

Balio Sruogos laiškas Vandai Daugirdaitei-Sruogienei, 1944-06-04, iš Štuthofo - į Vilnių

Die Wahrhaftigkeit in der Schauspielkunst

Für Mano Dalelė

Die Wahrhaftigkeit in der Schauspielkunst

1. Romantisches Theater, das steht so abneigend zum naturalistischen Theater, will u. soll wahrhaftig sein, – für allen gleich verständlich u. künstlerisch, psychologisch überzeugend. In diesem Sinn Romantik ist eine Nachbarin des Naturalismus. Doch: nur eine Nachbarin. Die romantische Wahrhaftigkeit ist etwas ganz anderes, als naturalistische. Freilich, es ist nicht leicht hier genaue Grenze festzustellen.
2. Jede Art der Kunst benutzt die Wirklichkeit, die von der Natur gegebene Dinge, als Grund, als Vorsprung der Schöpfung. Die Erfindung der neuen Dinge gehört nicht dem Künstler, – gehört dem Gelehrten, dem Erfinder. Künstler arbeitet mit den von Natur gegebenen Dinge. Seine Aufgabe ist: die naturelle Wirklichkeit, naturelle Dinge verwandeln in die ästhetische Wirklichkeit. Also: nicht die Natur nachahmen, nur auf dem Grunde der Natur neue ästhetische Wirklichkeit zu schaffen.
3. Die naturelle Dinge haben nicht nur eigene Form, – haben sie auch eigene Daseinsgesetzte. Z. B. Hund, – er hat die Nase an der Spitze des Kopfes. Kein Künstler kann einen Hund malen mit der Nase an der Seite oder an dem Fusse: die Nase hat von der Natur gegebenes Platz, – man kann das nicht ändern. Es wäre falsch. Der Künstler kann nur: von der Natur gegebenen Formen, Linien, Farben am genaueste Weise wiedergaben („Photographie malen“), oder einige Dinge, d. h., Elemente mehr unterstreichen, andere mehr schattieren, kann er neuen Zusammenspiel von Farben u. Linien geben, – also: stilisieren.
4. Sogar Naturalismus kann nicht ein wirkliches Leben auf der Bühne zu bringen. Sogar diese Aufgabe ist im Grunde falsch. Er will mit ästhetischen Mitteln anästhetische Dinge aufbringen. Ersten, das ist nicht künstlerische Aufgabe. Zweitens, das ist prinzipiell unmöglich. Nämlich:
5. Er spielt nach dem Bühnenstück, im Theater, bei künstlerischen Beleuchtung, vor dem Publikum, u. s. w. Alles das ist künstlerisch, – alles das ist nicht so, wie im Leben. Die naturelle Komödien u. Tragödien im reellen Leben spielen sich nie so ab, wie es dem Theater notwendig ist. Sogar der „naturelteste“ Dichter muss die Geschehnisse des Lebens komponieren: einige Tatsache zusammenzustellen, andere – weglassen, andere, die fehlende, zu dichten, andere – verändern, u. s. w. Sogar solcher Dichter bietet dem Schauspieler schon verändertes, dichterisch zusammengefasstes, „umgedichtetes“ Leben.
6. Das Theater bringt die „Umdichtung“ des Lebens weiter, – muss bringen, – man kann nicht anders. Tausende von reellen Zügen (Linien, Farben, Lauten, Bewegungen, Schatten u. s. w.) sind immer weggelassen, jedoch die neuen Züge sind immer zugebracht (Bühnenbild, Gebärden, Intonationen, Schutterungen, u. s. w.). Also, das Leben auf der Bühne wird immer verändert. Also: wenn gemäß der Natur des Theaters das Leben auf der Bühne muss umgestaltet werden, wie kann die Aufgabe des Theaters sein: die Wiedergabe des reellen Lebens? Also diese Aufgabe in seinem Grunde ist prinzipiell falsch.
7. Der naturalistische Künstler komponiert sein Werk immer mit der ängstlichen Rückblicken auf das naturellen Leben, – will immer nachahmen. Mitleidswerte Bestrebungen! Er hat keinen höheren

künstlerischen Ideen, er will nur ein Affe sein. Der wirklich schöpferische Künstler (kein Handwerker!) soll arbeiten nach höheren künstlerischen Aufgaben. Er soll das von Natur gegebene so „umdichten“, dass diese „umdichtung“ ästhetische Emotionen hervorruft. Einige Züge unterstreichen, andere – Schattiere, neue Gepräge dem Ganzen geben nicht wegen Verschönerung der Dinge (billig verstandene stilisierung), sondern um das neue künstlerische Ganze zu schaffen. Also: Stilisierung ist nicht die Bestrebung einen oder anderen Stil dem Werke zugeben, sondern zusammenfassen der Teile zum einem künstlerischen Ganzen, nach einer Idee.

8. Also: der Grund des künstlerischen Schaffens ist die von Natur gegebene Dinge. [1r] // Der Künstler verwandelt sie in eine ästhetische Wirklichkeit, umgestaltet, „umdichtet“ nicht „Lebensgetran“, sondern der künstlerischen Idee angepasst. Das gilt auch für die Theaterkunst.

9. Im Theater ist die Wahrhaftigkeit noch mehr notwendig, als in den anderen Gebieten. Diese Wahrhaftigkeit betrifft die Psychologie u. die Logik der Geschehnisse. Der Dichter (Dramatiker) u. der Regisseur können haben künstlerische Ideen, welchen sie wollen. Sie können aus dem Leben beliebige Persönlichkeiten u. Situationen nehmen. Dieses Material sie können beliebig „umdichten“. Doch weiter sollen sie schon den Gesetzen der Logik u. Psychologie folgen. Wenn ist es gegeben solcher Charakter u. solche Situation, dann diese Persönlichkeit kann sich benehmen nur nach den Gesetzen der allgemeinen Psychologie. Wenn im Theater wird das nicht gemacht, – es wird ein Hund mit der Nase an der Seite, nicht an dem Kopf. Also, die Wahrhaftigkeit der szenischen Handlung beruht sich auf den Psychologischen Gesetzen, kurz: Wahrhaftigkeit des Charakters u. der Situation begründet die Handlung.

10. In dieser Beziehung wir sind Nachbarn mit der naturalistischen u. realistischen Schulen, – sie strebt auch dahin. Nur der Unterschied ist der: dass für unseren Nachbarin diese Wahrhaftigkeit ist der Zweck, – uns sie ist nur ein Mittel für höhere Sache.

11. Dasselbe gilt auch für die Stanislavskis „Erlebnisse“ auf der Bühne. Selbst Stanislavski hat nie genau bestimmt, was nennt er mit dem Worte „Erlebniss“. Unsere Auffassung des Erlebnisses vereint beide alte ewig streitende Schauspielerschule: 1) der Schauspieler soll nur spielen, nicht erleben, wie sagte der wunderbare Meister Coquelin der Ältere (Theorie: Diderot), 2) der Schauspieler soll die szenische Geschehnisse so erleben, wie erlebt der Mensch in der Wirklichkeit. Dieser Streit ist ein Missverständnis. Nämlich:

12. Selbstverständlich, der Schauspieler muss erleben, – er kann nicht eines denken u. fühlen, anderes handeln. Er kann nicht eine mechanische Puppe sein, – die einst gelerntes wiederholt auf der Bühne. Selbst Coquelin erlebte sehr viel auf der Bühne. Erlebnisse des Schauspielers geben seiner Kunst die Wärme, den notwendigen Scharm, der ansteckt den Zuschauerraum u. die Kunst verständlich macht. Diese Erlebnisse hilft dem Schauspieler immer neue Darstellungsmittel finden, – sie machen seine Kunst lebendig u. begeistert. Ohne diesen Erlebnissen die Kunst nur Blinde Mechanik wäre.

13. Doch diese Erlebnisse keineswegs naturalistisch sind. Der Schauspieler erlebt zweckmässig, vor den Zuschauern, in künstlichen Umständen, nach dem Text des Buches, zielbewusst, u. s. w. Er soll genau, wo sein Zorn oder seine Leiden sollen den Höhepunkt erreichen u. wo sollen sie schon sinken. Im Leben das geht nie vor. Also, es gibt einen prinzipiellen u. materiellen Unterschied zwischen beiden Arten der Erlebnissen: schauspielerischen und naturgemässigen. Die Theoretiker haben immer diese zwei Arten verwechselt, u. deshalb ist der erwähnte ewige Streit zwei Schulen entstanden.

14. Die szenischen Erlebnisse sind keine naturellen, sie sind ästhetische Erlebnisse. Wie ein Musiker aus den naturellen Klängen schafft wundervolle Melodie, wie ein Bildhauer ein Stück des gewöhnlichen Granit verwandelt in wirkungsvolles Werk, auch der Schauspieler soll naturelle anästhetische Erlebnisse verwandeln in das ästhetische Geschehnisse. Das ist die Hauptgeheimnis der

Schauspielkunst. Alle guten Meister machen das besser, als in seinen Theorien belehren. Der Schauspieler, der diese Geheimnisse nicht fühlt, wird nie ein guter Künstler. Wie soll der Schauspieler den Weg zu dieser Ästhetik finden, Stanislavski zeigt den richtigen Weg. Doch die Begeisterung, die Ekstase soll Schauspieler von selbst bringen. Die Schauspielkunst, bei seiner hunderfacher Verbundenheit, soll die Kunst der Freiheit, des begeisterten Schaffens, wollte ich sagen, die Kunst der Ekstase oder der ekstatische Kunst sein!

15. Ich werfe hier nur unentwickelte Gedanken. Wenn wäre es für Dalele etwas unklar u. interessant, könnte ich entwickeln u. begründen. Sonst, werde ich weiter so fragmentarisch schreiben, – das hilft auch mir meine Gedanken nicht zu vergessen.

Balys [1v] //

Mano Dalelei

Tikroviškumas vaidybos mene [1]

1. Romantinis teatras, kuris taip šalinasi nuo natūralistinio teatro, nori ir turi būti tikroviškas, – visiems vienodai suprantamas ir meniškai, psichologiškai įtikinantis. Šia prasme romantika yra natūralizmo kaimynė. Vis dėlto tik kaimynė. Romantinis tikroviškumas yra kažkas kita, negu natūralistinis. Beje, čia nelengva išvesti tikslią ribą.

2. Kiekviena meno rūšis naudoja tikrovę, gamtos duotus daiktus kūrybos pagrindu, atspirtimi. Naujų daiktų išradimas yra ne menininko reikalas, – tai jau mokslininko, išradėjo reikalas. Menininkas išsiverčia su gamtos duotais daiktais. Jo uždavinys: natūralią tikrovę, natūralius daiktus paversti estetinė tikrove. Vadinasi, ne mėgdžioti gamtą, o atsirėmus gamtos kurti naują estetinę tikrovę.

3. Natūralūs daiktai turi ne tik savo formą, – jie turi ir savo gyvavimo dėsnius. Pavyzdžiui, šuo, – jo nosis yra prie galvos. Joks menininkas negali tapyti šuns su nosimi prie šono ar prie kojos: nosis turi gamtos duotą vietą, – to negalima pakeisti. Tai būtų neteisinga. Menininkas tegali tiksliausiu būdu perteikti („fotografuoti“) gamtos duotas formas, linijas, spalvas arba kai kuriuos daiktus, t. y. elementus, vienus labiau pabrėžti, kitus labiau užtušuoti, jis gali pateikti naują formų ir linijų derinį, vadinasi, gali stilizuoti.

4. Net natūralizmas negali perkelti į sceną tikrojo gyvenimo. Nes šis uždavinys yra iš esmės klaidingas. Juk estetinėmis priemonėmis norima pateikti anestetinį daiktą. Pirma, tai yra ne meno uždavinys. Antra, tai yra iš principo neįmanoma. Kadangi:

5. Vadinama pagal pjesę, teatre, esant meniškam apšvietimui, publikos akivaizdoje ir t. t. Viskas čia yra meniška, viskas ne taip, kaip gyvenime. Tikrosios komedijos ir tragedijos realiaame gyvenime vyksta ne taip, kaip būtina teatrui. Net „natūraliausias“ dramaturgas gyvenimo įvykius turi komponuoti: vienus faktus sugretinti, kitus – išleisti, dar kitus, kurių trūksta, – sukurti, vėl kitus – pakeisti ir t. t. Net toks dramaturgas pasiūlo aktoriams jau pakeistą, poetiškai apibendrintą, „poetizuotą“ gyvenimą.

6. Teatras toliau tęsia gyvenimo „poetizavimą“, – ir turi tęsti, – kitaip negalima. Tūkstančiai realių bruožų (linijų, spalvų, garsų, judesių, šešėlių ir t. t.) visada išleidžiama, o įnešama naujų bruožų (scenovaizdis, gestai, intonacijos, niuansai ir t. t.). Vadinasi, gyvenimas visada keičiamas. Vadinasi, jei teatro prigimtis reikalauja gyvenimą scenoje pertvarkyti, taip kaip gali būti teatro uždavinys perteikti realų gyvenimą? Vadinasi, šitas uždavinys yra iš principo klaidingas.

7. Menininkas natūralistas visada komponuoja savo kūrinį, bailiai pasižiūrėdamas į tikrąjį gyvenimą – vis nori mėgdžioti. Užuojautos vertos pastangos! Jis neturi aukštesnių meninių idėjų, jis tenori būti beždžionė. Tikrai kūrybingas menininkas (ne amatininkas!) turi dirbti aukštesniam meniniam uždaviniui. Jis turi tai, kas duota gamtos, taip „poetizuoti“, kad tas „poetizavimas“ sukeltų estetiškes emocijas. Vienus bruožus pabrėžti, kitus užtušuoti, suteikti visumai naujų žymių, ne tam, kad daiktus pagražintų (pigiai suprantamas stilizavimas), o tam, kad sukurtų naują meninę visumą. Vadinasi, stilizavimas yra ne stengimasis suteikti kūriniiui vienokį ar kitokį stilių, o dalių suderinimas pagal idėją į meninę visumą.

8. Vadinasi, meno kūrybos pagrindas yra gamtos teikiami daiktai. [1r] // Menininkas paverčia juos estetinė tikrove, pertvarko, „poetizuoja“ ne „gyvenimiškai“, o pagal meninę idėją. Tas tinka ir teatro menui.

9. Teatre tikroviškumas labiau reikalingas, negu kitose srityse. Čia tikroviškumas apima psichologiją ir įvykių logiką. Dramaturgas ir režisierius gali turėti meninę idėją, kokią tik nori. Jie gali imti iš gyvenimo bet kuriuos personažus ir situacijas. Tą medžiagą jie gali bet kaip „poetizuoti“. Tačiau toliau jie jau turi laikytis logikos ir psichologijos dėsnių. Kai duota koks charakteris ir kokia situacija, tai tas personažas gali elgtis tik pagal bendrosios psichologijos dėsnius. Jei teatre to nedaroma, tai išeis šuo su nosimi prie šono, o ne prie galvos. Vadinasi, scenos veiksmo tikroviškumas remiasi psichologijos dėsniais, žodžiu: veiksmas grindžiamas charakterio ir situacijos tikroviškumu.

10. Šiuo atžvilgiu mes esame kaimynai su natūralistine ir realistine mokykla, – jos siekia to paties. Skirtumas tik tas, kad mūsų kaimynams šitas tikroviškumas yra tikslas, – mums jis tėra priemonė siekti aukštesnio dalyko.

11. Tas pats tinka ir Stanislavskio [2] „išgyvenimui“ scenoje. Patsai Stanislavskis nėra tiksliai nusakęs, ką jis vadina žodžiu „išgyvenimas“. Mūsų šis išgyvenimo supratimas vienija abi amžinai besiginčijančias vaidybos meno mokyklas: 1) aktorius turi vaidinti, o ne išgyventi, kaip sakė nuostabūs meistras Koklenas (Coquelin) vyresnysis [3] (Didro [4] teorija); 2) aktorius turi scenos įvykius išgyventi taip, kaip išgyvena žmogus tikrovėje. Šis ginčas yra nesusipratimas. Kadangi:

12. Savaime suprantama, kad aktorius turi išgyventi, – jis negali vienaip galvoti ir jausti, o kitaip elgtis. Jis negali būti mechaninė lėlė, – kuri kartoja scenoje, ką kažkada išmoko. Patsai Coquelin scenoje daug išgyvendavo. Aktoriaus išgyvenimas teikia jo menui šilumos, reikiamo žavesio, kuris užkrečia žiūrovų salę ir meną daro suprantamą. Šitie išgyvenimai padeda aktoriui rasti vis naujų vaidavimo priemonių – jie daro jo meną gyvą ir įkvėptą. Be šių išgyvenimų menas būtų tik akla mechanika.

13. Tačiau šie išgyvenimai nieku būdu nėra natūralistiški. Aktorius išgyvena turėdamas tikslą, žiūrovų akivaizdoje, meninėje aplinkoje, pagal knygos tekstą, sąmoningai ir t. t. Jis tiksliai žino, kur jo pyktis ar kančia turi pasiekti kulminaciją ir kur turi nusiūgti. Gyvenime taip nebūna. Vadinasi, yra principinis ir konkretus skirtumas tarp abiejų rūšių išgyvenimo: aktoriškojo ir natūraliojo. Teoretikai visada painiodavo šias abi rūšis, ir dėl to kilo minėtas dviejų mokyklų amžinas ginčas.

14. Išgyvenimai scenoje anaipol nėra natūralūs, jie yra estetiški išgyvenimai. Kaip muzikas iš natūralių garsų kuria nuostabią melodiją, kaip skulptorius paprasto granito gabalą paverčia įspūdingu kūriniiu, taip ir aktorius turi natūralius anestetinius išgyvenimus paversti estetiniu veiksmu. Tai yra didžiausioji vaidybos meno paslaptis. Visi didieji meistrai tai atlieka geriau, negu moko savo teorijose. Aktorius, kuris nejaučia šios paslapties, nebus didelis menininkas. Kaip aktoriui rasti kelią į šią estetiką, teisingai nurodo Stanislavskis. Tačiau įkvėpimą, ekstazę aktorius turi rasti savyje. Vaidybos menas, nepaisant jo šimteriopų saitų, turi būti laisvės, įkvėptos kūrybos menas, sakyčiau, ekstazės ar ekstazinis menas!

15. Sumečiau čia tik neišplėtotų minčių. Jei Dalelei būtų kas neaišku ir įdomu [5], galėčiau plačiau

išdėstyti ir pagrįsti [6]. Šiaip, ir toliau rašysiu taip fragmentiškai, – tas man padeda ir savo minčių neužmiršti.

Balys [1v] //

KOMENTARAI

- [1] Pavadinimas pabrauktas dviem linijom šviesiai raudonos spalvos pieštuku Balio Sruogos ranka. Laiške-straipsnyje išvardytų punktų skaičiai pabraukti viena linija arba pavingiuoti šviesiai raudonos spalvos pieštuku Balio Sruogos ranka. „Poetinio, arba romantinio, teatro idėja Baliui Sruogai išryškėjo nykiomis okupacijos dienomis, kada užtemdytame ir ištūstėjusiame Vilniuje jis rašė paskutiniąsias „Kazimiero Sapiegos“ scenas ir vertė poetišką italų dramaturgo S. Benelio pjesę apie viduramžių trubadūrus – „Apsiautalą“. Ši idėja išsiliejo kaip kontrastas kraupios nežinios ir pavojų kupinai kasdienybei, įkūnydama ilgametę rašytojo svajonę apie nebuitišką, nuo kasdienybės pakylėtą meną, o sykiu reikšdama ir nebylų protestą prieš niūrią okupacijos tikrovę, karo siaubą, humanizmo ir dvasinių vertybių išniekinimą. Kaip visada, savo mintis apie naująją teatro kryptį B. Sruoga ruošėsi išdėstyti studentams savajame teatro seminare. Paskutiniuose seminaro užsiėmimuose, kurie turėjo vykti rašytojo namuose, jis norėjo plačiau paaiškinti poetinio teatro sąvoką ir perskaityti S. Benelio dramos vertimą. Tačiau okupacinė valdžia uždarė universitetą, o B. Sruogą 1943 m. kovo 16 d. suėmė ir įkalino Štuthofio koncentracijos stovykloje. Štuthofe B. Sruoga, kaip ir kiti kaliniai, patyrė visą hitlerinės žmonių naikinimo mašinos košmarą. Per pirmuosius kelis mėnesius iš keturiasdešimt septynių su juo atvežtų lietuvių inteligentų devyni mirė nuo žaizdų, epidemijų ar tiesiog buvo užmušti, o didžioji likusiųjų dalis, tarp jų ir rašytojas, kankinosi klipatų komandose, neturėdami vilties likti gyvi. Tik Lietuvoje prasidėję protestai, kuriuos sukėlė iš stovyklos prasismelkusios žinios apie tragišką šių žmonių likimą, išgelbėjo juos nuo sunaikinimo ir kiek pagerino jiems sąlygas. Lietuvių inteligentai Štuthofe buvo paskelbti „įkaitais“, juos apgyvendino atskirame barake, įdarbino raštinėse ir sandėliuose, leido laisviau susirašinėti ir gauti siuntinių. To laikino atokvėpio dienomis B. Sruoga daug rašė, matydamas kūryboje vienintelį išsigelbėjimą nuo gniuždančios lagerio kasdienybės, jo buities klaikumos ir beprasmiškumo. Tuo metu jis grįžo ir prie savosios poetinio teatro idėjos. 1944 m. vasarą laiškais dukrai jis atsiuntė į Lietuvą du vokiškai rašytus straipsnius „Teatro romantika“ ir „Tikroviškumas vaidybos mene“, kuriuose ir išsakė savo norą kurti teatrą, laisvą nuo buities smulkmenų, susirūpinusį didesnėmis dvasinėmis vertybėmis ir žmogaus vidiniu gyvenimu, nešantį žmonėms paguodą ir žadinantį jų širdyse „visa, kas priklauso amžinybei“. Stengdamasis pagrįsti ir paaiškinti naujojo teatro principus, šiuose straipsniuose B. Sruoga išdėstė savo požiūrį į kai kuriuos bendruosius estetikos dalykus, ypač plačiai aptardamas meno ir tikrovės ryšį. Čia dar sykį išsiliejo rašytojo protestas prieš lėkštą empirizmą, pasitenkinimą kūrinijje vien fakto tiesa ir natūralistine (kartais B. Sruoga vartoja šia prasme ir realizmo terminą) buities kopija, vėl išryškėjo kūrybiško, humanistinio, gilių minčių ir plačių apibendrinimų meno ilgesys, priartinąs sruogiškąją poetinio teatro idėją prie visos XX a. pasaulio dramaturgijos, linkusios į apibendrintą, filosofinį mąstymą, sudėtingas psichologines žmogaus prigimties ir žmonijos likimo problemas. [...] Nuo „Teatro romantikos“ jį [antrasis laiškas-straipsnis „Tikroviškumas vaidybos mene“] skiria savaitė – taip bent rodo stovyklos administracijos antspaudas: 1944 m. birželio 5 d. Abu tie straipsniai parašyti vokiečių kalba ir skirti dukrai Daliai, kurį laiką besimokusiai „Vaidilos“ teatro studijoje. [...]“ (Algis Samulionis, „[Ivadas]“, in: *Kultūros barai*, Vilnius, 1971, Nr. 2, p. 63-64).
- [2] Konstantin Stanislavskij (1863-1938), rusų teatro aktorius, režisierius, pedagogas, teatro teoretikas. „K.[onstantino] Stanislavskio ir V.[ladimiro] Nemirovičiaus-Dančenkos režisuotuose spektakliuose pagal A.[ntonio] Čechovo [...] ir M.[aksimo] Gorkio [...] pjeses susiklostė personažo psichologinius ypatumus subtiliai perteikiančio aktoriaus naujas tipas, pjesių potekstams, pauzėms atskleisti taikytos naujoviškos režisūros, aktorystės, scenografijos priemonės“ (plačiau žr. Laura Blynaitė, „Konstantin Stanislavskij“, in: <https://www.vle.lt/straipsnis/konstantin-stanislavskij>).
- [3] Constant Benoît Coquelin (Koklenas vyresnysis) (1841-1909), prancūzų teatro aktorius. „Parašė knygų apie vaidybos meną (*Menas ir aktorius / L'Art et le comédien 1880*)“ (plačiau žr. „Constant Benoît Coquelin“, redagavo Laura Blynaitė, in: <https://www.vle.lt/straipsnis/constant-benoit-coquelin>).

- [4] Denis Diderot (Denis Didro) (1713–1784), prancūzų filosofas, enciklopedistas, meno teoretikas, dramaturgas. Diderot kartu su vokiečių dramaturgu ir teatro teoretiku Gottholdu Ephraimu Lessingu (1729–1781), atmetę klasicizmo estetiką, suformulavo pagrindinius naujojo teatro ir dramos principus.
- Balys Sruoga, dar studijuodamas Miunchene, rašė apie natūralistinio teatro esmę, išreikštą Lessingo ir Diderot mintimi („viskas turi būti, kaip gyvenime“), ir naujo, vadinamojo dvasios, teatro poreikį („aktorius privalo ne pamėgdžioti realingą gyvenimą, bet savo rolę pergyventi taip, kad ji galėtų būti gyvame gyvenime pergyventa“):
- „Jeigu sąvokų stačia galva apvertimas jau reiškia revoliuciją, tai čia tektų kaip tik matyti revoliuciją natūralistinio teatro padangėj. Man asmeniškai rodytų, kad tai yra tolimesnis natūralistinio teatro principų rutuliojimas. Šią pergyvenimų teoriją iki paskutinei jos galimybei išrutuliojo ir įgyvendino Maskvos Dailės teatras ir už tai buvo paskelbtas geriausiuoju teatru pasauly. Bet ir šitame Olimpe – ne viskas gerai.
- Žinoma, jeigu ateina gyvenimas genijai, jie niekuomet nesutelpa į jokiais teorijas, eina savo dvasios keliais ir, neatsižvelgiant į teorijos privalumus ar silpnybes, daro stebuklus. Į Maskvos Dailės teatrą susimetė daug dvasios milžinų, ir tik dėl šios aplinkybės tas teatras sugebėjo taip aukštai iškilti. Bet jo principinius pagrindus Europa jau seniai pasmerkė. Ir patys teatro vadovai-tėvai pamatė, kad priėjo liepto galą, kad toliau jau nebėra kur bėgti.
- Daug, daug prirašyta apie natūralistinio teatro ydas, apie jo negalimumą, sunku būtų tai visa čia ir besuvesti. Bet šis pats Dailės teatras statė Ibseno „Peer Gynt“ – ir negalėjo pastatyti. Statė Puškino mažesnes dramas, statė Tagorės „Tamsių rūmų karalių“, statė Oscar Wilde'o „Saliomę“ – ir vis turėjo kapituluoti. Tų veikalo neįstengė pastatyti. Pripažįstant, kad niekas dar taip gerai neįdėjo Čechovo veikalo, Gorkio ir kai kurių kitų grynai natūralistinių dalykų, kaip Maskvos tasai teatras, jam kapituluojant ties kitos krypties veikalais, noroms nenorams tenka susidūmoti dėl jo pagrindų ir principų.
- Jo pagrindas – visa daryti taip, kaip tai galėtų būti gyvenime, visa taip aktorius turi pergyventi, kaip tai pergyvenama gyvenime. Teatrui tokiu būdu lieka veikalo interpretavimas, jo vaizdavimas, nelyginant dedamos į knygą iliustracijos. Bet jeigu teatras tėra tik iliustracija, tai jis juk tuomet reikalingas tik dvasios tinginiams, kurie patys tingi veikalo vaizduotis, kurie reikalauja tarpininko tarp veikalo ir skaitytojo. Teatras tampa tokiu tarpininku, tampa aklu vergu literatūros ir rašytojo. Ar tai galėtų būti teatro uždavinys, kaip atskiros meno šakos, ar tuomet jis pateisintų savo esimą?.. Aš bent asmeniškai kur kas geriau mėgstau pats veikalo skaityti ir vaizduotis, negu klausyti, kad kas kitas man jį aiškina ar vaizduoja. Žinoma, kartais esti idomu ir kito nuomonė išgirsti, bet juk tos nuomonės reiškinys dar nėra meno kūryba. Ar aktoriui taip ir skirta niekuomet nebūti menininku, o tenkintis tik vargingo tarno role?..
- Jeigu teatre visa taip turi būti kaip gyvenime, tai kokiam galui man reikalingas teatras?! Juk ar maža dar tenka matyti šiokiadieniam gyvenime skaudžių dramų ir gailestingų komedijų, ar maža dar šiokiadienis gyvenimas mus savo smulkmenomis ēda ir smaigia!.. Jeigu teatras man neša tik tą patį, ką aš galiu gauti gyvenime, tai norėčiau bėgti nuo tokio teatro kuo toliausia! Ar bereikia didesnės dramos ar skaudesnės tragedijos, kaip buvusis pasaulinis karas – koks teatras sugebės duoti tai, ką mums yra davęs žiauri tikrenybė, o vis dėlto mes už dalyvavimą tokiam reginui ne tik nieko gera valia nesirengėm mokėti, bet keikėm, kiek tik mokėjome, karo pradžininkus! Ne teatro dalykas rankioti visus gyvenimo šlamštus ir vilkti juos į aikštę! Natūralistinio teatro apaštalai mokina, kad žiūrėtojas niekuomet neprivalo atsiminti, kad jis yra teatre, jis visuomet turi jaustis, tarytum jis dalyvautų realingo gyvenimo sukury. Bet kur jūs matėte, kad gyvenime kur būtų gryčia, susidedanti iš trijų sienų! Jeigu jau taip, kaip gyvenime, tai jau logingai galvojant tektų padaryti sieną scenoje ir į publikos pusę, ir aktoriams tektų vaidinti atitvertiems nuo publikos... Tai yra gal paradoksas, gal profano galvojimas, tebūnie, – bet tegu natūralistinio teatro apaštalai pabandytų tinkamai atsakyti į tuos klausimus!
- Scenos įrengimas. Piešiama, pavyzdžiui, koks kambarys. Jis gali būti piešiamas tiktaip perspektyviniu būdu. Tai yra artimesni daiktai į žiūrėtojus turi būti didesni, o tolimesnieji daiktai nuo žiūrėtojų turi vis mažėti. Tapyboje tai visai normalus daiktas. Tuo būdu paveikslas galima vaizduoti ruimai, erdvė, talpumas ir t. t. Iš karto, kai aktoriai randas priekinėje scenos dalyje, perspektyvinė dekoracija gali harmonuoti, atrodyti tokia, kaip gyvenime galėtų vaizdas rasti. Bet juk aktorius turi judėti. Nueina jis scenos gilumon – daiktų proporcija tikrenybei visai nebeatitinka. Jei aktorius kalba ar dainuoja atsiremdamas į debesis, dekoracijoje nuteptus, ar savo figūra užstoja kokius nors rūmus ar bokštus, tai čia jau pasidaro toli gražu nebegyvenimiškai. Dekoracija – vienas pagrindinių teatro dalykų. Bet ne čia dar esmė. Šit vienas kitas kitokios krypties pavyzdys.
- Ar atsimenate seną Aizopo pasaką apie kaimietį ir paršą? O buvo šitaip. Tūlas vaikata mugės dieną žmonių minioje sumanė pamėgdžioti paršą žviegimą. Ir tasai paršas balso nudavimas jam taip gerai vyko, kad aplinkinė minia juo atsidžiaugti negalėjo. Vienas kaimietis irgi sumanė publiką patiešyti ir pažviegti ne blogiau už vaikata komedninką. Paslėpė užantį gyvą paršą ir pradėjo jį žnaibyti; paršas ėmė žviegti. Ir ką – publika kaimietį iššvilpė, kumščiu į kuprą palydėdama. Kodėl taip atsitiko? Juk paršas tikrai neblogai paršiškai žviegė, bet jis nebuvo joks menininkas. Arba vėl. Yra toks veikalas, Websterio parašytas „Annabella ir Džiovanni“. Ten yra viena vieta, kur herojus nužudo savo mylimąją ir inbėga į sceną, savo mylimosios širdį ant kardo užvėręs. Tūlas režisierius įsakė užmauti ant kardo avino tikrą širdį ir su ja drožti į sceną. Avino širdis tikrai jau neblogo širdis, – gerokas mėlynos mėsos gabalas. Ir ką gi, publika, pamačiusi tokią štuką, jautė tikrai neišpasakomą kaktumą ir pasibjaurėjimą. Kitą kartą jis įsakė užmauti ant kardo vietoj avino širdies raudonos flanelės gabalą, išpjautą čirvų tūzo pavidalu. Publika visa šurpuliais virpėjo.
- Arba vėl, statant Goethe's „Faustą“, kur eina kalba apie pudelį, tūlas režisierius buvo sumanęs išvesti scenon gyvą šunį. Pudelis buvo gana išmintingas, elgėsi visai padoriai ir darė tik tai, ko iš jo buvo reikalaujama, bet publika, jį pamačiusi, netverdavo juokais. O kuomet pudelis nebebuvo leidžiamas į sceną, aktorius vietoj šunies kreipdavosi į užkulisį, kur neva turėjo pudelis būti, publika persiimdavo valandos rimtimi iki gelmei, kiti net pasakojo, kokie sunkūs pudelio žingsniai buvo girdėti. Arba dar pavyzdys. Bavarij Oberammergau ir austrų Erl pereinamais metais vaidino Kryžiaus kančias. Kaip viename, taip ir kitame teatre įeina paveikslas, kur geras piemuo ieško paklydusios avelės. Bavarij teatre avelės scenoje nedalyvauja, bet tas ieškojimo procesas sudaro ypatingo gražaus ūpo. Austrijokai gi paleidžia į sceną gyvas avelės. Piemuo vaikščiodamas šventas giesmės gieda, ir avelės, jį sekiodamos, labai liūdina blyna. Nors momentas vienas rimčiausias – Kristų tuojau ant kryžiaus kels, tačiau salė plyšta juokais!
- Pavyzdžiai aiškūs ir labai pamokinantys. Ne viskas, kas gerai gyvenime, tinka scenai. Antra vėl vertus, juk aktorius – gyvenimo padaras, jis negali kitaip daryti, kaip gyvi žmonės daro, jis negali visai atsisakyti nuo realingumo. Bet jis negali ir grynai „gyvenimiškai“ elgtis. Vadinasi, turi būti derinama „gyvenimiškai“ ir „nėgyvenimiškai“ elementai. Bet kaip padaryti, kur rasti pradą, kaip tas derinimas turi vykti?..
- Atmetę pilką nuogą natūralizmą, visi teatro reformatoriai vargsta to prado beieškodami...“ (plačiau žr. [Balys Sruoga], Padegėlis Kasmatis, „Teatro revoliucija“, in: *Naujienos*, Čikaga, 1923-08-06-07, Nr. 184-185, p. 4; dar žr. in: Balys Sruoga, *Raštai*, t. 10: *Teatro kritika*, 1911-1929, sudarė Algis Samulionis, parengė ir redagavo Donata Linčiuvienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005, p. 91, 93-96).

- [5] „Balys Sruoga, be abejonės, žinojo, kad jo duktė Dalia (tėvo vadinama Dalele, Daliuku) mėgsta teatrą ir būtų studijavusi teatro mokslus. Tačiau Antrojo pasaulinio karo įvykiai ją drauge su motina, garsia istorike Vanda Daugirdaite-Sruogiene (1899–1997), nubloškė į Vokietiją. 1945 m. Dalia tęsė dramos mokslus Detmole, taip pat J. Blekaičio studijoje. 1946 m. įstojo į Bonos universitetą – studijavo muzikologiją ir meno istoriją, nes specialaus teatrologijos kurso čia nebuvo. 1946–1949 m. lankė teatrologijos seminarą Kėlno universitete, kuriam vadovavo žymus teatro istorikas Carlus Niessenas (1890–1969). Beje, C. Niesseną, kaip Teatro mokslo instituto šiame universitete ir Teatro muziejaus įsteigėją, mini ir B. Sruoga str. „Naujos idėjos teatro moksle“ ([Balys Sruoga], [R[astai], [t.] 10[:]) [Teatro kritika, 1911–1929, sudarė Algis Samulionis, parengė ir redagavo Donata Linčiuviene, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005], p. 279). 1949 m. Daliai išvykstant į Ameriką prof. C. Niessenas parinko temą jos doktoratui „Lietuvių teatras Amerikoje“. Persikėlusį į JAV, Dalia aktyviai dalyvavo Čikagos lietuvių teatrinėje veikloje. 1962–1985 m. režisavo Sruogos „Užgavėnės bendrabutyje ties Kreivuoju tiltu“, 1964 m. – Kosto Ostrausko „Pypkę“, 1966 m. – jo „Duobkasių“. Dėstė dramos teoriją Čikagos pedagoginiame institute. Su studentais pastatė Sruogos „Baisiosios nakties“ ištrauką, Vinco Krėvės „Šarūną“, su Čikagos skautais – Kazio Borutos „Baltaragio malūno“ ištrauką, Sofijos Čiurlionienės-Kymantaitės – „Vaivą, Straublį ir Perkūną“. 1953 m. su Petru Jurkštu įsteigė „Margučio“ radijuje savaitinę literatūros valandėlę „Pelkių žiburėlis“, kuriai iki 1977 m. vadovavo. Režisavo ne vieną radijo pastatymą, tarp jų B. Sruogos dramą „Apyaušrio dalia“ (Donata Linčiuviene, „Paaiškinimai“, in: Balys Sruoga, *Rastai*, t. 11: *Teatro kritika, 1930–1947*, sudarė Algis Samulionis, parengė ir redagavo Donata Linčiuviene, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006, p. 680).
- [6] Vėliau 1944–1945 m. Štuthofe Balys Sruoga parašė dar keletą darbų: apie dramos veikalų ypatumus, dramaturgijos studijas, sąsajas su teatro istorija ir literatūra (Balys Sruoga, *Apie dramaturgijos pradžiodalas, mašinraštis*, in: BVSNM P7176, l. 1–18r; dar žr. in: Balys Sruoga, *Rastai*, t. 8: *Literatūros kritika, 1930–1947*, parengė Algis Samulionis, redagavo Donata Linčiuviene, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2002, p. 407–422); apie meno kūrinių vertinimą, teatro meną, apimančią visas kitas meno šakas, estetinių emocijų reikšmę, jų sąsają su grožio sąvoka (Balys Sruoga, *Apie estetinę ir anestetinę tikrovę* (Fragmentas iš įvado į „Estetiką“), rankraštis, in: LLTI BR, f. 1, b. 5758, l. 1–71r; Idem, mašinraštis, in: *Ibid.*, l. 1–45r; dar žr. in: Balys Sruoga, *Rastai*, t. 8: *Literatūros kritika, 1930–1947*, parengė Algis Samulionis, redagavo Donata Linčiuviene, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2002, p. 423–460); apie materialinę ir estetinę realybę, jų tarpusavio ryšį, materialinės tikrovės virsmą estetinė tikrove, meno kūrinių poveikį, estetinių emocijų esmę (Balys Sruoga, *Estetinė ir natūralinė tikrovė, mašinraštis*, in: BVSNM P7178, l. 1–18r; dar žr. in: Balys Sruoga, *Rastai*, t. 8: *Literatūros kritika, 1930–1947*, parengė Algis Samulionis, redagavo Donata Linčiuviene, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2002, p. 461–478). „Drauge su kitais rankraščiais š[is] straipsn[is] iš koncentracijos stovyklos išnešė tos pačios „garbės kalinių“ grupės narys Jonas Šernas, ūkininkas, kilęs iš Biržų krašto, knygoje „Dievų miškas“ įamžintas „bambizo nuo Biržų“ pravarde“ (Donata Linčiuviene, „Paaiškinimai“, in: Balys Sruoga, *Rastai*, t. 8: *Literatūros kritika, 1930–1947*, parengė Algis Samulionis, redagavo Donata Linčiuviene, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2002, p. 574).