

# Lietuvių teatrologijos pradmenys: Balys Sruoga skaito Maxą Herrmanną

Rasa  
VASINAUSKAITĖ

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

ANOTACIJA. Balį Sruogą laikome pirmuoju profesionaliu lietuvių teatro kritiku ir istoriku. Nuo 1926 m. jo prie VDU įsteigto teatro seminaro<sup>1</sup> skaičiuojame lietuviškos teatrologijos amžių, ką jau kalbėti apie Sruogos įtaką teatro raidai bei pokyčiams, juolab jo taikomąją kritiką. Sruogos asmenybė įvairiapusė, tačiau tarp kitų jo veiklų teatrologija, kaip suprantame ją šiandien, užima išskirtinę vietą. Galima sakyti, kad būtent Sruoga, nepaisant prieštarų paties pažiūrų į tam tikrus teatro reiškinius ar kūrėjus, dėjo lietuvių teatro mokslo pamatus, formavo lietuviškos teatro kritikos mokyklą. Toks Sruoga pateikiamas bene išsamiausiai jį kaip teatrologą pristatančioje Algio Samulionio knygoje *Balys Sruoga – dramaturgijos ir teatro kritikas* (1968). Sakytume, knygos išleidimo metai savaip simboliškai ne vien politiniu, bet ir naujos teatrinės eros pradžios požiūriu. Vis dėlto turint galvoje, kad laikas pakoreguoja žinomus faktus, o kalba apie teatro kritiką, kaip ir apie teatro mokslą, visada susijusi su aktualiais scenos meno pokyčiais, norisi grįžti prie Sruogos straipsnio „Naujos idėjos teatro moksle“ (1926), kuriame jis supažindina lietuvių teatralus su teatrologijos pradininkais – vokiečiu Maxu Herrmannu ir rusu Aleksejumi Gvozdevu.

## REIKŠMINIAI

### ŽODŽIAI:

Herrmann, Gvozdev, Kutscher, formalioji mokykla, spektaklio rekonstrukcija, teatrališkumas, teatrologija, *theaterwissenschaft*.

Vienu iš teatrinėjų Sruogos mokytojų įvardijamas vokiečių literatūros ir teatro žinovas, Miuncheno universiteto profesorius Arturas Kutscheris (1878–1960). Studijuodamas Miuncheno universitete 1921–1923 m., Sruoga lankė jo teatro istorijos seminarą. Vokiečių teatrologai laiko Kutscherį vienu iš akademinėjų teatro studijų Vokietijoje pradininkų (jo seminaras ir teatro istorijos paskaitos pradėtos skaityti 1909 m.), o jo seminarą išgarsino jį lankę būsimieji scenos reformatoriai režisieriai ir dramaturgai – Erwinas Piscatoras, Bertoltas Brechtas, Ernstas Tolleris, Otho von Horvatas, Peteris Hacksas ir daugelis kitų. Kutscheris palaikė eksperimentuojančius dramaturgus (tiesa, į pirmąsias

1 Lietuvos universitetas, nuo 1930 m. – Vytauto Didžiojo universitetas. Teatro seminaras, kurį Sruoga įkūrė savo iniciatyva, buvo teatru ir dramaturgija besidominčio akademinio jaunimo klubas, veikęs beveik 34 semestrus 1926–1943 m. (nuo 1940 m. Vilniaus universitete, kur buvo įsteigta Teatro katedra, turėjusi ruošti aktorius ir kritikus; 1941–1943 m. dirbta su pertrūkiais).

Brechtio pjeses žvelgė gana kritiškai, sakoma, kad ir „Baalą“ Brechtas parašė kaip atsaką į profesoriaus kritiką), tačiau ypač žavėjosi ir draugavo su dramaturgu, aktoriumi ir režisieriumi Franku Wedekindu (1864–1918). Sukrėstas ankstyvos jo mirties, 1922 m. Kutscheris parengė pirmą išsamią jo gyvenimo ir kūrybos studiją (*Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke*, publikuota 1922, 1927 ir 1931 m.).

Taiigi Sruogos studijos ir seminaro lankymas sutapo su Kutscherio darbu prie Wedekindo palikimo, o turint galvoje, kad 1924 m. Kutscheris publikavo studiją „Zalcburgo baroko teatras“ (*Das Salzburger Barocktheater*), galima numanyti, kad savo svarstymais ir hipotezėmis profesorius dalijosi ir su studentais. Antra vertus, svarbu ir tai, kad Kutscheris, kaip vienas žinomiausių anuometinių ekspresionistinės literatūros ir dramaturgijos žinovų, turėjo savo požiūrį į teatrą, ir šis požiūris buvo grįstas XX a. pradžiai aktualia teatro savarankiškumo, autonomiškumo problematika. Paversdamas seminarus aštrioomis diskusijomis apie šiuolaikinį scenos meną, kviesdamas į juos žinomus aktorius ir režisierius, Kutscheris derino teoriją su praktika – skatino studentus rašyti pjeses, eksperimentuoti scenoje. Analizuodamas teatro prigimtį, Kutscheris akcentavo sceninės raiškos svarbą. Teatro istoriją galima suprasti, jo teigimu, per mimo istoriją: atlikėjo raiška yra esminis teatro šaltinis, kuris sujungia ir primityviausias, ir šiuolaikines teatro formas (Buglioni 2014: 317). Vaidybos, apsimetinėjimo, mėgdžiojimo instinktas, pasak Kutscherio, žmogui būdingas nepriklausomai nuo epochų, tačiau teatro atveju į vaidybą reikia žvelgti ne kaip į instinktyvų elgesį, o kaip sąmoningą raišką, susijusią su vaizduote ir kūrybiniais gebėjimais. Kitaip tariant, Kutscheris plėtojo sceninės raiškos teoriją ir siedamas ją su mimetine teatro prigimtimi teigė, kad mimo (aktoriaus) raiška yra tikrasis teatro studijų objektas. Galima būtų sakyti, kad Kutscheris vienas pirmųjų įtraukė į teatro mokslą antropologijos ir etnologijos disciplinas ir atvėrė gerokai platesnes teatro bei teatro istorijos pažinimo galimybes.

Savo teorijas Kutscheris publikavo 4-ajame dešimtmetyje (pvz., straipsnyje „Grundriss der Theaterwissenschaft“, 1932–1936), tačiau jo požiūris į teatrą kaip vaidybos / scenos meną formavosi neabejotinai anksčiau, ir Sruoga, turėdamas progos dalyvauti jo seminaruose, galėjo susipažinti su šiomis profesoriaus nuostatomis. Juolab kad, pasak Sruogos tyrinėtojų, jo paties teatro seminaro idėją įkvėpė būtent Kutscheris – Sruogos seminaras pažindino ne tik su teatro istorija, bet ir šiuolaikiniais pavyzdžiais, studentai rengdavo pranešimus įvairiomis teatro temomis, buvo aptariami ir analizuojami Valstybės teatro spektakliai, vyko susitikimai su scenos praktikais<sup>2</sup>. Tiesa, Sruoga apie Kutsche-

2 1931 m. buvo įregistruota iš seminaro išsirutuliojusi Universiteto studentų teatro draugija „Stedra“, ketinusi veikti kaip studentų teatras. Deja, draugija parodė tik vieną spektaklį – Molière'o „Skrajojančią gydytoją“ (1931).

rio seminarą beveik niekur neužsimena; kad tokį lankė, pasak Samulionio, patvirtina jo studijų knygelėje įrašytos trys Kutscherio disciplinos – vokiečių impresionizmo ir ekspresionizmo literatūra, bendroji antikos ir viduramžių teatro istorija, teatro ir bažnyčios saitų istorija (Samulionis 1986: 123). Dvi pastarosios disciplinos Kutscherio tvarkaraštyje atsirado neatsitiktinai – tuo metu buvo rašoma nauja vokiečių teatro istorija ir ypatingas dėmesys krypo į viduramžių palikimą, juolab religinės dramos pastatymus, kurių tikruoju specialistu laikomas kitas vakarietiškos teatrologijos pradininkas, Berlyno universiteto profesorius, filologas germanistas Maxas Herrmannas (1865–1942). Miuncheno universiteto profesorius neabejotinai dalijosi savo pasvarstymais apie kolegos berlyniečio ir jo mokinių darbus, kurie teatro mokslui anuomet turėjo neįkainojamos vertės.

Pradėjęs skaityti teatro istorijos paskaitas Berlyno universitete nuo 1900 m., Herrmannas čia įsteigia Teatrologijos (teatro studijų / teatro mokslo) katedrą, kuri 1923 m. išauga iki savarankiško Teatro instituto. Taip jau susiklostė, kad Miuncheno universitete, nepaisant Kutscherio pastangų, Teatrologijos katedra buvo įsteigta tik 1974 m., o štai Kylio universitete Teatrologijos skyrius įsteigiamas 1918 m., Kelno – 1920 metais. Herrmanno tyrinėjimai ir viena garsiausių jo studijų „Viduramžių ir Renesanso vokiečių teatro istorijos tyrimai“ (pradėta rašyti 1901, baigta 1909, išspausdinta 1914 m.) pradėjo teatro mokslo kaip nepriklausomos disciplinos formavimąsi ir kartu paspartino panašių teatro tyrimų ar studijų centrų steigimąsi tiek Vokietijoje, tiek kitose šalyse. Šiuo požiūriu svarbi rusų teatro istoriko ir kritiko (taip pat filologo) Aleksejaus Gvozdevo veikla: 1922 m. jis pradeda vadovauti tuomečio Petrogrado Meno istorijos instituto teatro skyriui ir suburia stipriausius filologus, besidominčius dramaturgija ir teatru – Gvozdevo ir skyriaus darbuotojų darbai deda rusų teatrologijos pamatus (vadinamoji „Gvozdevo mokykla“). Gvozdevas, 1905–1908 m. kalbotyrą ir filosofiją studijavęs Leipcigo ir Miuncheno universitetuose, o 1908–1913 m. istoriją ir filologiją – Sankt Peterburgo universitete (Sruoga įstoja į tą patį fakultetą 1915 m., tačiau studijuoja čia tik vienerius metus), puikiai mokėjęs vokiečių kalbą ir sekęs vokiečių teatro naujienas, asmeniškai bendravęs su Herrmannu, ne tik rėmėsi jo metodu savo istoriniuose darbuose, tačiau taikė ir dabarties spektaklių analizei. Herrmanno metodologiją Gvozdevas pristatė 1923 m. straipsnyje „Vokiečių mokslas apie teatrą. Apie teatro istorijos metodologiją“ (ГВОЗДЕВ 1923), o 1924 m. – studijoje „Mokslinės teatro istorijos rezultatai ir uždaviniai“ (ГВОЗДЕВ 1924).

Gvozdevo pavardę miniu neatsitiktinai. Pirma – jo teatro istorijos tyrimai ir metodologijos formavimosi laikotarpis Meno istorijos institute sutapo su rusų formaliosios mokyklos savidefinicija. Pastarajai didelę įtaką darė filologai, nuo kalbotyros pasukę jos poetikos tyrimų link, teigdami, kad kiekviena meno šaka turi savo specifinę kalbą. Vieni svarbiausių šio laiko atradimų – kino poetikos tyrimai, kuriems atstovavo svar-

biausios tame pačiame institute dirbusios figūros – Viktoras Šklovskis, Jurijus Tynianovas, Borisas Eichenbaumas ir kt.<sup>3</sup> Jų žodyne atsiradę terminai „materija“, „priemonė“, „technika“ (*прием*), „stilius“, „struktūra“, „kompozicija“, „sistema“ keitė tradiciškai nusistovėjusius ir realistiniams kūriniams taikytus „siužetas“, „turinys“, „idėja“, nes pastarieji netiko poezijai ir tiems novatoriškiems, avangardiniam 3-jojo dešimtmečio rusų kultūros reiškiniams, kurių ėmė rasti literatūroje, kine, teatre, muzikoje ir dailėje. Formalusis metodas, atkreipęs dėmesį į meno kalbos savitumą, išryškinęs jos „medžiaginę“ specifiką (rusų formalistai save vadino meno kalbos „specifikatoriais“), akcentavo ir vieną svarbiausių savo principų – meno kūrinys negali būti suprastas tiesiogiai, nes autorius dirba su meniniais vaizdiniais ir pastarųjų kūrimui pasitelkia specifinę techniką bei medžiagą. Meninių vaizdinių atsiradimas teatre ar kine – režisieriaus ir režisūros „išradimas“, tad analizuojant spektaklius (filmus), pasak formalistų, svarbiausia yra atskleisti, kaip gimsta šie vaizdiniai, kokios jie techninės / medžiaginės ir semantinės prigimties, kokia jų vieta visumos kompozicijoje ir kaip jie veikia suvokėją. Pasak Nikolajaus Pesočinskio, formalistų idėjos atspindėjo XX a. meninės minties problematiką, o teatro lauke jas įgyvendino ir išplėtojo būtent Gvozdevas su kolegomis: „Teorija prasidėdavo spektaklio rekonstrukcijos (atkūrimo) procesu, faktų apie konkrečią sceninę techniką, erdvinius sprendimus ir kompozicijas dokumentavimu, teatrinio teksto materialumo, veiksmo struktūros išsiaiškinimu. <...> „Klasikinio laikotarpio“ [iki 1929 m.<sup>4</sup> – R. V.] Gvozdevo mokykla, pradėjusi nuo spektaklio rekonstrukcijos, suko prie bendrosios teatro teorijos ir filosofijos“ (Песочинский 2007: 80).

Antra, ne tik Herrmanno, bet ir Gvozdevo darbai atsidūrė Sruogos akiratyje. Grįžęs iš Miuncheno į Lietuvą ir įsitraukęs į Valstybės teatro kūrimo peripetijas, Sruoga, norėdamas paskatinti domėjimąsi nacionalinio teatro istorija, publikuoja straipsnį „Naujos idėjos teatro mokslė“, kviečia visuomenę ir teatro žmones kurti teatro muziejų, o 1927 m. straipsnyje „Teatro mokslai SSSR-ijoje“ supažindina su Gvozdevo iniciatyvomis ir jo kolegų veikalais. Žinoma, Sruoga publikuoja teatrinis išpūdžius iš kelionių po Vokietiją, tačiau šie išpūdžiai nublanksta prieš atkaklų poreikį pažindinti tarpukario Lietuvos teatralus su naujausiais teatro mokslo pasiekimais ir naujausia teatro temoms skirta užsienio

3 Plačiau žr. Meržvinskaitė 2006: 80–101.

4 Meno istorijos institutas imtas reorganizuoti 1929 m., „revizijos komisijai“ paskelbus „daugumą jo darbuotojų priešiškais elementais, formalistais ir empirikais, menotyros srityje kultivuojančiais mokslinę buržuazinę kryptį“, instituto produkcija – „svetimą ir ideologiškai žalingą“, institutą – „kenksmingą, leidžiantį nereikalingą produkciją ir dauginantį menotyroje pasyvius, marksistinio metodo neišmanančius kadrus“. Institutas likviduotas 1930 m. Кумпан, К. А. *Институт истории искусств на рубеже 1920-х – 1930-х гг.* Prieiga per internetą: <http://www.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=ISfRoURS2-k%3D&tabid=10460> [žiūrėta 2017 08 17].

literatūra<sup>5</sup>. Straipsnyje „Naujos idėjos teatro moksle“, pristatydamas Herrmanno ir vokiečių bei prancūzų teatro istorijos tyrimus, Sruoga skeptiškai konstatuoja: „Taip mūsų kaimynai žiūri į teatro mokslą ir praktikos darbą taip jie rengias dirbti. Kažin, jeigu jie pažvelgtų į mūsų teatralinių darbų vaisius ir į mūsų teatralinę fanaberiją – ar jie pasakytų: *Nul und Nichts* – ar jie rastų dar ir kitą terminą?“ (Sruoga 1926: 296).

Kitaip tariant, Sruoga, matydamas, kaip „mėgėjiškai“ lietuvių režisieriai, aktoriai, kritikai žvelgia į nacionalinio teatro uždavinius, kokius sudėtingus ir kartu bergždžius pirmus žingsnius daro profesionalus teatras, kaip nežmoniškai lietuvių teatras ir jo istorinė, teorinė refleksija atsilieka nuo kitų šalių, juolab pats vesdamas Teatro seminarą, užsiima teatro mokslo populiarinimu. Perskaityti ir referuoti užsienio autorių veikalai veikia ir jo paties pažiūras. Jas Sruoga išdėsto naujausias idėjas apibendrinančiame tekste „Apie teatrą ir literatūrą“ (Sruoga 1927).

Kutscherio ir Herrmanno naujovės visų pirma grindžiamos teatro (ir dramaturgijos) istorijos atskyrimu nuo literatūros istorijos. Kutscheris aktualizuoja aktorius fenomeną, Herrmannas, kurio žvilgsnis nukreiptas į istoriją, suformuluoja spektaklio rekonstrukcijos metodą ir kalba apie teatro kaip erdvinio (vykstančio tam tikroje erdvėje) meno fenomeną. Tiesa, abu būdami filologai, savaip sprendžia teatro ir literatūros ryšius – ne paneigia juos, o teigia, kad vienais istoriniais momentais teatras gali apsieiti be dramaturgijos, o kitais – ne, nes kaip vienais periodais poetas, autorius, dramaturgas tampa tautos jausmų ir lūkesčių reiškėju, taip kitais – aktorius, įgydamas dvigubą reikšmę, tampa ir poeto, ir žiūrovų bendruomenės jausmų ir lūkesčių perteikėju. „Auksinėmis epochomis“, kai autorius atstovauja ir visuomenei, ir teatrui, Herrmannas laikė antikinę Graikiją, Shakespeare'o, Molière'o, Lessingo ir Schillerio kūrybos laikotarpius. Vis dėlto dramą Herrmannas vadino poeto menu, o teatrą – žiūrovų, visuomenės, nes ji yra tikroji teatro kūrėja. Straipsnyje „Teatrinė erdvė – įvykis“ (1930), rašytame pagal pranešimą, skaitytą IV Estetikos ir menotyros kongrese (šį straipsnį perteikdama savo performatyvumo estetikos principus pasitelkia Erika Fischer-Lichte<sup>6</sup>; pastarąsias idėjas Herrmannas plėtojo ir 1909–1920 m. teatro paskaitose), Herrmannas pabrėžia kolektyvinį teatro meno aspektą: „visose kitose meno rūšyse visada yra vienas meno kūrinio autorius. Teatrinėje kūryboje paprastai veikia trys arba keturi veiksniai: dramaturgas, aktorius ir publika (be

5 Iš teatro parodos Magdeburge. *Lietuviois*, 1927 07 15, 26, 28, 08 18; Teatro literatūra. *Lietuva*, 1927 09 16; Baletto literatūra. *Lietuva*, 1927 09 23; Rusų teatras vokiečių šviesoj. *Lietuvos aidas*, 1928 02 07; Naujoji vokiečių scenika. *Lietuvos aidas*, 1928 02 20, 21; Teatro literatūra. *Lietuvos aidas*, 1928 03 19; Nauji rusų leidiniai apie dramaturgiją. *Lietuvos aidas*, 1928 04 30, 05 02; Teatro literatūra. *Lietuvos aidas*, 1928 10 16 ir kt.

6 Fischer-Lichte 2013: 51. Autorė išplėtoja Herrmanno atlikimo sampratą kaip kūnišką aktorių ir žiūrovų buvimą drauge.

pastarosios dalyvavimo vargu ar gimtų tai, dėl ko apskritai egzistuoja teatras); naujaisiais laikais teatro reiškinių atsiradime dar dalyvauja režisierius ir jo pagalbininkai. Visi išvardyti veiksniai formuoja tam tikrą išgalvotą meno erdvę. Erdvės – įvykiai, būdingi kiekvienam iš šio kūrybinio proceso dalyvių, svarbūs spektaklio kaip visumos atsiradimui“ (Herrmann 1930: 152–163).

Tačiau grįžkime prie Sruogos straipsnio. Nuo pat pirmųjų sakinių jame keliamos teatro mokslo problemos: „Naujos idėjos teatro moksle“ mūsų dirvoje, berods, gana keistai skamba. Nes ir „senos idėjos“ bent mūsų rašliavoj nelabai žinomos tebuvo. Ir suprantama: nebuvo mums tuo reikalu susirūpinti nei laiko, nei galėjimo. Juo labiau kad ir iš viso naujos idėjos teatro moksle ėmė reikštis vos XX-tą amžių, tų idėjų neaiškūs, siluetiški prošvaisčiai ėmė žybtelėti vos XX-to amžiaus išvakarėse. Nenuostabu, kad pas mus teatro mokslą tebegniaužia literatai ir literatūra, jei net tokios senos kultūros „teatralinė“ šaly, kokia yra Prancūzija, teatro mokslas randas nedaug geresnė padėty, negu pas mus...“ (Sruoga 1926, 11: 220). Skyręs nemažai vietos teatro ir dramaturgijos ryšių (tiksliau – dramaturgo ir jo uždavinių) aptarimui, prieina prie svarbiausios problemos – cituoja Herrmanno studijos pastraipą ir akcentuoja: „Jeigu teatro istorija nori tapti mokslu, tai ji privalo turėti savo savaimingą metodą“ (ibid.: 223). Pristatydamas Herrmanno „pirmtakūnus“ prancūzų ir vokiečių mokslininkus, Sruoga atpasakoja, sutraukia esmines Herrmanno metodo nuostatas, t. y. pateikia tipiškiausio praėjusios epochos spektaklio rekonstrukciją, atsižvelgdamas į visus svarbiausius spektaklio aspektus: vaidybos ir žiūrovų erdvę, kostiumus ir butaforiją, atlikimą pasitelkiant gretutinę ikonografinę medžiagą ir pagal ją tikrinant esamus ar atsiveriančius naujus faktus, kartu atsižvelgiant į žiūrovų vaizduotę ir jų receptinius sugebėjimus. Kitaip tariant, perpasakoja Herrmanno *spektaklio rekonstrukcijos ir lyginamojo metodo* kaip svarbiausių teatro istoriko, kurio tyrimo objektas – *konkretus spektaklis*, įrankių taikymą praktikoje.

Vis dėlto kad ir kaip Sruoga stengtųsi pristatyti Herrmanno metodą, tekste atsiranda tam tikrų properšų. Svarbiausioji – kad turėdamas po ranka Herrmanno veikalą Sruoga naudojasi ne tik juo, o ir jau minėtais Gvozdevo straipsniais. Samulionio teigimu, Sruoga net neslepia, kad naudojasi rusų mokslininko darbais<sup>7</sup>, tačiau svarbu ir tai, kad Gvozdevas, susižavėjęs ir itin skrupulingai analizuodamas Herrmanno veikalą (tas žavesys persiduoda ir Sruogai), sistemina jo teiginius, vartoja naują teatrologinę terminiją, juolab atkreipia dėmesį į tuos Herrmanno darbų rezultatus, kurie parankūs ir jo paties plėtojamai teorijai. Gvozdevas kalba apie Herrmanno atrastą aktorių meisterzingerių „gestų sistemą“, per kurią pavyksta atkurti vaidybos stilių.

7 Samulionis 1968: 99. Pristatydamas rusų leidinius apie teatrą Sruoga prisipažįsta, kad panašiai kaip Gvozdevas „kompiliatyviniu būdu atreferuoja“ Herrmanno teoriją (*Lietuvos aidas*, 1928 04 30, p. 3).

„Lyginamasis metodas, pirmą kartą panaudotas analizuojant aktorius judėjimą, atskleidžia, kad biblinis-liturginis gestas misterijų teatro scenoje visiškai nesikeitė ir toks išliko supaprastintuose, stilizuotuose aktorių meisterzingerių judesiuose. Palyginti su epu ir daile, kur jau naudojama lanksti ir išvystyta gestikuliacijos sistema, teatras vis dar pasitelkia keletą sąlyginių gestų, atsisako mimikos ir judesių individualizavimo. Gestas scenoje gyvena pagal savo nuosavus įstatymus – štai esminė Maxo Herrmanno tezė, ir suteikia jai išskirtinę poziciją teatro ir vaizduojamųjų menų ryšio klausimuose <...>. Pirmą kartą Maxo Herrmanno suformuluota „gestų kalba“ šią problemą nušviečia visiškai naujai <...>. Plastinį ar tapybinį-meninį gesto stilių atskirdamas nuo teatrinio-sceninio, Maxas Herrmannas atskiria jį ir nuo būdingo epinei technikai. Tai atliekama tiksliai sceninių remarkų analize, t. y. išsiaiškinant, ar remarkose užfiksuota teatrinė prasmė, ar jas galima suprasti tik kaip *pasakojimo* [išskirta autoriaus – R. V.] papildymą ar pratęsimą. <...> Galima drąsiai sakyti, kad M. Herrmanno veikalas restauruoja ar prikelia naujam gyvenimui visą meną, kurio supratimas dėl jo tolimos praeities buvo prarastas. Graikų aktorių mes iš dalies pažinome dėl filologų-klasikų darbų, o viduramžių aktorių, išanalizavęs jo vaidybą nuo liturginės dramos iki Reformacijos epochos, pirmą kartą mums parodė M. Herrmannas. Taigi spektaklio „Raginio Zigfrido tragedija“, įvykusio 1557 m. rugsėjo 14 d. Niurnberge, rekonstrukcija visiškai baigta. Mes žinome veiksmo vietą, sceninės aikštelės apipavidalinimą, jos topografiją ir įrengimą, tiksliai matome sceninį vaizdą (dekoracijas, kostiumus, butaforiją) ir daugiau ar mažiau aiškiai įsivaizduojame aktorių vaidybos stilių. Viena *savarankiško teatro meno* [išskirta mano – R. V.] grandis atkurta taip vaizdžiai, kad jį [vaidybos stilių] galima perkelti į šiuolaikinę sceną“ (ГВОЗДЕВ 1923: 16–17).

Sruogos straipsnyje skaitome:

„Mostas scenoje gyvena savo įstatymais – yra pagrindinis Herrmanno suvoktas dėsnius. Tai reiškia, kad mostas scenoj rutuliojas visai skirtingu būdu, negu epe ar plastiškajame mene, kur jis rutuliojas nepalyginamai greičiau. Kai epas ir tapyba turi jau labai išrutuliotą ir lanksčią mostų sistemą, teatre mostas įsikibęs laikos senųjų bibliškų-liturgiškų tradicijų, kaip jas suformavo misterijos; teatras vis dar tebesilaiko nedaugelio stilingųjų mostų, atsisakydamas jų individualizacijos ir mimikos. Suvokęs šią pagrindinę aktorių mosto savybę, Max Herrmann dar kartą analizuoja dramaturgo scenines remarks, išsiaiškindamas, ar jos turi teatralinės prasmės, ar jos yra epinio pobūdžio, reiškia tarytum jos būtų pasakojimo tęsinys bei papildymas. Viso šio darbo rezultate visas kalbamasai spektaklis stojas mūsų akyse kaip gyvas. Herrmanno pereitas kelias yra labai ilgas ir sudėtingas. Nereikia užmiršt, kad čia tėra pažymėta tikrai keletas svarbiausių Herrmanno darbo savybių: jo darbas yra toks sudėtingas, kad nėra jokio galimumo trumpais

schematiniais posmais jis apibūdinti. Herrmanno darbas toks sudėtingas išėjo žymia dalimi todėl, kad jis savo studijų objektu pasirinko vokiečių renesanso mažiausiai iširtą ir nušviestą sritį. Herrmannui teko būti ne tikai pionieriumi klausimo pastatymo ir jo išsprendimo metodo žvilgsniu, jam teko išspręsti ir daugybę pašalinių klausimų, kurie betarpiškai spektaklio rekonstrukcijos neliečia, bet kurių, tačiau, neišsprendus nebuvo galima kalbamasai spektaklis rekonstruoti. Jeigu pati gadyne su jos įvykiais nebūtų tokia paini, jeigu liečiamoji pagalbinė medžiaga būtų tiksliau iširta, tai ir spektaklio rekonstrukcijos darbas būtų ėjęs sparčiau ir sklandžiau. Reiškia, netenka nusigąsti, kad visi norį praeities spektaklį rekonstruoti gaus praeiti tokį painų kelią, kokį praėjo Max Herrmann. Čia netektų daryti ir kitą neteisingą išvadą. Būtent: priimant Herrmanno metodą ir norint rašyti teatro istoriją, tenka rekonstruoti visus buvusius spektaklius. Žinoma, tai būtų idealas. Bet tai nėra galima padaryti – ir nėra reikalo tai daryti. Gana restauruoti charakteringiausias, tipingiausias spektaklius. Tai padaryti galima ir būtina: kitaip neturėsime ne tik teatro istorijos mokslo, bet ir to mokslo objekto. Tokiu būdu Max Herrmann nustatė ne teatro istorijos metodą, bet teatro istorijų medžiagos rinkimo metodą“ (Sruoga 1926, 12: 289–290).

Gvozdevo požiūris į Herrmanno metodą turi kitas išeities pozicijas nei Sruogos. Gvozdevo straipsniuose jaučiama jo paties teatro raidos teorija, grįsta *spektaklio kaip reginio sistemų kaitos* idėja. Rusų mokslininkas siekė išskirti ir savaip paaiškinti, kodėl ir kaip tam tikrais istoriniais periodais vietoj rašytinės dramaturgijos teatras pasitelkia senąsias ar net liaudiškas tradicijas. Būdamas Vakarų Europos viduramžių ir Renesanso literatūros specialistas, Gvozdevas, susidomėjęs teatru ir paveiktas Herrmanno, dramą ėmė vertinti kaip vieną iš scenos meno elementų (kartu su vaidyba, režisūra, scenos erdve / pastatu, dekoracijomis, kostiumais, butaforija ir pan.), kurie periodiškai keičiasi. Straipsnyje „Apie teatrinių sistemų kaitą“ (sistemą Gvozdevas suprato kaip santykį tarp scenos aikštelės formos, žiūrovų sudėties, vaidybos struktūros ir aktoriui pavaldžios dramaturgijos) autorius kaip tik ir analizuoja poslinkį nuo demokratiško viduramžių teatro po atviru dangumi, su kuriuo genetiškai siejasi Shakespeare'o, Molière'o, ispanų „aukso amžiaus“ dramaturgija, prie buržuazinio Renesanso, kuris įspraudžia aktorių į sceną-dėžutę, sutramdo jo improvizacijas rašytine dramaturgija, o liaudišką publiką pakeičia turtingais miestiečiais ir aristokratija. Pasak Gvozdevo, kova tarp „dvaro“ ir „liaudies“ teatro vyksta nuolat, o naujaisi XX a. scenos praktikos pavyzdžiai (Georgo Fuchso, Maxo Reinhardto, amerikiečių teatro architektų) rodo, kad išėjimas iš scenos-dėžutės į cirko areną, masiniai renginiai po atviru dangumi ir gamtoje arba naujų „teatro sistemų liaudies masėms“ paieškos yra neišvengiamos norint įveikti šiandienio teatro krizę (ГВОЗДЕВ 1926: 35–36).



Gvozdevo teatrinių sistemų kaitos teoriją neabejotinai veikė (po)revoliucinė dvasia – naujam laikui reikėjo ir naujo, į liaudies mases besikreipiančio teatro. Masinio, liaudiško ir kartu senąsias teatrines tradicijas savaip adaptuojančio teatro pavyzdį Gvozdevas matė Vsevolodo Mejerholdo spektakliuose. Tiksliau – forma ir turiniu novatoriški šio režisieriaus darbai, apie kuriuos Gvozdevas parašė ne vieną recenziją, turėjo įtakos jo teatrinių sistemų kaitos teorijai. Vienas svarbesnių jos teiginių remiasi liaudies teatro įtaka arba modeliu, artimu viduramžių ir ankstyvojo Renesanso teatrui, kur vyrauja visai kitokio pobūdžio – neverbalinis, grįstas aktorine improvizacija ir įtraukiantis žiūrovus – *teatrališkumas*. Teatrališkumas Gvozdevui (kaip literatūriškumas filologams formalistams) yra esminis ir pamatinis skiriamasis teatro meno bruožas, nuo kurio atsispiriant tik ir galima kalbėti apie teatro savarankiškumą. Turint galvoje, kad jau 3-iojo dešimtmečio pradžioje rusų teatrologai akis į akį susiduria ir su teatrinio konstruktyvizmu, ir su fizine bei ekspresyvia, naujomis sceninės raiškos priemonėmis besivadovaujančia vaidyba, apskritai kitokia spektaklio veiksmo, personažo, sceninių vaizdinių kūrimo strategija, kurios autorius dabar yra režisierius, istoriniai tyrimai padeda geriau suprasti dabarties teatrą. Spektaklis ir jo (režisūrinė) kompozicija, sceninių vaizdinių sistema ir jų prasminė logika, atlikimo specifika ir vaidybos technika, aktorius režisūriniame „piešinyje“ ir aktoriaus bei vaidmens ryšys, – visa tai Gvozdevui yra naujos teatrinės formos, skatinančios ir naujų dramos formų atsiradimą. Kitaip tariant, Gvozdevui Herrmanno metodas svarbus ir reikalingas ne tik kalbant apie teatro bei dramaturgijos ryšius, spektaklio rekonstrukciją kaip pirmą jo analizės žingsnį, bet ir formuluojant pačią teatrališkumo sampratą, kuri suponuoja ir teatro, ir (ypač) režisūros autonomiškumą bei savarankiškumą. Dar kitaip tariant, Gvozdevas ne tik kontekstualizuoja Herrmanno metodą, tačiau kaip kūrybingas mokslininkas atsispiria nuo jo ir kuria savo: teatro istorija jam – spektaklių su jų specifiniu teatrališkumu istorija; teatro kritika – spektaklio medžiagiškumo, režisūrinės ir atlikimo technikos, suponuojančios spektaklio reikšmės, analizė.

Sruoga, skaitydamas Herrmanną ir Gvozdevą, žvelgia į šių mokslininkų darbus kaip į bendrinius teatro istorijos rašymo metodus, kurie pagrindžia mokslines teatro tyrimų ar istorinių studijų aspiracijas. Neatsitiktinai *Židinyje* publikuotame tekste atsiranda poleminė gaida:

„Tenka pripažinti, kad į savo darbą jis [Herrmannas] pažiūrėjo per daug formalistiškai, per mažą atsižvelgė į žodinės spektaklio medžiagos. Kaip formalistiškai į teatro meną žiūrėsime, vis viena teks pripažinti, kad pjesė ar scenarijus yra spektaklio bazė. Vis viena, ar pjesos žodžiai bus iš anksto dramaturgo parašyti, ar juos improvizuos aktoriai spektaklio metu, kaip tai buvo italų komedijoj dell'Arte ar mūsų nabašninke Vilko-laky, ar peterburgiškame S. Radlovo vadovautame „narodnyj teatr“, – vis viena žodžių

medžiaga turi didžiausios įtakos į aktorius vaidybos meną. Tariamasai scenos žodis ne kartą esti sąlyga tam ar kitam aktoriaus mostui, judesiui, tai ar kitai pozai, kaip kartais ir aktoriaus judesys esti sąlyga, apsprendžianti jo žodžius. Max Herrmann, kaip autorio meniško reiškimo formą, paėmė vien tik tai jo mostus bei judesius, tuo tarpu kai teatralinė kūryboj mostas nėra atidalomas nuo žodžio. <...> Kitaip sakant, norint suvokti to ar kito spektaklio meną, tenka analitiškai išlukštenti dramaturginiu žvilgsniu pjesę ar scenarijų, kuris buvo kalbamam spektakly dinamiškai įgyvendinamas. Ši analizė parodytų tuos uždavinius, kurių režisūra bei aktoriai turėjo ar galėjo siekti. Tik tai žinant, ko scenos kūrėjas siekė, galima tiksliai suprasti ir įvertinti, ką jis pasiekė. Viso šitokio darbo Max Herrmann nepadirbo. Užtat ir jo pravestoji spektaklio rekonstrukcija – grynai formalinė. Jo rekonstruotas spektaklis – negyvas kūnas, griaučiai, be dvasios. Savo rekonstrukciją Max Herrmann būtų sudvasinęs, jei būtų padaręs dramaturginę pjesės analizę ir gautais vaisiais būtų spektaklio rekonstrukciją pagrindęs“ (Sruoga 1926, 12: 290).

Analizuodamas antrąją Herrmanno knygos dalį, kurioje jis studijuoja XV ir XVI a. antikos dramų ir šveicarų dramaturgų leidinių iliustracijas ir jose ieško teatralinių aspektų – galbūt dailininko matytų ir pavaizduotų spektaklių scenų, Sruoga teigia: „Jisai [Herrmannas] palygina graviūras su visu tuo, kas yra žinoma apie atatinamus vaidinimus. Jisai palygina šias graviūras su analoginio turinio paveikslais, apie kuriuos yra žinoma, kad jie buvo sukurti be jokio ryšio su teatru. Norėdamas suvokti iliustratoriaus teatralinį stilių, jisai palygina „teatralines“ graviūras su kitais to paties dailininko kūriniais, kurie sukurti be ryšio su teatru. Jeigu tokių to paties dailininko paveikslų nėra, jisai įtraukia lyginamąjį analizan apskritai tų laikų plastiško meno praktiką. <...> Ir šis Herrmanno pereinamas kelias yra be galo sudėtingas. Tačiau ir jis yra neišvengiamas, jeigu norima teatro istorijos srityje atsakyti diletantų deklamacijos, jeigu norima turėti teatro mokslą. Max Herrmann parodė kelią savo nauju rūsčiai moksliniu metodu. Kaip nūdien nebėra galima filosofija, kuri galėtų nesiskaityti su Kanto asmeniu, taip nuo nūdien nebėra galimas teatro istorijos mokslas, kuriam nebūtų privalomi Max Herrmanno metodologiniai laimėjimai“ (ibid.: 293). Pristatydamas Herrmanno mokinio Bruno Voelckerio pirmo Vokietijoje „Hamleto“ pastatymo 1778 m. rekonstrukciją dailininko Danielio Chodowieckio (1726–1801) graviūromis<sup>8</sup>, Sruoga ir čia mato pakartotą mokytojo klaidą. Voelckeris, pasak Sruogos, „neanalizuoja dramaturgijos žvilgsniu žodinės spektaklio medžiagos, ir jo rekonstrukcija nėra gyva“ (ibid.: 294).

8 Žr. Gvozdevo atsiliepiamą apie puikiai parengtą Voelckerio leidinį *Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis und ihr Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts* (1916) (Гвоздев 1923: 20–21).

Galima sakyti, kad pripažindamas Herrmanno kaip teatro mokslo kūrėjo neabejotiną reikšmę ir savo straipsnyje papasakodamas, kaip vyksta teatro studijos Berlyno Teatro institute, Sruoga galvoja apie tokių universitetinių studijų galimybę Lietuvoje. Vis dėlto kartu išleidžia iš akių svarbų Herrmanno metodo aspektą – teatro menas Herrmannui, Gvozdevo žodžiais tariant, socialinis menas, Fischer-Lichte's žodžiais, – atlikimo menas. Teatras kaip „socialinis žaidimas“, kuris „visada sukuria socialinę bendriją“<sup>9</sup>, kitaip tariant, yra skirtas tam tikro istorinio, kultūrinio konteksto bendruomenei, Sruogai nėra aktualus – rašydamas apie Valstybės teatro spektaklius, jis daugiausia dėmesio kreipia į meninius uždavinius (teatras turi eiti „savaimingu teatro meno keliu“<sup>10</sup>), kalba apie lietuviško / tautinio teatro išskirtinumo paieškas, o teatro ir žiūrovų ryšį apibrėžia tradicinėmis estetinio patyrimo formuluotėmis, t. y. žvelgia į teatrą kaip į visų pirma kūrybinius uždavinius keliančią ir sprendžiančią „instituciją“, kur „svarbiausia yra tos formos, kuriomis kuriamoji dvasia reiškias“ (Sruoga 2005: 161, 226)<sup>11</sup>. Antra vertus, girdamas rusų kolegų triušą ir novatoriškus tyrinėjimus teatro srityje (istorija, teorija, kritika, dramaturgijos tyrimai), Sruoga nepriima grynai „techninių“ formaliosios mokyklos „premisų“, be kurių būtų nesuprantami ir Gvozdevo (kuris „vaidina rusų teatro gyvenime ir itin teatro moksle didelį vaidmenį“<sup>12</sup>), ir jo kolegų bei mokinių darbai. Tad iš dalies Sruogos požiūris į Herrmanno darbą persmelktas ir formaliojo metodo kritika. Tiesa, čia „kalba“ ir jo kaip literato, dramaturgo balsas – Sruoga negalėjo išleisti iš akių dramaturginio audinio reikšmės teatro kūryboje, autoriaus nuvertinimo, nublukinimo kad ir „formalisticinėje“ pjesės analizėje<sup>13</sup>. Žinoma, palyginti su vokiečių ar rusų teatro praktika, kurioje vyravo naujos sceninės erdvės, veiksmo, žiūrovų „įtraukimo“ į teatrinius patyrimus paieškos, t. y. skleidėsi aktyvi, „klasikinius“ teatro meno principus griauanti režisūra, lietuvių teatras vis dar išgyveno pereinamąjį iš realistinės į sąlyginę, iš mėgėjiškos į profesionalią, iš ikirežisūrinę į režisūrinę teatrinę kūrybos laikotarpį. Kad šio laikotarpio teatre vyrauja sąstingis, Sruoga puikiai matė ir savo kritinėse spektaklių recenzijose buvo negailestingas.

9 „Kalbant apie pirmąją teatro prasmę, teatras buvo socialinis žaidimas – visų žaidimas visiems. Žaidimas, kuriame visi yra dalyviai – dalyviai ir žiūrovai <...>. Publika – drauge žaidžiantis veiksnys. Publika yra, galima sakyti, teatro meno kūrėja. Tiek daug dalyvių sudaro teatro šventę, kad esminis socialinis pobūdis neišnyksta. Teatras visada sukuria socialinę bendriją“ (Fischer-Lichte 2013: 51).

10 Sruoga 2005: 226.

11 Pasak Sruogos, „kūrybos keliu surasti lietuviško pergyvenimo reiškimo formules, paremtas lietuvių tautos kūrybinėmis tradicijomis, įgyvendinti tas formules į plastiškas harmoningas, aktingas, gyvas formas, kaip tam reikalui duoda medžiagos aktorius kūnas ir balsas, – reiškia surasti lietuvių vaidybinį stilių, reiškia plastiškai, veiksmiškai sukonkretinti lietuvių tautinės sąmonės formą, reiškia išspręsti lietuvių teatro pagrindinį uždavinį“ (ibid.: 168).

12 Sruoga 1928: 3.

13 Viena įspūdingiausių ir kartu metodiškai („formališkai“) tiksli yra Sruogos atlikta Petro Vaičiūno dramaturgijos analizė (žr.: Sruoga 1930).

Nėra jokios abejonės, kad Sruogos straipsnis „Naujos idėjos teatro moksle“<sup>14</sup>, žvelgiant iš šiandienos, buvo ir aktualus, ir savalaikis. Sruoga, sakytume, vienintelis atkreipė dėmesį į stiprėjančią ir savarankiškėjančią teatro mokslą, sugebėjo įvertinti jo reikalingumą, taip pat profesionalumo, metodiškumo būtinybę tiek istoriniuose tyrimuose, tiek aktualiame kritikos lauke. Šiuo požiūriu lietuviškos teatrologijos šaknis, teorinius jos pradmenis galima sieti su tuo pačiu metu (nors gerokai aktyviau) besiformavusiomis pažangiausiomis vokiečių ir rusų mokyklomis. Jų veikiamas Sruoga suformulavo *teatro dramaturgo*, prilygstančio šiandieniui jo sampratai, koncepciją; aktualizavo teatro ir režisūros „savaimingumo“ / savarankiškumo idėją; naujais teatrologijos terminais papildė kritikos žodyną. Svarbiausia – ėmėsi lietuvių teatro istorijos tyrimų, kurių rezultatus paskelbė studijoje „Lietuvių teatras Peterburge“ (1930)<sup>15</sup>, „rekonstruodamas“ ne tiek lietuviškųjų vakarų spektaklius, kiek visą idėjinį ir organizacinį jų atsiradimo, sklaidos ir raidos procesą. Nors iš pirmo žvilgsnio vienas svarbiausių Sruogos tekstų – Andriaus Olekos-Žilinsko „Šarūno“ (1929) analizė – sunkiai priskiriamas vienam kuriam metodui, jame galima įžvelgti sąsają ir su Herrmanno, ir su Gvozdevo prieigomis: lygindamas sceninę ir tautosakinę kūrybą, Sruoga kaip režisūrinį sprendimą ir prasminę visumą organizuojantį bei pagrindžiantį elementą išskiria spektaklio „dainiškumą“. Akivaizdu, kad iki 1929 m., iki Sovietų Rusijoje prasidėjusios aršios kovos su formalizmu, marksistinės-lenininės metodologijos ir komunistinės-proletarinės ideologijos sklaidos visose meno ir mokslo srityse, Sruoga perskaitė ne vieną Gvozdevo ir kitų rusų teatrologų straipsnį. Ir akivaizdu, kad radikali sovietų politika, iš dalies paskatinusi atvykti į Lietuvą Oleką-Žilinską, vėliau Michailą Čechovą, vertė ir Sruogą grįžti prie stanislavskiškos, arba nepavaldžios politikai ir ideologijai, teatrinės estetikos.

*Įteikta 2017 08 24  
Priimta 2017 09 18*

14 Apskritai „mokslo“ kategorija ir dėmesys teatro mokslo raidai sutapo su Sruogos pradėtu darbu Universitete, rusų literatūros ir teatro istorijos paskaitomis, juolab teatro seminaro veikla ir teatro muziejaus kūrimu.

15 Už šią studiją Sruogai buvo suteiktas profesoriaus vardas.

## LITERATŪRA

- Buglioni, Ch. M. Theater Studies from the Early Twentieth Century to Contemporary Debates. The Scientific Status of Interdisciplinary-Oriented Research. Volume III: *The Making of the Modern Humanities*. Amsterdam University Press, 2014, p. 313–325.
- Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo teorija*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
- Herrmann, M. Das theatralische Raumerlebnis. *Bericht vom 4. Kongress für Aestetik und Kunstwissenschaft*. Berlin, 1930, p. 152–163, 270–281.
- Meržvinskaitė, B. Formalizmas ir struktūralizmas. *XX amžiaus literatūros teorijos*. Vilnius: VPU leidykla, 2006, p. 80–101.
- Samulionis, A. *Balys Sruoga – dramaturgijos ir teatro kritikas*. Vilnius: Mintis, 1968.
- Samulionis, A. *Balys Sruoga*. Vilnius: Vaga, 1986.
- Sruoga, B. Naujos idėjos teatro mokslė. *Židinys*, 1926, t. 4, Nr. 11, p. 220–228; t. 4, Nr. 12, p. 286–298.
- Sruoga, B. Teatro mokslai SSSR-ijoje. *Lietuva*, 1927 09 15.
- Sruoga, B. Nauji rusų leidiniai apie dramaturgiją. *Lietuvos aidas*, 1928 04 30.
- Sruoga, B. Vaičiūno dramaturgija. Analitiški ir kritiški eskizai. *Darbai ir dienos*. Kaunas: LU, 1930, Nr. 1, p. 2–121.
- Sruoga, B. Valstybės teatro reikalu (1926). *Raštai*. T. 10. Vilnius: LLTI, 2005, p. 225–232.
- Sruoga, B. Lietuvių teatro uždaviniai (1925). *Raštai*. T. 10. Vilnius: LLTI, 2005, p. 154–168.
- Sruoga, B. Apie teatrą ir literatūrą. *Lietuva*, 1927 10 03, 10 04.
- Гвоздев, А. Германская наука о театре. *К методологии истории театра*. Пг.: Academia, 1923, с. 5–24.
- Гвоздев, А. А. Итоги и задачи научной истории театра. *Задачи и методы изучения искусства*. Пг.: Academia, 1924, с. 81–123.
- Гвоздев, А. О смене театральных систем. *О театре. Временник Отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств*. Сборник статей. Л.: 1926, с. 7–36.
- Песочинский, Н. Начало театроведения. Гвоздевская школа. *Имена. События. Школы: Страницы художественной жизни 1920-х годов*. СПб: РИИИ, 2007, с. 71–107.

## In the beginning of Lithuanian theatre studies: Balys Sruoga reads Max Herrmann

**SUMMARY.** Sruoga is Lithuania's first professional theatre historian and critic; after his studies at Munich University (1921–1923) his writings about Lithuanian theatre show him to have been a very knowledgeable and demanding theatre critic who knew both the school of German *theaterwissenschaft* (Artur Kutscher and Max Herrmann) and the Russian *teatrologia* (Aleksej Gvozdev). Sruoga's founding of the theatre seminar in 1926 at the Lithuanian University marks a turning point in Lithuanian theatrical criticism – critics began to define their work as a methodologically based analysis of current performances and theatre history.

This article presents an analysis of Balys Sruoga's text "New tendencies in theatre science" (1926), where he introduces Max Herrmann's research in his book "Medieval and Renaissance German theatre history studies" (1914). However, Sruoga read not only Herrmann's book but also Gvozdev's articles "German theater science" (1923) and "The results and goals of scientific theater history" (1924), where Gvozdev presents Herrmann's method as the reconstruction of historical performance and comparative analysis of the available text and image material. Gvozdev can be attributed to the Russian formal school – methodological access of this school is also characteristic of Gvozdev's articles about the theatre. Gvozdev, as did Herrmann, emphasised the concept of the theatre's autonomy from [the history of] literature but focused on the phenomena of theatricality. According to Gvozdev, theatricality as the meaning of the whole performance, the scenic imagery and performing techniques, now depended on the director, in the previous epochs – it depended on the participants (performers and spectators) of the performance and on the space in which the performance was staged. This aspect of theatricality was characteristic to researchers of the formal school; Sruoga often used the concept of theatricality, but critically looked at a purely formal approach to theatrical creation. This critique is reflected in his view of Herrmann's book.

Nevertheless, Sruoga was the only one to have drawn attention to the theatrical science in the 1920s that was developing in full force, as well as the necessity of professionalism and methodology both in historical theatre investigations and in the field of criticism. In this way, the root of Lithuanian theatre studies (theatrology) and its theoretical foundations can be linked to the most advanced German and Russian theatre research schools. Sruoga, influenced by them, formulated the concept of the dramaturg, which is equivalent

### KEYWORDS:

Herrmann, Gvozdev, Kutscher, formal school, reconstruction of performance, theatre studies, *theaterwissenschaft*, theatricality.

to today's conception; he actualised the idea of theatre and the theatre director's autonomy and added new teatrological terms to the critique dictionary. Most importantly – he began research on Lithuanian theatre history, the results of which were published in the study “Lithuanian Theatre in St. Petersburg” (1930), “by reconstructing” not the performances of “Lithuanian Evenings”, but the whole ideological and organisational process of their emergence and development. Although one of the most important of Sruoga's texts – the analysis of Andrius Oleka-Žilinskas performance of “Šarūnas” (1929) – is difficult to attribute to one method, we can see the influence of Herrmann and Gvozdev's theories: Sruoga compares theatrical technique (dramaturgical composition, stage visualisation and acting) of performance with the structure and composition of Lithuanian folk songs and distinguishes the “singing musicality” of performance as the meaning of directing.