka jēdziens “skatuves runa” saistīts tikai ar lingvistisko un audiālo zīmju sistēmu, tomēr ASV psiholoģijas profesora Alberta Mehrabjana (*Albert Mehrabian*) likums “55%, 38%, 7%” (1967) pierāda, ka skatītāja uztverē dominējošo iespaidu par runu nosaka 55% vizuālās informācijas (tajā skaitā, protams, runātāja stāja, žestu valoda un mīmika), 38% audiālās informācijas (runātāja balss tembrs, modulācija, skaļums, augstums, intensitāte, tonis, temps, ritms utt.). Tikai 7% no

iespaida, ko gūst skatītājs, ir tiešs runātā vārda leksiskās nozīmes ekvivalents [Mehrabian, Wiener 1967: 109]. Tādējādi, skaidrojot jēdzienu “skatuves runa”, nekādi nevar iztikt bez vizuālās zīmju sistēmas iesaistes. Arī saskaņā ar Vitmora definīciju aptuveni divas trešdaļas no visiem teātra izteiksmes līdzekļiem ir vizuālās komunikācijas zīmes. Valērijs Gaļendejevs, atbildot uz jautājumu, kādēļ nepieciešama skatuves runa, uzsver:

“Dikcija, balss, diapazons utt. ir svarīgi, bet teātris tiek radīts nevis klausītājam, bet skatītājam. Vārds strādā kopā ar izrādes ritmu – vizuālajiem tēliem, mūziku, trokšņiem, gaismām; turklāt vārda vadošā loma ne vienmēr ir redzama. Mirkli, kad izrādes skatītājs pārtop par klausītāju, īstenībā ir reti un neobligāti. Vārds kā izrādes mākslinieciskās struktūras elements arī ir skatuves runas stūrakmens” [Сценическая речь 2009: 393].

Tieši Džons Vitmors bija tas, kurš pirmais no semiotiķiem teātra analīzē definēja arī publikas kā atsevišķas, ļoti nozīmīgas zīmju sistēmas ietekmi uz teātra valodu, jo “skatītāji ar savu reakciju dod aktieriem atgriezenisko saiti un tādējādi ietekmē izrādi” [Сценическая речь 2009: 393]. Protams, aktieru runātais teksts veido “noteiktas nozīmes visiem tiem skatītājiem, kuri saprot izrādē lietoto valodu” [Сценическая речь 2009: 393], tomēr skatītāji runāto tekstu neuztver kā literatūru. Skatītāji nevar aktiera teikto pārļaut, kā to var darīt ar grāmatu, viņi nevar vēlreiz atkārtot dzirdēto, kā to iespējams darīt ar audio vai video fiksētu ierakstu, tādēļ publika vēlas saņemt skaidri un precīzi raidītas zīmes. Teātra pieredze pastāv noteiktā mirkli, tādējādi aktiera runāto vārdu uztvēruma ir ļoti atšķirīgs un noteikti daudz sarežģītāks, nekā lasot lugu vai scenāriju. Skatītājs teātrī lugas tekstu uztver pastarpināti. Publika saņem režisora konceptuālo redzējumu, ko aktieris interpretē caur savu izpratnes un signālu lauku. Aktiera ziņā ir lugas tekstu izprast, sajust un pārraidīt tā, lai nodrošinātu uztvērēja (skatītāja un klausītāja) maksimālu uzmanību un izpratni. Un te nav runa tikai par to, kā teksts tiek izrunāts, kāda ir vārdu artikulējuma ritmiskā un melodiskā izpausme. Tieši paralingvistiskās zīmes ir visnenākā aktiera mākslas instrumenti. Turklāt skatuves runa aktiera izteiksmes līdzekļu ietekmē var kļūt arī par vārda leksiskās nozīmes pretmetu (tādējādi verbālajā tradīcijā ieturēto teātra mākslu pašos pamatos zīmīgi atšķirot no pantomīmas, dejas vai klaunādes) – tas ir plašs un iedvesmojošs nozīmīgs darba lauks, kas, topot atklāts un atšifrēts, varētu sniegt būtisku pienesumu latviešu teātra kultūras kopībai.

Teātrī skatuves runa kā atsevišķa zīmju sistēma visspilgtāk pauž atšķirīgo, nacionālai kultūrvidei piederīgo. Vienā no pirmajiem latviešu valodā rodamajiem avotiem, kas risina skatuves runas jautājumus, ir “Daiļrunas pamatmācība” (1924). Tās autors, Latvju dramatisko kursu direktors Zeltmatis, pauž:

“Savā daiļrunas mācībā galvenām kārtām ļāvos vadīties no mūsu valodas īpatnējām prasībām. Pēc maniem ieskatiem, valodas īpatnība ir tas visskaistākais un vērtīgākais, kas katrai tautai sargājams un glabājams, lai tā paliktu dzīva pasaules tautu starpā. Ja valoda zaudē savu skaņu īpatnību, tad tā ir tikpat kā nokaltuse, herbarijā uzglabāta puķe, kas zaudējuse smaršu. (..) Neļausim šai smaršai gaist, izzust, kopsim viņu sevišķi uz skatuves un skolā, (..) visur, kur dzīvais vārds dara savu svētīgo iespaidu uz klausītāju dzirdes sajūtu” [Zeltmatis 1924]. Arī mūsdienu latviešu teātra skatuves runas metodikas ietekmētāja, raksta autores runas pedagoģes Dzintras Mendziņas skolotāja Anna Petrova intervijā igauņu laikrakstam “*Postimees DZD*” saka: “Ja nav dzimtās valodas – nav tautas, nav kultūras, nav teātra” [Петрова 2010].

Valoda patiešām ir dominējošais skatuves runu ietekmējošais faktors, kas nosaka gan atsevišķus tās elementus, gan kopīgo akustisko partitūru izrādē.

Terminoloģija

Ņemot vērā to, ka skatuves runa kā teātrim neatņemama parādība Latvijā vairāk nekā 50 gadu garumā bijusi cieši saistīta ar padomju teātra teorijai raksturīgo vidi, meklēt ekvivalentu šim jēdzienam angļu valodā rakstītajā teorētisko rakstu klāstā ir veltīgi. Tur mēs sastopamies ar tādiem formulējumiem kā ‘*voice*’, respektīvi, ‘balss’ [Rodenburg 2002], “*the art of voice acting*”, ko tieši varētu tulkot kā “balss aktiermākslu” [Alburger 2007], turpretī Latvijā, kur vēl pavisam nesen pusgadsimta garumā dominējošā bija krievu valoda, nostiprinājies krievu teātrim raksturīgais apzīmējums ‘*сценическая речь*’ [Петрова 1981], respektīvi, ‘skatuves runa’. Arī metodiski šajā jomā ietekmes joprojām saistās ar Staņislavska sistēmā balstīto izpratni par to, ko teātrī nozīmē aktiera skaniskās izpausmes uz skatuves.

Skatuves runas daudzdimensionālo raksturu iezīmē arī pamatjēdziena aplūkošana no leksiskā aspekta. Latviešu valodā sastopamajos rakstos skatuves runas apzīmējumu (deklamācija, daiļlasīšana, daiļruna, runātais vārds, aktiera vārds, aktiera skaņa, aktiera balss ritmiskā kustība, aktiera izruna, balss mūzika, skatuves valoda, vārda dziļākās jēgas paušana, vārda darbība utt.) pretrunīgā daba ir tiešs atspulgs konsekvences trūkumam šā pamatjēdziena formulējumā un lietojumā. Tas parāda vienotas skatuves runas terminoloģijas iedzīvināšanas nepieciešamību skatuves mākslas teorijā.

Lai to paveiktu, nepieciešams padziļināts pētījums par skatuves runu kā noturīgu un neatņemamu latviešu teātra parādību 145 gadu ilgā posmā, kopš 1869. gadā Rīgas Latviešu biedrības teātrī tika uzvesta pirmā latviešu valodā sarakstītā luga – Vecā Stendera pārstrādātā, par “dāņu Moljēru” dēvētā autora Ludviga Holberga luga ar latviskotu nosaukumu “Žūpu Bērtulis” [Daija 2011].

Kas tad īsti ir "latviešu tradīcija" skatuves runas lietojumā? Kā tā radusies, un kādi faktori to ir iespaidojuši?

Kopš latviešu teātra pirmsākumiem skatuves runu vienmēr ietekmējušas vēsturiski un teritoriāli atšķirīgas skolas. Jau pirmajā latviešu valodā publicētajā rakstu avotā par skatuves runu, ko 1905. gadā sarakstījis Plūdons, "Deklamācija jeb daiļlasīšana" visas atsaucis vērsta uz iedvesmojošiem paraugiem, kas izdoti krievu, vācu un franču valodā [Plūdons 1905: 4].

Tādējādi noprotams, ka inovācijas skatuves runas jomā jau sākotnēji tikušas ieviestas, nevis pašiem radot, bet galvenokārt tulkojot un pielāgojot, pārbaudot un kompilējot citzemju pieredzi. Pavisam objektīvi skatuves runa gan tās praktiskajā aspektā, gan kā metodiski attīstāms aktiera prasmju kopums ne tagad, ne arī jebkad agrāk, ieskaitot pašus tās rašanās aizsākumus, Latvijā nav bijusi unikāla, oriģināla, tikai latviešu teātrim raksturīga parādība, bet gan aizgūta, pielāgota un latviešu valodai un latviešiem raksturīgai uztverei adaptēta mācība, kas atšķiras no citzemju pieredzes vien tik, cik to prasa mūsu valodas skanējuma īpatnības un mūsu mentalitātei atbilstošs intensitātes, ritma, stila, gaumes un melodiskā zīmējuma raksturs. Iepriekš minētajā, 1905. gadā izdotajā grāmatā "Deklamācija jeb daiļlasīšana. Pirmais mēģinājums īsā pamācībā par daiļlasīšanu latviešu valodā" tās autors Plūdons atzīst:

"Pats par sevi saprotams, ka šis darbs kā pirmā vāga jaunā līdumā nevar būt visās vietās līdzens un bez vainas. Gandrīz visi tehniskie termini bij' mūsu valodā vēl rodami. Trūka latviskā apzīmējuma pat vārdam "deklamācija"" [Plūdons 1905: 4]. Tā pastarpināti, caur tulkotiem avotiem, iepazītas un latviešu runas vajadzībām pielāgotas visnenākās pasaulē zināmās – Senajā Grieķijā radītās – izcilās runas mākslas zināšanas. Rietumu teātra modeļa ietvaros vēsturiski aktiermāksla (vismaz Grieķijā un Romā) netika atdalīta no oratora mākslas un publiskās runas: gan oratoriem, gan aktieriem ir viens mērķis – emocionāli ietekmēt klausītājus un skatītājus. Saikne starp publisko runu un skatuvei domāto runu saglabājās arī turpmāk, līdz 18. gadsimtā aizsākās aktiermākslas teorija. Tās ietvaros runātajam vārdam vienmēr tikusi piešķirta liela nozīme. Franču filozofs, apgaismotājs, rakstnieks un mākslas teorētiķis Denī Didro (*Denis Diderot*) savā esejā "Paradokss par aktieri" raksta: "Uz teātri dodas nevis, lai skatītos asaras, bet lai klausītos runas, kas tās izraisa" [Diderot 1883: 102].

Citējot angļu dramaturgu Džonu Vebsteru (*John Webster*), jau sākotnēji Rietumu tradīcijā "aktieris ir visa centrs. Aktieris ir (izrādes) procesa avots un fokuss vienaicīgi" [Roach 1985: 32]. Šī nostādne līdz pat mūsdienām nav mainījusies. Lasot skatuves runas pedagoga Artura Bartova (*Arthur Barthow*) apjomīgo interviju krājumu ar ievērojamiem režisoriem "*The Director's Voice. Twenty-One Interviews*",

teju vai katrā no tām minēta tiekšanās ietekmēt, savīļņot un uzrunāt publiku. Jēdziens katarse¹ arī mūsdienu teātrī joprojām ir spēkā.

Piemēram, kanādiešu režisors Džons Hiršs (*John Hirsch*) retoriski vaicā: “Ja vien jūsu emocijas, prāts un gars, tāpat jūsu sajūtas, netiek pabarotas teātrī, ja jūs neesat ietekmēti ar jūsu esībai īpaši svarīgām iztēles ainām, tad kam, pie velna, domāts teātris?” [Barthow 2007: 174]. Toties amerikāņu režisors, *Circle Theatre Company* dibinātājs Maršals Masons (*Marshall W. Mason*) deklarē: “...mēs atgriežamies pie idejas, ka teātris kā medijs operē ar trīsdimensionālām cilvēciskām būtņēm atpazīstamās situācijās, ar kurām skatītāji var identificēties un caur kurām var gūt katarses pieredzi. Šķiet, mēs tikko esam pārstrādājuši klasiskos teātra pamatus un devuši tiem jaunu dzīvi” [Barthow 2007: 211]. Interesanti, ka šī nostādne idejiskā iedīgli saskatāma arī latviešu teātra pamatlicēja Ādolfā Alunāna izteikumos: “Dažs nu prasīs: kas tad nu īsti teāteris ir? Es še ar šo līdzību atbildēšu: teāteris ir kā spieģelis, kurā mēs paši savus labus un nelabus darbus, savas prieku, kā bēdu dienas, ar vārdu sakot, savu dzīvošanu redzam” [Gudriķe 1993: 25–26]. Par laimi, mūsdienu latviešu teātrī skatītājam vairs ar atspoguļošanu nepietiek. Nepieciešama “māksla, kas rada/rāda sabiedrības sapni, precīzi uzminot, kāds tas ir, un līdz ar to nevilus (viļus) nostājas reliģijas un garīgu narkotiku vietā. Hipnotizē skatītājus ar tās slepeno vēlmju uzminējumu” [Radzobe 2011: 765–766]. Šo Silvijas Radzobes rakstīto par Alvja Hermaņa Jauno Rīgas teātri un tā iespaidu uz publiku lieliski papildina izcilā lietuviešu režisora Joza Miltiņa (*Jozas Miltinis*) sacītais: “Aktieris (..) uzdod skatītājam mīklas, it kā atver vārtus un ved uz to zemi, pēc kuras tu esi ilgojies” [Mendziņa 2004: 261], un savā publicistiskajā esejā “Monologs par aktieri” viņš piebilst:

“Naiva dabas atdarināšana, kas atgādināja kaut kādu dzīvnieku rotaļu, bija neapzināta jaunrade. Tā bija pirmatnēja teātra pazīme. Vajadzēja iet tālāk. Aktiera ceļš no *histriona* (Senajā Romā un viduslaikos, jo īpaši Francijā, profesionāls teātra aktieris dažādās specialitātēs) līdz rafinētam intelektuālim. Nepietiek, ja aktieris paļaujas vienīgi uz savu talantu un intuīciju. Viņam jābūt filosofam un dzejniekam, akrobātam un mīmam, viņam pilnībā jāpārvalda balss un ķermenis, viņam jāprot savdabīgi saliedēt intelektu un jūtas” [Mendziņa 2004: 257].

Šādā augstu māksliniecisko ideālu gaismā sevišķi skaidri iezīmējas skatuves runas īpašā loma teātrī. Balss, kas ir visniansētākā aktiera instrumenta izpausme, visjutīgāk reaģē uz sīkākajām iekšējām vai ārējām pārmaiņām aktiera ķermenī, tā

¹ “Katarse (gr. katharsis attīrīšana, šķīstīšanās) – termins, ko lietoja Aristotelis mācībā par traģēdiju; pēc Aristoteļa uzskatiem, traģēdija, izraisidama bailes, dusmas, līdzcietību, liek skatītājam pārdzīvot dvēseles satraukumu un tādējādi attīra viņa dvēseli, padara to cildenāku un audzina.”

atspoguļo vissīkākās fiziskās trīsas, mazākos domu pavērsienus un vissmalkākās dvēseles vibrācijas. Tādēļ jo nozīmīgāk šķiet turpmākajos pētījumos pievērsties dažādajiem veidiem, kādos latviešu teātrī aktieri no drukāta vārda tekstā aizkļūst līdz dramatiskā darbībā iemiesotu tēlu dzīvai runai. “Runas intonācija ir visdzīvākā cilvēka domu izpausme,” apgalvo Anna Petrova un piebilst: “Jebkurā teatrālā sistēmā runa ir viens no vissvarīgākajiem vides un realitātes rādītājiem, kurā dzīvo un darbojas personība” [Петрова 1981: 3].

Raksta mērķis bija iezīmēt izvēsta un apjomīga pētījuma nepieciešamību par skatuves runu kā veselu zīmju sistēmu latviešu teātrī un ieskicēt pirmos uzmetumus ceļā uz to.

Izmantotie avoti

- Alburger, J. R. *The Art of Voice Acting*. Burlington: Elseviere, 2007.
- Barthow, A. *The Director's Voice. Twenty-One Interviews*. New York, 2007.
- Daija, P. Apgaismība, revolūcija, karnevāls. Ludviga Holberga “Kalnu Jeps” latviskojuma politiskie aspekti. *Vēsture teātrī un drāmā*, Rīga, 2011.
- Diderot, D. *The Paradox of Acting*. London: Chatto and Windus, 1883.
- Gudriķe, B. *Ādolfs Alunāns atmiņās, vēstulēs, anekdotēs*. Rīga, 1993.
- Kņebele, M. *Vārda nozīme aktiera mākslā*. Rīga: E. Melngaiļa Tautas mākslas nams, 1959.
- Latviešu valodas vārdnīca*. Rīga: Avots, 1987.
- Lutterbie, J. *Toward a General Theory of Acting. Cognitive Science and Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Mehrabian, A. Wiener, Morton. Decoding of Inconsistent Communications. *Journal of Personality and Social Psychology*, 6, 1967.
- Mendziņa, Dz. *Vārds. Doma. Runa*. Rīga: Sol Vita, 2004.
- Plūdons. *Deklamācija jeb daiļlasīšana. Pirmais mēģinājums isā pamācībā par daiļlasīšanu latviešu valodā*. Jelgava, 1905.
- Radzobe, S. *Uz skatuves un aiz kulisēm*. Rīga: Zinātne, 2011.
- Roach, J. *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*. Ann Arbor, Mich.: The University of Michigan Press, 1985.
- Rodenburg, P. *The Actor Speaks. Voice and the Performer*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- Whitmore, J. *Directing Postmodern Theater*. Michigan: The University of Michigan Press, 1994.

Zeltmatis. *Daiļrunas pamatmācība*. Rīga, 1924.

Петрова, А. *Сценическая речь*. Москва, 1981.

Петрова, А. Мы присутствуем при революции! *Культура*. *Rus.Postimees.ee*, 05.06.2010.

Pieejams: <http://rus.postimees.ee/272381/kultura-anna-petrova-my-prisutstvuem-pri-revoljucij> (skatīts 27.06.2015.)

Галендеев, В. *Учение Станиславского о сценическом слове*. Ленинград: Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, 1990. С. 33.

Сценическая речь. Прошлое и настоящее. Петербург: Издательство Санкт-Петербургской Государственной академии театрального искусства, 2009. С. 393.

STAGE SPEECH IN THE LATVIAN THEATRE: DEFINITION, FUNCTIONS AND TERMINOLOGY ASPECTS

Abstract

Although it is a defining phenomenon in the holistic perspective of stage acting, stage speech has hardly been researched in Latvia from a theoretical point of view. The American theatre director and theatre semiotician Jon Whitmore (1945) describes the basic term *stage speech* as a specific wholeness of the speaker's linguistic and paralinguistic expressive means that form the influence of what the actor says on the spectator [Whitmore 1994: 176]. Language is the dominant factor which influences stage speech. In the theatre, as a separate sign system stage speech most vividly expresses what is different and what belongs to national culture. In Latvia, stage speech had been closely connected with the Soviet theatre theory for 50 years, hence the term which was characteristic of the Russian theatre *сценическая речь* [Петрова 1981], i.e., *stage speech*. Since the beginnings of the Latvian theatre it has always been influenced by historically and territorially different schools; and innovations in the field of stage speech have not been introduced by creating them ourselves, but mostly by testing, adapting and compiling foreign experience. In the theatre, stage speech manifests itself as the quintessence of silence, noise and verbal music, in separate cases as a precise reflection of the lexical meanings of words, while most often as a variation on the idea offered by the author of the play, interpreted by the director and embodied by the actor. The aim of the article is to show the necessity of an extended study on stage speech as a whole system of signs in the Latvian theatre and to outline the first steps towards it.

Keywords: *stage speech, Latvian theatre, acting, sign system.*