

# Näyttelijän tie Moskovasta Hollywoodiin

L i i s a B y c k l i n g

Näyttelijä-pedagogi Mihail Tšehov (Pietari 1891–Los Angeles 1955) oli Anton Tšehovin veljenpoika ja Konstantin Stanislavskin tähtioppilas Moskovan Taiteellisessa teatterissa, jonka studiossa hän näytteli vuodesta 1912. Tšehov oli Studion ja siitä muodostetun Toisen Moskovan taiteellisen akateemisen teatterin (MHAT Vtoroi) johtaja vuodesta 1922. Häntä pidetään aikansa etevimpänä venäläisenä näyttelijänä. Muutettuaan länteen 1928 Mihail Tšehov työskenteli ohjaajana ja opettajana Euroopassa ja Yhdysvalloissa nimellä Michael Chekhov. Hänen pedagogisia keinojaan on viime vuosien aikana sovellettu monissa länsimaissa. Muutettuaan länteen Mihail Tšehov oli Neuvosto-Venäjällä epäsuosiossa 1960-luvulle asti. Silti hänen kirjojaan luettiin ja oppejaan sovellettiin salaa. Tšehovin legenda on kuvattu monien venäläisten näyttelijöiden muistelmateoksissa.<sup>1</sup> *Glasnostin* alettua 1980-luvun puolivälissä Tšehovin maine palautettiin lopullisesti, kun hänen artikkeleitaan, kirjoitettuja ja näyttelijäntyön oppikirjansa käsittävä kaksiosainen teos *Literaturnoje nasledije* (Kirjallinen perintö) ilmestyi Moskovassa (Tšehov 1986, 1-2). Artikkelini kertoo siitä, kuinka Tšehovin lännessä tapahtunut aktiivitoiminta perustui ”Moskovan kouluun” eli

hänen näyttelijän- ja ohjaajankokemuksensa ja 1900-alun rikkaaseen henkiseen elämään Venäjällä.

Koska Neuvostoliitossa emigranttien tutkimus oli jokseenkin mahdotonta, löysin tutkimatoman aihepiirin: Mihail Tšehovin teatterityöt lännessä 1928–1955. Tutkimukseni tuloksina on ilmestynyt artikkeleita monella kielellä sekä kaksi venäjänkielistä kirjaa, joista ensimmäinen sisältää Mihail Tšehovin kirjeet taiteilija Mstislav Dobužinskille (Bakhmeteff-arkisto, New York) (Byckling 1992, 1994) ja toinen on väitöskirjani (Mihail Tšehov länsimaiden teatterissa ja elokuvassa) (Byckling 2000). Sen toinen, täydennetty painos ilmestyy Pietarissa 2012.

Moskovalainen kriitikko Pavel Markov kirjoitti, että 1900-luvun alkukymmeninä Mihail Tšehov oli näyttelijänä ”aikakauden ajatusten valtias”, kuten Jevgeni Vahtangov oli ohjaajana ja Aleksandr Blok runoilijana. Teatterissa Vahtangov ja Tšehov ilmaisivat Blokin runouden teemaa, tuskallista aikakausien murtumista. (Markov 1974b, 302.) Tšehov teki debyyttinsä aikana, jolloin realismin mestariohjaajan Konstantin Stanislavskin (1863–1938) oppilaat nousivat kapinaan häntä vastaan. Tuolloin kirjallisuudessa vallitsi symbolismi ja akmeismi. Teatterin sukupolvieroihin voi soveltaa kirjallisuudenprofessori Jefim Etkindin määritelmää kirjallisuuden periodeista. Jos 1800-luvun positivismin kauden taiteilijoille (teatterissa Stanislavskille) oli ominaista ”historismi”, 1900-luvun alun poeettista kautta luonnehti ”eternismi” (post-stanislavskilaiset teatterintekijät). Vuosikauden alku oli ”apokalyptisten ennakkoavistelujen ja eternismin” aikaa. Sosiaalisten ja poliittisten

kriisien aikana taiteilijoita kiinnosti ”yksinäinen ihminen, joka seisoi kasvokkain Ikuisuuden, Kuoleman, Maailmankaikkeuden ja Jumalan edessä” (Etkind 1990, 18). Näyttelijä Tšehov kuvasi herkästi näitä tunteja. Markov määritteli näyttelijän ominaislaadun, kun Tšehov esitti August Strindbergin näytelmän *Erik XIV* nimiroolin (1921): ”hän on romanttisen ironian ja lyyrisen pessimismin läpitunkema” (Markov 1976, 36–37).

Mihailin isä oli Anton Tšehovin vanhin veli, kirjailija ja toimittaja Aleksandr Tšehov (1855–1913), ja hänen äitinsä juutalaissyntyinen Natalia Golden (1855?–1919). Anton Tšehov kirjoitti neljävuotiaasta veljenpojastaan Maria-sisarelleen: ”Hän on ihmeellisen älykäs lapsi. Hänen silmissään näkyy hermoherkkyys. Arvelen, että hänestä tulee lahjakas ihminen.” (Tšehov A. P. 1978, 21). Ennustus toteutui: näyteltyään kaksi vuotta Suvorinin teatterissa Pietarissa Mihail pääsi 1912 Stanislavskin johtamaan kokeelliseen studioon Moskovan Taiteellisessa teatterissa (MTT, vuodesta 1919 MHAT). Siellä Tšehov osoitti lahjakkuutensa tragikoomisten vanhus-ten rooleissa (24-vuotiaana!): Hauptmannin *Rauhanjuhlassa*, Dickensin *Kotilieden sirkassa*, Bergerin *Vedenpaisumuksessa* ja Shakespearen *Loppiaisaatossa* Malvoliona. Nopeasti kuuluisuuteen nousseen näyttelijän olemus ja hänen taiteensa olivat jyrkässä ristiriidassa. ”Kun tapasi Tšehovin Arbatin sivukujilla Moskovassa, tuntui uskomattomalta, että tuo pieni, huolimattomasti pukeutunut, mitättömän näköinen ja käheääninen mies oli suurenmoinen näyttelijä”, aikalainen muisteli (Markov 1983, 72). Mutta näyttämöllä Tšehov muuttui: hän muuntautui yhä uusiin ja omaperäisiin rooleihin.

Viimeisenä Venäjän-vuotenaan Tšehov julkaisi taidefilosofisen omaelämäkertansa *Put aktjora* (Näyttelijän tie, 1928). Sitä pidetään Stanislavskin *Elämäni taiteen parissa* -kirjan ohella parhaimpana näyttelijän elämäkertana (Alpers 1977, 56). Kirjassaan Tšehov puolustaa henkisiä arvoja materialismia vastaan sekä kertoo elämästään avoimesti ja paikoin humoristisesti. Hän tilittää psyykkistä sairauttaan ja paranemistaan

uskonnon ja teatterin avulla. Tšehovia hoidettiin hypnoosilla, kenties hän kävi myös psykoanalyysissä, sillä pelkotilojensa syitä hän löytää lapsuudesta. Pieni Mihail tunsu elävänsä kahdessa perheessä, niin vastakkaisissa tunneilmapiireissä hän eli. Ateisti-isän filosofiset ja luonnontieteelliset tiedot herättivät ihailua ja hänen ankaruutensa pelkoa, kun taas äidin kiihkeä rakkaus poikaansa oli tukahduttavaa. Näyttelemisen sai pojan ohittamaan ahdistuksensa. Mihail Tšehovin suhde kirjailijasetänsä Antoniini oli läheinen (hän oli vain 13-vuotias kirjailijan kuollessa). Koko uransa ajan Mihail esitti mestarillisesti setänsä tragikoomisia kertomuksia. (Byckling, 2010b.) Hän ei kuitenkaan ohjannut setänsä näytelmiä, sillä vuosisadan alussa niiden esitystyyli oli kanonisoitu Moskovan Taiteellisessa teatterissa, ja nuoret teatterintekijät tunsivat vetoa voimakkaammin ekspressiivisiin teksteihin.

Ihmisten ristiriitaisuus sekä uskonnollinen hyvän ja pahan problematiikka tuli nuoren näyttelijän elämänymmärryksen perustaksi. Dostojevskin romaanit avasivat hänelle kirjoittamisen salaisuuksia, ja hän tunsu olevansa kuin kotonaan niiden kielen rytmissä. Markov kirjoitti: ”Tšehovin roolihahmojen sairaaloinen kaksijakoisuus muistutti Dostojevskin henkilöitä. Tšehov värittää humoristiset hahmonsä traagisen groteskin keinoin, ja traagisuuteen hän kohdistaa huvittuneen-ironisen hymynsä”. (Markov 1974a, 398.) Näyttämöllä hän oli kriisitunnelmien tulkki – mutta myös mestarikoomikko, ”naurun taikuri”, joka tempaisi yleisön mukaansa. Tšehovin näyttelijäntaiteessa on nähty täydellinen sisäisen ja ulkoisen ilmaisun, tunteen ja gestisen muodon, elekielen yhdistyminen. Amerikkalainen ohjaaja Robert Lewis nimitti sitä ”totaaliseksi näyttelemiseksi” (Lewis 1984, 81). Näyttelijänä Tšehovia ihailtiin myös Länsi-Euroopassa, jossa hän esiintyi ensi kerran MHAT:n studion vierailulla vuonna 1922; Venäjältä muuttonsa jälkeen 1930-luvun alussa hän esiintyi monissa Euroopan maissa sekä Yhdysvalloissa venäläisten seurueiden kanssa.

Moskovan Taiteellisen teatterin johtajien usko teatterin messiaaniseen tehtävään tuli myös

Tšehovin vakaumukseksi. Tolstoilaisuus vaikutti vahvasti Moskovan Taiteellisen teatterin studion henkeen Stanislavskin assistentin Leopold Suleržitskin (1872–1916) välityksellä.<sup>2</sup> Tšehov ihaili hänen vakaumustaan taiteen eettisestä voimasta ja taitoan organisoida teatterin ryhmätyötä. Näitä studiotyön periaatteita Tšehov toteutti myöhemmin lännessä johtamissaan ryhmissä. Hän kirjoitti: ”Stanislavskin kurinalaisuus, vakava suhtautuminen työhön ja jatkuvasti tarkkaileva katse opettivat minut suhtautumaan teatteriin uudella tavalla.” Tšehovin mielestä Stanislavskin systeemi ”avaa nuorelle näyttelijälle tien luovuutensa perusvoimien hallintaan, se auttaa luopumaan harrastelijamaisuudesta ja ’retkumaisuudesta’ sekä näyttämöllä että sen ulkopuolella.” (Tšehov 1986, 1, 56–57.) Stanislavskin mielestä Tšehovissa ilmenivät hänen näyttelijänsysteeminsä parhaat puolet. Tšehov rohkeni ensimmäisenä julkistaa opettajansa ideoita (vastoin tämän tahtoa!) 1919 ilmestyneissä artikkeleissaan.

Vuonna 1914 Tšehov meni naimisiin nuoren Olga Knipperin (1896–1980) kanssa, joka oli hänen Anton-setänsä lesken, Olga Knipper-Tšehovan, veljentytär. Kolme vuotta kestäneestä avioliitosta syntyi tytär Olga (Ada). Avioeron jälkeen Olga muutti tyttärensä kanssa Saksaan, jossa hänestä tuli kuuluisa filmitähti. Olga Tšehovan muistelmat yhdistävät tarua ja totta hänen urastaan Hitlerin Saksassa, mutta todenmukainen lienee kuvaus myrskyisästä avioliitosta Mihailin kanssa (Tschechowa 1976; Tšehova 1998). Näyttelijän toinen, 1918 solmittu avioliitto venäläisen Ksenija Zillerin (1897–1970) kanssa kesti hänen 1955 tapahtuneeseen kuolemaansa asti.

Vallankumouksen jälkeen Tšehov joutui psykoosiin ja jätti näyttelemisen vuodeksi. ”Teatterissa ja sen ulkopuolella elin mekaanisesti ja konemaisesti. Elämän tarkoituksettomuuden herättämä kauhu ja sattumanvaraisuuden aave kiduttivat minua.” Hän kävi läpi maailmankatsomuksellisen kriisin. Hylättyään Darwinin opetukset ja Schopenhauerin pessimismin näyttelijä etsi lohtua Vladimir Solovjovin filosofiasta ja ortodoksimunkkien opetuksista. Tšehovin lai-

minlyödessä työtään Stanislavski huusi hänelle: ”Tiedän että te harrastatte filosofiaa, mutta ette te kuitenkaan saa professuuria! Teidän paikkanne on teatterissa, 26-vuotiaana olette jo kuuluisuus.” (Tšehov 1986, 2, 433–434.) Kuitenkin juuri Stanislavskin johdolla studiossa käytetyt joogaharjoitukset ja sitä kautta avautuneet persoonallisen luovuuden mahdollisuudet olivat tärkeitä Ratkaisua henkiseen kriisiin merkitsi lopulta liittyminen Venäjän antroposofiseen seuraan (perustettu 1913) ja ystävyystyminen sen kuuluisimman edustajan, symbolistikirjailija Andrei Belyin kanssa.<sup>3</sup>

Saksalaisen filosofin Rudolf Steinerin (1861–1925) antroposofinen hengentiede merkitsi Tšehoville kristinuskon modernia sovellutusta, jolle hän pysyi uskollisena loppuelämänsä. Antroposofia edusti modernia *gnosista*, se pyrki sisäiseen valaistumiseen järjen avulla, voittamaan materialismin henkisten arvojen hyväksi sekä ylittämään uskonnon ja tieteen välisen kuilun. J. D. Elsworth kirjoittaa Andrei Belyi -tutkimuksessaan: ”Erityistä vetoaivoa sivistyneet venäläiset tunsivat antroposofiaa kohtaan, sillä Steiner arvosti Solovjovia suuresti ja hän tunsu hyvin sekä Venäjän uskonnolliset filosofit että länsimaisen filosofian perinteet.” (Elsworth 1982, 37.)<sup>4</sup> Venäjällä tunnettuja antroposofeja olivat Belyin ohella Vasili Kandinski (lännessä tunnettu nimellä Wassily Kandinsky) ja muutamat MHAT-2:n näyttelijät.<sup>5</sup> Moskovassa ilmestyneessä kirjassaan *Put aktjora* Tšehov ei voinut neuvostosensuurin vuoksi mainita Steineriä eikä antroposofista seuraa, joka oli muiden uskonnollisten yhteisöjen kanssa kielletty 1923. Tšehov julkaisi uskontoa käsittelevät luvut vasta Yhdysvalloissa muistelmiensa jatko-osassa *Žizn i vstrešči* (Elämää ja kohtaamisia, 1944–1945).<sup>6</sup> Antroposofian avulla Tšehov saavutti henkisen tasapainon. Suureksi avuksi hänelle oli myös nuorten näyttelijöiden opettaminen kotistudiossa, jolloin uusi näyttelijäntekniikka alkoi hahmottua, osin Stanislavskin systeemin pohjalta, mutta vähitellen siitä etäännyen. (Byckling 2006 ja 2007a.) Ohjaaja Maria Knebel kertoo Tšehovin studion opetuksesta muistelmate-

oksessaan (Knebel 1967, 52–84). Tšehov sai virikkeitä Steinerin eurytmiasta, puhuvien liikkeiden harjoitteista, sekä kirjoja lukemalla että opettaessaan studiossaan yhdessä Andrei Belyin kanssa. (Lektii Rudolfa Šteineria 2000, Belyi i Ivanov-Razumnik 1998.)

1920-luvun alussa Tšehovista tuli ohjaaja Jevgeni Vahtangovin (1883–1922) luottonäyttelijä. Hän kannatti tämän esityksissään toteuttamaa ”fantastista realismia” edistäen sitä vastakohtana MHAT:n naturalistisena pitämälleen linjalle. Hän esitti nimiroolia Strindbergin näytelmässä *Erik XIV*, jonka Vahtangov ohjasi venäläisen ekspresionismin huippuesityksenä.<sup>7</sup> Boris Alpers näki Erikin esityksessä Tšehovin henkilökohtaisen draaman: ”Erikissä näyttelijä tuntuu muistelevan sielunkriisinsä aikaista kärsimystä. Mutta Tšehov pukee tuon palavan ’tunnustuksensa’ täsmälliseen ja täydelliseen taiteelliseen muotoon”. (Alpers 1977, 52.)

Ohjaaja Stanislavskin ja hänen oppilaansa inspiroivana yhteistyönä syntyi *Reviisori* (1921), josta tuli suuri menestys Tšehovin esittämän Hlestakovin ansiosta. ”Ensi kerran Reviisorin 80-vuotisen esityshistorian aikana näemme vihdoinkin Gogolin kuvaaman Hlestakovin”, muuan kriitikko kirjoitti. Kun katsoo hänen näyttelemistään ”ymmärtää Gogolin sanat ’hän on fantasmagorinen henkilö, joka valheellisen ja ruumiillistuneen petoksen lailla kiittää pois troikalla’. (---) Hlestakov symbolina. Hlestakov jonkinlaisena kaameana groteskina. Mutta tämä symbolistinen olento nousee todellisuuspohjalta, ja groteskina se on sekä mahdoton että todellinen ja sitä kautta mahdollinen.” (Vestnik teatra 1921, Tšehov 1986, 2, 445). (Hlestakovin rooli Tšehovin esittämänä: Matskin 1984, 5–62). Tšehov näytteli Stanislavskin systeemin mukaan, mutta myös Vsevolod Meyerhold ottaisi mielellään hänet taiturillisesti teatterin keinoja käyttävään teatteriinsa, arveli Markov. 1920-luvun alun poliittisen teatterin johtaja Meyerhold, joka suhtautui tuolloin enimmäkseen kielteisesti MHAT:iin, antoi tunnustusta Tšehovin virtuoosiroolille: se oli ”näyttelijäntaiteen aluevaltaus ja rohkea avaus groteskiin teatteriin”. (Tšehov

1986, 2, 446.) Tšehoviin vaikutti puolestaan Meyerholdin moderni ohjaustaide, mutta pitkään suunniteltu yhteistyö ei toteutunut.

Stanislavskille ja Tšehoville läheisiä olivat Gogolin ajatukset ja ”moraalisen huumorin käsite”, jonka mukaan toisen henkilön pahuuden heijastus näkyy meissä itsessämme. Gogol nimitti tällaista siirtymistä kolmannesta persoonasta ensimmäiseen ”naurun kääntymiseksi itseensä”. Tšehov kehitti huumorin filosofiaa opettajana ja taiteilijana. Hänen mielestään huumori auttaa löytämään uutta ja keventämään luovaa työtä. Hän piirsi taitavasti pilakuvia ja piti niitä tärkeinä omalle kehitykselleen. Tšehovin mielestä näyttelijä ja ihminen nousevat huumorin avulla vaikeiden asioiden yläpuolelle, ja naurunalaisina ne tulevat ymmärrettäväksi ja helposti tulkittaviksi. (Matskin 1984, 57.)

## Tšehov teatterinjohtajana Moskovassa

Toisen MHAT:n johtajana (1924–1928) Tšehov pyrki karkottamaan propagandan teatterista ja luomaan henkisiä arvoja korostavaa vaihtoehtoteatteria. Hän halusi kehittää uutta näyttelijäntekniikkaa ja tulevaisuuden teatteria, joka luo henkistä ja kansainvälistä taidetta ainekseen klassinen dramatiikka, myytit, folklore ja niiden arkityypit. Hän ohjasi *Hamletin* ja esitti pääosan modernin sivistyneistön edustajana keskellä pahan valtakuntaa. *Hamletin* esitys sai valtavaa suosiota kaikissa kansankerroksissa, ja Tšehov nimitettiin ”ansioituneeksi taiteilijaksi”. Venäläisen symbolismin merkkiteoksen, Belyin *Peterburg*-romaanin harjoitusten aikana Tšehovin yhteistyö kirjailijan kanssa oli tiivistä. Vaikka tekstiä pidettiin melodramaattisena farssina, näyttelijöiden rooleja kiitettiin. Tšehov vanhana senaattori Ableuhovina näytteli ”kuoletetun kirjaimellisuuden ja vanhuuden epätoivon tragediaa” (Markov 1977, 302). Valistuksen kansankomisaari Anatoli Lunatšarski, joka ylipäätään kannatti MHAT-2:n taiteellista linjaa, neuvoi esitysarviossaan teatteria luopumaan tuosta ”aikoinaan elävästä mutta jo kauan sitten

kuopatusta mystiikasta” (Lunatšarski 1964, 280).

1920-luvun puolivälistä alkaen Tšehov joutui yhä pahenevaan ristiriitaan virallisen kulttuuripolitiikan kanssa. Taidepolitiikan kiristyessä kävi selväksi, että hänen vakaumuksensa eivät sopineet Neuvosto-Venäjälle. Tšehov kärsi eräiden näyttelijöiden vastustuksesta sekä kriitikoiden hyökkäyksistä. Hänen ohjelmistoon ehdottamansa tekstit, *Don Quijote* -dramatisointi ja venäläinen kansansatu, eivät saaneet esityslupaa liian ”idealisticina”. Raskauttavana pidettiin lisäksi Tšehovin ryhmän toimintaa Toisessa MHAT:ssa, josta oli tullut antroposofien keskus. Erottuaan teatterinsa johdosta keväällä 1928 Tšehov sai vaimonsa Ksenijan kanssa ensin yhden vuoden matkustuslupan Saksaan. MHAT-2 jatkoi toimintaansa Tšehovin emigraation jälkeen 1936 asti.<sup>8</sup> Tšehov ei katkaissut välejä neuvostohallitukseen, mutta uskonnonvastaisen kampanjan alettua ja antroposofien pidätyksen jälkeen (1931) kävi selväksi, että Stalinin Venäjä ei ollut enää hänen kotimaansa. Vielä 30-luvulla Meyerhold ja MHAT kutsuivat Tšehovia Venäjälle, mutta turhaan. Neuvostopassista hän luopui vasta vuonna 1946, jolloin hän sai Yhdysvaltain kansalaisuuden.

Vaikka Tšehov oli *persona non grata* Neuvosto-Venäjällä, hänen näyttelijäntaiteensa muistettiin ja hänen opetuksiaan toteutettiin epävirallisesti. Eräs tärkeä perinteen jatkaja oli moskovalainen ohjaaja ja pedagogi Maria Knebel (1898–1985), joka oli ollut Tšehovin studion oppilas 1920-luvulla. Knebel kirjoitti tärkeät muistelmat Tšehovista (Knebel 1967) ja vaikutti ratkaisevasti tämän kaksiosaisen teoksen julkaisemiseen Moskovassa 1986. Pitkän uransa aikana Knebel käytti Tšehovin metodeja opettaessaan eturivin venäläisiä ohjaajia Anatoli Efrosia ja Leonid Heifetsia.

## Euroopan näyttämöillä ja studioissa

Muutettuaan länteen Tšehov koki useita kriisejä mutta myös suurta menestystä. Tšehovissa yhdistyivät vastakohdat, sillä idealistinakin hän

oli teatterin käsityöläinen; näyttelijöiden kouluttaminen oli Tšehovilla aina etualalla, studio ja ensemble olivat hänen kotinsa. Opettaessaan Euroopassa ja Yhdysvalloissa hän korosti teatterin merkitystä taidelaitoksena. Euroopassa Tšehov koki itsensä Venäjän klassisen teatterin sanansaattajaksi. Hän ehdotti teatterin perustamista Prahaan tavoitteenaan ”sen suurenmoisen teatterikulttuurin pelastaminen”, joka oli innoittanut häntä taiteilijana. Löysin Tšekkoslovakian presidentin arkistosta Tšehovin kirjeen presidentti Tomáš Masarykille vuodelta 1930. Hän kirjoittaa:

Minun on vaikea hyväksyä ajatusta siitä, että kokonainen venäläisen teatterikulttuurin alue on väistämättä tuhoutumassa. Molempien Taiteellisten teattereiden suuret saavutukset eivät merkitse vielä niiden päätöstä tai luonnollista loppua. Ulkoapäin tulevan tendenssimäisen kontrollin ja sensuurin asettamat ahtaan agitaation vaatimukset ovat riistäneet taiteilijoilta luovan työn vapauden. Mutta taiteellisen teatterin kasvattien mielessä elää vielä paljon voimia, taiteellisia ideoita ja kulttuuritavoitteita.

Hän vakuutti kehittävänsä opettajaltaan K. S. Stanislavskilta omaksumiaan periaatteita esittämällä ”maailmankirjallisuuden pääteoksia, jotka käsittelevät moraalien ja ihmisyyden syvällisiä kysymyksiä”. (Tšehov Masarykille 1930.)

Talouskriisi esti Prahan teatterihankkeen toteutumisen, mutta Tšehovilta ei puuttunut työtarjouksia. Arvostavia tukijoita ja ihailijoita hän löysi kaikissa vaiheissa. Berliinissä Tšehov esiintyi kuuluisan ohjaajan Max Reinhardtin teatterissa sekä mykkäfilmissä. Ura saksalaisella näyttämöllä ei houkutellut Tšehovia, sillä hän pyrki uuden näyttelijäntekniikan kehittämiseen. Hän ohjasi kuitenkin Shakespearen *Loppiaisaton* Berliinissä Habima-teatterissa (Moskovasta emigroituneen ryhmän esityskieli oli heprea). Etevien näyttelijöiden ja juutalaiskulttuurin innoittamana Tšehov loi säkenöivän psykologisen komedian, joka valloitti katsojia teatterin vierailuilla ympäri Eurooppaa. (Byckling 2005,

Byckling 2010a). Tšehov määritteli identiteettinsä osin äitinsä Natalia Goldenin juutalaisen syntyperän mukaan. Se näkyi sekä hänen samaistumisessaan vaeltavan juutalaisen hahmoon että Euroopassa leviävän fasismin pelossaan, mikä sai hänet muuttamaan yhä kauemmaksi länteen.

Venäläisen emigranttikulttuurin keskuksessa Pariisissa Teatr Tšehova esiintyi 1930–1932. Hänen näyttelemistään ylistettiin tutuissa rooleissa Hamletina, Erikinä ja Anton Tšehovin kertomuksissa. Ohjaajana hän pyrki toteuttamaan ”kansainvälisen teatterin” ideaansa musiikkipantomiimissa *Linna herää*. Se havainnollisti venäläisen kansansadun arkkityyppellä rytmisen eleen ja musiikin välityksellä. Lähin analogia löytyy nykyteatterista: englantilainen ohjaaja Peter Brook etsii samanlaista universaalia esityskieltä monikansallisessa ryhmässään. Tšehovin kokeilu jäi kuitenkin keskeneräiseksi. Pariisissa hän ystäväystyi sveitsiläisen taiteilijan Georgette Bonerin (1903–1998) kanssa, joka sponsoroiti Tšehovin teatteria ja auttoi häntä kirjallisissa töissä. Boner kirjoitti saksankieliset muistelmat Tšehovista (Boner 1988). Olen julkaissut osan Tšehovin saksankielisistä kirjeistä Bonerille (Byckling 2004).

Suotuisa kausi Baltian maissa (1932–1934) tarjosi Tšehoville paljon työtä näyttelijänä ja ohjaajana, ja hänen toimintansa on jäänyt Latvian ja Liettuan teatterihistoriaan. Tšehov oli mukana perustamassa näiden maiden teatterikouluja. Hän vieraili näyttelijänä myös Virossa (Byckling 2006). Hän jatkoi metodiensa kehittämistä ja niiden muistiinmerkitsemistä. Keskeisiä kysymyksiä olivat näyttelijän ilmaisukeinojen rytmi, esityksen atmosfääri ja näyttelijän fantasian harjoitukset roolityön eri vaiheissa. Liettuan valtioneatterissa Kaunasissa hän ohjasi modernin tulkinnan *Reviisorista* ja kaksi Shakespeareesitystä. Toteuttaessaan Tšehovin vaatimuksia groteskin muodon luomisesta ja sen sisäisestä perustelusta näyttelijät joutuivat osaamisensa äärrajoille. Wagnerin *Parsifalin* ohjaustyö Riian oopperassa jäi Tšehovin viimeiseksi Baltiassa. Poliitiikka esti jälleen Tšehovin taidepyrkimyk-

set, ja hän joutui lähtemään Latviasta vuonna 1934. Hänen opetuksiaan käytetään nykyään Liettuassa ja Virossa.

## Angloamerikkalainen studio levittää tietoa Tšehovin metodeista

Tärkeä aluevaltaus englanninkieliseen maailmaan tapahtui seuraavana vuonna 1935, kun Tšehov vieraili venäläisen seurueen kanssa Yhdysvalloissa. Hänen näyttelemisensä *Reviisorin* Hlestakovina avasi amerikkalaisten silmät stanislavskilaisuuden rohkealle modernille sovellukselle. Edessä oli siirtyminen uudelle kielialueelle angloamerikkalaisen teatteristudion johtajana (1936–1942). Tätä intensiivistä työperiodia saamme kiittää siitä, että Tšehovin menetit säilyivät jälkipolville lännessä sekä hänen Yhdysvalloissa julkaisemiensa kirjojen että oppilaidensa välityksellä. Amerikkalainen miljonääri Dorothy Whitney Elmhirst kutsui Tšehovin Dartington Halliin Etelä-Englantiin perustamaan teatterikoulun. Vuosina 1936–1938 Tšehov johti studiota Dartington Hallin kansainvälisessä kulttuurikeskuksessa (Young 1982). Studion oppilaat tulivat pääosin Yhdysvalloista. Sodan uhatessa 1938 studio muutti Tšehovin vaatimuksesta Yhdysvaltoihin. Hänen syynsä olivat sekä henkilökohtaiset (vainojen ja väkivallan pelko) että ammatilliset (amerikkalaiset ihailivat venäläistä teatteriopetusta).

Uusi Chekhov Theatre Studio avattiin 1939 New Yorkin lähellä Ridgefieldissä. Tšehovin opetusohjelma tähtäsi näyttelijöiden emotionaalisen joustavuuden ja fyysisen tekniikan kehittämiseen. Heitä opetettiin tuntemaan kirjailijan ja ohjaajan työtapoja. Tavoitteensa, ensamblen perustamisen, Tšehovin studio saavuttikin, mutta nuoren ryhmän ensiesiintyminen Broadwaylla, Dostojevskin *Riivaajat*-romaanin dramatisointi (*The Possessed*), syksyllä 1939 oli virhearviointi. Se osoitti, kuinka vaikea emigranttitaitelijan oli sopeutua Yhdysvaltojen kaupalliseen teatteriin. Viimeisen kerran Tšehov pyrki toteuttamaan teatteriutopiaansa, nyt diktatuureja vastaan suunnattuna moraalisen kannanottona. New

Yorkin kriitikot pitivät näytelmää heikkona sen hajanaisuuden takia, mutta Tšehovin oppilaiden osaamista kiitettiin. (Byckling 1995.)

Venäläinen teatteri-ihanne näytti toteutuvan, tosin amerikkalaisin ehdoin, kun ammattiteatterin statuksen saanut The Chekhov Theater Players -ryhmä teki kolme laajaa Amerikan-kiertuetta vuosina 1940–1942. Yleisön suosiota saavuttivat Dickensin *Kotilieden sirkka*, lastenäytelmät sekä Shakespearen *Loppiaisaatto* ja *Kuningas Lear*. Tšehov luopui viime hetkellä Learin osasta. Vaikka hän hallitsi englannin opetuskielenä, näyttelemisen vierailta kielillä oli hänelle emotionaalisesti vaikeaa. Tšehov opetti myös ammattinäyttelijöitä studiossaan Manhattanilla. Maailmantapahtumat tekivät Tšehovin hankkeet jälleen tyhjiksi, sillä hän joutui sulkemaan teatterinsa miesnäyttelijöiden jouduttua armeijaan 1942. Jäähäväisesityksessä New Yorkissa hän esiintyi englanniksi osoittaen mestaruutensa Anton Tšehovin kertomuksissa. Muutamia Tšehovin oppilaat ovat saaneet mainetta: Paul Rogers oli sodanjälkeisen Englannin johtavia Shakespeare-näyttelijöitä Bristolin teatterissa ja Old Vicissä Lontoossa (Williams 1956)<sup>9</sup>. Hänen amerikkalaiset oppilaansa Beatrice Straight, Hurd Hatfield, Ford Rainey ja Yul Brynner esiintyivät Hollywoodissa.

## Tšehovin opetukset näyttelijöille lännessä ja idässä

Vuonna 1943 Tšehov muutti Los Angelesiin, jonka Beverly Hillsissä hän eli kuolemaansa asti. Hän näytteli Hollywoodissa kymmenessä filmissä, mm. Alfred Hitchcockin *Noidutussa* (1946), josta hän sai Oscar-ehdokkuuden. Kirjeissään ystävilleen Tšehov kritisoi Hollywoodin kaupallisuutta, jota hän pakeni filosofiaan ja kirjoittamiseen. Toimiessaan kuuden vuoden ajan pedagogina Los Angelesissa Tšehov sovelsi teatterimetodejaan elokuvaan hyvin tuloksin. Hänen yksityis- ja ryhmätunneillaan kävi paljon filminäyttelijöitä, mm. Anthony Quinn, Gary Cooper, Marilyn Monroe, sekä ohjaajat Martin Ritt ja Arthur Penn. Tšehov sai heidät vakuuttu-

neeksi taiteen merkityksestä ja opetti ammatin salaisuuksia. Hänen luentojaan nauhoitettiin, ja ne ovat nykyään saatavana toimitettuna versiona (Chekhov Master Class 1992).

Tšehov välitti ensikäden tietonsa Moskovan teatteriajattelusta amerikkalaisille näyttelijöille tärkeänä vaihtoehtona vallitsevalle koulutustavalle. Amerikkalainen tutkija Sharon Carnicke käsittelee kirjassaan *Stanislavsky in Focus* moskovalaisen näyttelijäntönnön systeemin länsimaisia sovelluksia (Carnicke 1998). Niiden vastakohtana Tšehovin tavaramerkiksi USA:ssa tuli mielikuvitukseen perustuva opetus, joka oli lähtökohdiltaan täysin toisenlainen kuin Lee Strasbergin ”metodinäyttelemisen”. Venäläinen näyttelijä tähtäsi suoraan luovaan alitajuntaan ja fyysisiin toimintakeskuksiin, jotka aktivoivat roolityötä. Tšehov korosti luonnekuvauksen ja fantasian merkitystä vastapainona trendikkäälle ”omakohtaiselle” näyttelemiselle, jota Strasberg tähdensi studiossaan. Kun Strasbergin tunne- muistiharjoituksissa houkuteltiin esiin näyttelijän omat kokemukset, Tšehov opetti näyttelijöitä stimuloimaan mielikuvitustaan. Tšehov, itsekin loistava luonnenäyttelijä, tähtäsi karaktäärin luomiseen. Vaikka Tšehov ei saavuttanut opettajana kilpailijansa Strasbergin mainetta, kuuluisa amerikkalainen pedagogi Stella Adler ja eräät muut ovat soveltaneet hänen metodejaan.

Tšehovin testamentti venäläisille näyttelijöille oli *O tehnikke aktjora* (Näyttelijän tekniikasta, Hollywood, 1946). Kirjaa ”salakuljetettiin” Neuvostoliittoon ja luettiin teatteripiireissä.<sup>10</sup> Englanniksi Tšehov julkaisi kirjan *To the Actor* (New York, 1953). Se on käytössä monien maiden teatterikouluissa eri kielille käännettynä. Kirjassa käsitellään luovan työn tärkeitä vaiheita harjoitusten ja improvisaatioiden avulla. Tšehovin oppilaat, tuolloin jo yli 70-kymppiset amerikkalaiset näyttelijät, kertoivat minulle, että *To the Actor* on hyödyllinen kirja, ”varsinkin hyvän opettajan ohjauksessa”. Kirjasta onkin otettu uusia painoksia, ja se on käännetty monille kielille. Tšehovin metodi vapauttaa näyttelijät liiallisesta rationaalisuudesta, sillä se koului mieltä ja fysiikkaa samanaikaisesti, erot-

tamattomina. Useita kirjoja on ilmestynyt myös Tšehovin kuoleman jälkeen: hänen Los Angelesissa ohjaamansa *Reviisorin* tekstianalyysi sekä englanninkieliset luentonsa Venäjän kuuluisista ohjaajista (Chekhov 1953; 1984).

Vuonna 1980 amerikkalainen Beatrice Straight, joka oli ennen sotaa ollut Tšehov-studion oppilas ja rahoittaja, elvytti metodin opetuksen Chekhov-studiossa Manhattanilla New Yorkissa. Siellä koulutettiin uusia ja edelleen aktiiveja Tšehov-metodin opettajia. Straight korostaa, että ”Tšehov-tekniikka sopii täydellisesti nykynäyttelijälle, jonka pitää tarttua nopeasti ideoihin ja käyttää niitä saman tien”. Tšehovin kehittämät menetöt ovat hyödyllisiä nopeatempoisissa nykyteatterissa. Käydessäni Chekhov-studiossa syksyllä 1986 Columbian yliopiston tutkijana haastattelin Tšehovin sihteerä Deirdre Hurst du Preytä. Hän oli juuri julkaissut hyvin käyttökelpoisen kirjan opettajansa tunneista New Yorkissa 1942 (Hurst du Prey 1985). 1990-luvulla New Yorkin studiossa opiskellut amerikkalainen Lenard Petit on opettanut Suomen Teatterikorkeakoulussa sekä muualla Euroopassa.

## Ei Tšehovia ilman Stanislavskia

Stanislavskilta Tšehov omaksui sekä vakaumuksen teatterin korkeasta tehtävästä että näyttelijäntöynten systeemin, jota hän sovelsi omaperäisesti koti- ja ulkomaisissa studioissaan. Näyttelijän henkisen kehityksen ohella Tšehov korosti mielikuvituksen, fyysisen ilmaisun ja rooliin muuntautumisen merkitystä. Mielikuvien ja toiminnan avulla näyttelijä aktivoi piilevät voimavaransa. Eläytyessään rooliinsa hän säilyttää siihen samalla välimatkan. Sekä Stanislavskin että Tšehovin oppeihin sisältyy teoreettinen ja käytännöllinen puoli. Stanislavski huomautti: ”Järjestelmä ei ole hakuteos vaan kokonainen kulttuuri, johon täytyy kasvaa ja koulutautua monien vuosien aikana” (Stanislavski 2011, 785). Käytännössä systeemi on tekniikka, jota voi opettaa harjoitussarjan kautta. Päämääränä on näyttelijän luovien voimien vapauttaminen,

siitä syntyvä tunteen aitous ja esityksen autenttisuus.

Koska Tšehov oli hyvin selvillä Stanislavskin termien aiheuttamista väärinkäsityksistä, hän korosti, että teatterissa pitää käyttää omaa työkieltä. Omaksuttuaan Stanislavskin tunneilla tärkeitä harjoitteita, jotka on ilmaistu tämän kirjoissa melko monimutkaisesti, Tšehov kehitti niitä edelleen. Kyseessä on mielikuvitus, havaintojen teko, keskittyminen, kommunikointi ja atmosfääri, joita kehitetään psykofyysisen harjoittelun kautta. Tiedostaen Stanislavskin muuttaneen jatkuvasti metodejaan Tšehov vältti dogmaattisuuden ja sen ohella toisenkin vaaran: hän ei jakanut luovaa prosessia osatekijöihin kuten Stanislavski teoksissaan vaan esitti näyttelijäntöynten psykofyysisenä prosessina. Mielenkiintoista on, että Tšehovin psykofyysiset harjoitukset muistuttavat Stanislavskin loppukauden (1930-luvun) fyysisen toiminnan metodia ja toisaalta myös Vsevolod Meyerholdin biomekaniikkaa. Niiden mukaan roolityö aloitetaan fyysisestä eleestä, joka avaa tien tunteeseen. 1920-luvun lopulta lähtien Stanislavski ja Tšehov kulkivat samaan suuntaan toisistaan tietämättä.

Kun Tšehovin kaksiosainen teos pääsi julkisuuteen perestroikan alussa (Moskova 1986), hänen ja Stanislavskin todelliset suhteet paljastuivat (Smeljanski 1989). Molempien tarkoituksena oli väylien avaaminen sisäiseen luovuuteen. Tšehovin suhde Stanislavskiin oli kompleksinen niin kuin pojan ja isän välillä aina, mutta vuosien kuluessa hän ilmaisi arvostuksensa opettajaansa kohtaan. Tšehov paljasti vasta Yhdysvalloissa julkaisemassaan kirjassa (1953), että Stanislavski oli antanut hänen tehtäväkseen kehittää oman metodinsa. Nuori Tšehov oli opettajaansa ankarampi, sillä hän tunsu vaaran, joka piilee näyttelijän itsekeskeisyydessä: sen tuloksena syntyy hänen mielestään pientä porvarillista taidetta. Polemiikki Stanislavskin kanssa kohdistui ennen kaikkea ”eläytymiseen” ja tunnemuistin käyttämiseen sekä harjoitusvaiheessa että näyttämöllä. Tšehov luotti mielikuvituksen voimaan. (Tšehov 2, 1986, 72.)

Minäkeskeisyyden vaaroista Mihail Tšehov



keskusteli Stanislavskin kanssa Berliinissä syksyllä 1928. ”Vertasimme systeemejämme, löysimme paljon yhteistä mutta myös monia eroja”, Tšehov kirjoitti näyttelijäystävälleen:

Muuten, minun systeemi on helpompi ja mukavampi näyttelijän kannalta. Minun metodini mukaan näyttelijä on täysin objektiivinen suhteessa luomaansa hahmoon työn alusta loppuun asti. Minusta Stanislavskin metodissa on monia kohtia, joissa näyttelijä joutuu henkilökohtaiseen prääsiin ja hänen täytyy puristaa itsestään intiimejä tunteita. Se on vaikeaa, tuskallista, rumaa ja pinnallista. Esim. kun meidän metodimme mukaan aloitetaan roolihahmon tarkastelusta, ja sitä seuraa sen jäljittely, Stanislavskilla sillä kohdalla on annettujen olosuhteiden tarkastelu, mutta hahmon tilalle pannaan tarkastelija itse, jonka tehtävänä on vastata kysymykseen: ’Kuinka minun henkilö-hahmoni (nyt se siis olen minä) toimisi annetuissa olosuhteissa.’ Tämä kohta muuttaa näyttelijän koko psykologian; minusta se pakottaa hänet vastoin tahtoaan penkomaan omaa köyhää sieluaan. Jokaisen ihmisen sielu on köyhä verrattuna niihin hahmoihin, joita fantastisten hahmojen maailma toisinaan lähettää. En halua sanoa mitään väheksyvää ihmissielusta yleensä vaan vain vertailun vuoksi.” (Tšehov 1986, 1, 352–353.)

Tšehovin vuosikymmenen kestänyt oppilas- ja opponentisuhde Stanislavskiin oli tuolloin päättynyt ja samoin näyttelijän työ Moskovassa. Vuoden 1928 jälkeen he eivät enää tavanneet eivätkä olleet kirjeenvaihdossa. Stanislavski palasi Moskovaan ”kullattuun häkkiinsä” Stalinin valvonnassa. Tšehov siirtyi Saksasta yhä kauemmaksi länteen. Hän seurasi etäältä Stanislavskin elämää ja luki hänen kirjojaan peilaten niitä omia metodejaan vastaan. Hänen amerikkalaisessa studiossaan ei kuitenkaan käytetty eikä viitattu Stanislavskin englanniksi ilmestyneeseen kirjaan (Stanislavsky 1936).

Tšehov omaksui joogaan perustuvia harjoituksia, joita sovellettiin Stanislavskin studiossa 1910-luvulla. Harjoitteet kehittivät tarkkailua, keskittymistä ja kommunikaatiota vastaanäyt-

telijöiden kanssa. Niiden ohella keskeisenä on ”elämän energian” nostattaminen näyttelijän aktiivisuuden lisäämiseksi. Ylittäessään ”näyttämön kynnyksen” privaattielämästä luovaan työhön näyttelijä nostaa samalla energiatasoaan. Luottamusta, empatiaa ja muita positiivisia tunteita kehittäviä harjoituksia Tšehovilla on monia. Näyttelijä kehittää kykyään ryhmätyöskentelyyn ja herkkyyttä muiden luovia impulsseja kohtaan. Stanislavskin tavoin hän käsitti yleisön esityksen kolmantena tekijänä.

Kirjassaan *Näyttelijän tekniikasta* Tšehov käsittelee ”neljää harjoitustapaa”. Ne ovat mielikuvitus, improvisaatio, atmosfääri ja psykologinen ele (harjoitusele). Tšehovin lähtökohtana on mielikuvituksen aktivoiminen: taidetta ei ole ilman kuvallista ajattelua. Liian usein näyttelijä pysähtyy tekstiä lukiessaan faktojen analyysiin: se tappaa tunteet ja mielikuvituksen. Vuosien kuluttua ja Tšehovin kiivaimman polemiikin laannuttua oli selvää, että hän omaksui opettajaltaan paljon. ”Taiteen tekeminen on mahdotonta ilman kehittyntä ja joustavaa mielikuvitusta”, sanoi jo Stanislavski ja jatkoi: ”Mielikuvituksen herätessä taiteilijan sielussa herää kokonainen syväle alitajuntaan kätkeytyvien kuvien ja tunteiden maailma.” Molemmat mestarit korostivat mielikuvituksen läheistä yhteyttä huomiokyvyn kehittämiseen. Keskeisiä työvälineitä Tšehov löysi meditaatiotekniikasta. Hänelle oli ominaista roolihahmon visualisointi, eli näyttelijä näkee mielessään ’kuin valkokankaalla’ roolin ja otteita sen elämästä, kuvittelee mielessään sen ulkomuodon. Näyttelijän tuli ottaa rooli valtaansa tekemällä sille kysymyksiä näytelmän rakenteesta ja ideoista. Se tapahtuu mielikuvituksessa, vastauksia odottaen. Se on sisäisen aktiivisuuden kausi, johon tieto ja intuitio osallistuvat. Roolin luominen on monimutkainen tapahtuma: näyttelijä soveltaa roolin itseensä ja itsensä rooliin. Tšehovin mukaan näyttelijän aktivoitu mielikuvitus lähettää signaaleja hänen koko olemukselleen. ”Kuvitelkaa hidasliikkeistä laiskuria ja itseänne hänen ruumisstaan.” Korostaessaan psyykkisen ja fyysisen erottamatonta yhteyttä Tšehov vakuutti: ”Näyttelijän ruumis voi olla

hänen paras ystävänsä tai pahin vihollisensa.”

Käsite ”atmosfääri” ja sen monipuolinen käyttäminen harjoitteena on lähtöisin vuosisadan alun Anton Tšehov -esitysten ’tunnelmasta’ (*nastrojenije*) Taiteellisessa teatterissa. Mihail Tšehov kehittää atmosfäärin käsitettä mielenkiintoisesti sekä harjoitteena että taiteen elementtinä monessakin mielessä. Atmosfääri on ensinnäkin elämänilmiö (esim. kapakan ja katedraalin tunnelmat, niissä sisällä olevien ihmisten ja ulkopuolelta tulevien ristiriitaiset tunnetilat). Toiseksi atmosfääri on luomistyön virike. Kolmanneksi se on roolin analyysikeino. Neljänneksi se on esityksen ydin ja johtava idea. Lisäksi atmosfääri on Tšehovin mukaan esityksen ’sielu’, jossa esitys tapahtuu ja jota esitys säteilee. Esityksen ’ruumis’ on sen näkyvä osa. Atmosfääri voi muuttaa sanojen sisällön ja tilanteet. ”Sitä pitää kuunnella kuin musiikkia”, Tšehov kehottaa viitaten Anton-setänsä näytelmään *Joutsenlaulu*, jossa vanha näyttelijä eläytyy viimeisen kerran näyttämön tunnelmiin tyhjässä teatterissa.

Se kuinka taitavasti Tšehov luki klassikoita, ilmenee *Kuningas Learin* rakenneanalyysistä. Hän tarkastelee Learin oppositiopareja (alku ja loppu, pimeys ja valo, elämä ja kuolema, henki ja materia, totuus ja valhe) kohtauksissa ja henkilöissä. Hän etsii ”transformaatiokohtia”,

ts. peripetiaa. Osoittaen näytelmän kulminaatiokohdat Tšehov kehottaa aloittamaan harjoitukset näistä suurista blokeista. Lähianalyyseissa ohjaaja etsii paussit (eli ”sisäisen toiminnan tiivistymät”) sekä aksentit, sisäisen ja ulkoisen toiminnan vaihtelut.

Pedagogina Tšehov pyrki avaamaan väyliä näyttelijän luovuuteen. Hän tutki ja toteutti fyysisen ja henkisen toiminnan yhteyttä harjoitusprosessin aikana ja näyttämöllä. Tšehovin metodin koko laajuudessaan hallitsi vain sen tekijä itse. ”Matkustan ympäri maailmaa luovuttaakseni näyttelijöille avaimet teatterin magiaan”, hän sanoi liettualaisille oppilailleen. Avaimia Tšehovilla oli lukemattomia. Metodi olennoitui hänessä itsessään, pirstaleita siitä jatkaa elämäänsä nykyään eri maiden studioissa ja kursseilla. Viisaan Prosperon kirjat ovat luettavissa, vaikka näyttelijä itse, ilman henki Ariel, on kadonnut (Byckling 2009). Eugenio Barba, teoreetikko ja Odin-teatterin johtaja Tanskassa, pitää Tšehovin kirjaa *To the Actor* eräänä parhaista ’realistisen’ näyttelijän oppikirjoista (Barba 1995, 78). Kuten edellä todettiin, Tšehov tähtäsi näyttelijän tunteen aitouteen ja näytännön autenttisuuteen rajoittamatta esitystä johonkin tyyliuntaan. Tšehovin pedagogisia keinoja sovelletaan nykyisin monissa Euroopan maissa, Yhdysvalloissa, Venäjällä ja Israelissa.

## Viitteet

- 1 Kuvia Tšehovin persoonallisuudesta ja taiteesta neuvostoajana julkaistuissa muistelmissa: Birman (1959), Iljinski (1973), Knebel (1967), Gromov (1970), Volkov (1966), Diki (1957), Giatsintova (1985).
- 2 Studio oli pitkään neuvostotutkimuksen sivuuttama aihe. Ensimmäinen tutkimus siitä ja sen poh-

- jalle perustetusta MHAT-2:sta ilmestyi vasta 70-luvulla: Kapitaikin 1974; Pervaja studija Moskovskogo Hudožestvennogo teatra (1975). Tärkeä uusi tutkimus on: MHAT Vtoroi 2010.
- 3 Tšehovin näyttelemisestä ja hänen yhteistyöstään Belyin kanssa 1920-luvun puolivälissä Belyin kirjeiden valossa: Belyi i Ivanov-Razumnik

- (1998).
- 4 ”Ei ole vaikea ymmärtää antroposofian vetovoimaa niiden keskuudessa, jotka olivat vastaanottavaisia VI. Solovjovin ajatukselle yhtenäiskulttuurin luomisesta. Se on kaikenkattava oppirakennelma, joka pyrkii sovittamaan yhteen henkisyiden ja materian, vastaamaan kaikkiin kysymyksiin ja ratkaisemaan kaikki vastakohtaisuudet. Vaikka se ei hylkää tieteellistä ajattelua, se sivuuttaa materialismin ja nostaa ihmisen ja maailman-kaikkeuden uudelleen arvoonsa rationaalisella pohjalla.” (Elsworth 1982, 37.)
- 5 Antroposofiasta Venäjällä: Fedjuschin 1988; Carlsson 1993; Žemtšuznikova 1988.
- 6 Moskovan editiossa Tšehovin muistelmien uskontoa käsittelevät luvut oli poistettu (Tšehov 1986, 1). Julkaisin ne liitteenä Tšehovin kirjeitä sisältävän kirjani toisessa painoksessa (Pietari) (Byckling 1994). ”Monivuotinen työni Rudolf Steinerin antroposofian parissa antoi minulle johtavan idean koko työtäni varten”, Tšehov kirjoitti Hollywoodissa julkaistun kirjansa johdannossa (Tšehov 1946). Antroposofia-luku on julkaistu Moskovassa toisessa painoksessa, mutta siitä puuttuu edelleen luku käynnistä Optyna Pustyn -luostarin munkkivanhuksen luona (Tšehov 1995, 1).
- 7 Vahtangovista on Moskovassa ilmestynyt suuri kaksiosainen teos, joka arvioi tätä neuvostoteatterin keulakuvana pidettyä ohjaaja uudelleen: Vahtangov 2011.
- 8 Toinen MHAT jatkoi toimintaansa kahdeksan vuotta Tšehovin emigraation jälkeen. Vuonna 1936 se suljettiin Stalinin määräyksestä ja Stanislavskin suostumuksella. Toisen MHAT:n taiteen ennen tuntemattomia puolia tuo päivänvaloon viime vuonna Moskovassa julkaistu hyvin laaja tutkimus ja dokumenttikokoelma MHAT Vtoroi (2010). Tšehovin työ johtajana ja näyttelijänä on siinä kattavasti esillä.
- 9 Rogers tunnustaa velkansa venäläiselle opettajalleen Dartington Hallin Chekhov-studiossa Williamsin biografiasa sekä haastattelussa, jonka tein Englannissa kesällä 1994.
- 10 Tšehovin toivomuksen mukaan hänen Yhdysvalloissa omakustanteena julkaisemansa kirja päätyi neuvostonäyttelijöiden käsiin. Meyerholdin teatterin näyttelijä Igor Iljinski kirjoittaa, että se on paras näyttelijäntyön oppikirja (Iljinski 1973, 382).

## Lähteet

- Alpers, B. V. (1977), *Teatralnyje otšerki. V dvuh tomah*. 2. Moskva: Iskusstvo.
- Barba, Eugenio (1995), *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology*. New York and London: Routledge.
- Belyi i Ivanov-Razumnik (1998) = *Andrei Belyi i Ivanov-Razumnik. Perepiska*. Publikatsija, vstupitel'naja stat'ja i kommentarii A. V. Lavrova i Džona Malmstada. Sankt-Peterburg: Atheneum – Feniks.
- Birman, S. (1959), *Put aktrisy*. Moskva: Iskusstvo.
- Boner, Georgette (1988), *Werkgeheimnisse der Schauspielkunst*. Zürich und Stuttgart: Werner Classen Verlag.
- Byckling, Liisa (1992, 1994), *Pisma Mihaila Tšehova Mstislav Dobužinskomu (gody emigratsii) 1938–1951*. Slavica Helsingiensia, 10. Helsinki: Helsinki University Press. – Toinen, täydennetty painos: St.Peterburg: Vsemirnoje slovo, 1994.
- Byckling, Liisa (1995), *The Possessed produced by Michael Chekhov on Broadway in 1939. – Slavic and East European Performance 1995*, 2:15, 32–45.
- Byckling, Liisa (2000), *Mihail Tšehov v zapadnom teatre i kino*. Sankt-Peterburg: Akademitišeski projekt. (Sovremennaja zapadnaja rusistika, 30).
- Byckling, Liisa (2002), *Michael Chekhov as Actor, Teacher and Director in the West. – Toronto Slavic Quarterly 2002*, 1. <http://www.utoronto.ca/slavic/tsq/01/chekhovwest.html>
- Byckling, Liisa (2004), *Mihail Tšehov i Georgette Boner. Istorija družby. Perepiska 1931–35. – Diaspora VI*. Red. T. B. Pritykina. S.-Peterburg; Pariž : Feniks-Atheneum, 472–521.

- Byckling, Liisa (2005), Mikhail Tchekhov et le théâtre occidental. – *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*. Réunies et dirigées par Marie-Christine Autant-Mathieu. Paris: CNRS Editions, 235–254.
- Byckling, Liisa (2005), Michael Tschechow. Ein scharfsinniges und zärtliches Genie. – *Die Tschechows-Wege in die Moderne*. [Book and Exhibition catalogue for the Munich Theater Museum]. Red. Renata Helker. Berlin: Henschel, 73–103.
- Byckling, Liisa (2006), Gastroli Mihaila Tšehova v Estonii v 1922–1932 gg. – *Baltijski arhiv. Rus-skaja kultura v Pribaltike XI. "Tallinski tekst" v rusškoj kulture*. Red. S. Dotsenko. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 131–164.
- Byckling, Liisa (2006), Michael Chekhov and Anthroposophy: from the History of the Second Moscow Art Theatre. – *Nordic Theatre Studies* 18, 59–72.
- Byckling, Liisa (2007a), Religious Philosophy as a Factor of Culture in a Communist State in the 1920s. – *Il dialogo fra le culture. Il problema del multiculturalismo*. Studi di slavistica. Università Sassari, Italia 2007, 93–104.
- Byckling, Liisa (2007b), Mikhail Tchekhov et la philosophie religieuse en Union soviétique dans les années 1920. – *La Revue Russe* 2007:29: Du spirituel au théâtre et au cinéma, 101–114.
- Byckling, Liisa (2009), Mikhail Tchekhov ou la synthèse du créateur (Prospero) et de l'interprète (Ariel). – *Mikhail Tchekhov – Michael Chekhov: De Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma*. Montpellier: L'Éntrétemps éditions, 244–259.
- Byckling, Liisa (2010a), Michael Chekhov's Production of *Twelfth Night* at the Habimah Theatre. – *Assaph: Studies in the Theatre* 24, 53–74.
- Byckling, Liisa (2010b), V mire Tšehovyh: ot slova do stsenišeskoj igry. Mihail Tšehov ispolnjajet instsenirovannyje rasskazy Antona Tšehova. – *Znak i simvol. Sbornik naučnyh trudov*. Otv. red. Olga Glówko, N. I. Ištšuk-Fadejeva. Łódź–Tver, 229–240.
- Carlsson, Maria (1993), *No Religion Higher than Truth: a History of the Theosophical Movement in Russia, 1875–1922* Princeton, New Jersey: Princeton Univ Press.
- Carnicke Sharon Marie (1998), *Stanislavsky in Focus*. London and New York: Routledge.
- Chekhov, Michael (1953), *To the Actor*. New York: Harper & Row.
- Chekhov Michael (1985), *Lessons for the Professional Actor*. Ed. by Deidre Hurst du Prey New York.
- Chekhov Michael (1984), *To the Director and Playwright*. Compiled and written by Charles Leonard. New York: Limelight Editions.
- Chekhov Master Class (1992), *Michael Chekhov on the Theatre and the Art of Acting*. A four-part tape series with the acclaimed actor-director, edited with a Guide to Discovery and exercises by Mala Powers.
- Diki, A. (1957), *Povest o teatralnoj junosti*. Moskva: Iskusstvo.
- Elsworth, J. D. (1982), *Andrei Bely. A Critical Study of the Novels*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Etkind, Efim (1990), Jedinstvo "serebrjanogo veka". – *La letteratura russa del novecento. Problemi di poetica*. Napoli: Istituto Suor Orsola Benincasa.
- Fedjuschin, Victor B. (1988), *Russlands Sehnsucht nach Spiritualität. Theosophie, Anthroposophie, Rudolf Steiner und die Russen*. Schaffhausen: Novalis Verlag.
- Giatsintova, Sofja (1985), *S pamjatju najedine*. Moskva: Iskusstvo.
- Gromov, M. A. (1970), *Mihail Tšehov*. Moskva: Iskusstvo.
- Iljinski, Igor (1973), *Sam o sebe*. Moskva: Iskusstvo.
- Kapitaikin, J. S. (1974), *Moskovski Hudožestvennyj teatr vtoroi*. – *Teatr i dramaturgia*. Leningrad: LGITMiK.
- Knebel, M. O. (1986), O Mihaila Tšehove i jeho tvortšeskom nasledii. – *Literaturnoje nasledije: v dvuh tomah*. M. A. Tšehov. Red. M. O. Knebel i A. N. Krymova, Moskva: Iskusstvo.
- Knebel, M. (1967), *Moja žizn*. Moskva: Iskusstvo.
- Lektsii Rudolfa Šteiner (2000), Lektsii Rudolfa Šteiner o dramatišeskom iskusstve v izložennii Mihaila Tšehova. – *Mnemozina* 2. Vstup. statja V. V. Ivanova. Publ. S. V. Kazatškova i T. L. Strižak. Moskva: Editorial URSS, 85–142.
- Lewis Robert (1984), *Slings and Arrows*. New York: Stein and Day Publishers.
- Lunatšarski, Anatoli (1964), O "Peterburge" A. Belogo vo Vtorom Hudožestvennom teatre. – *Sobranie sotšinenii*. 3. Anatoli Lunatšarski. Moskva.
- Markov, P. A. (1974a), *O teatre: v 4-h tomah*. Tom 1. Moskva: Iskusstvo.
- Markov, P. A. (1974b), *O teatre: v 4-h tomah*. Tom 2. Moskva: Iskusstvo.
- Markov, P. A. (1976), *O teatre: v 4-h tomah*. Tom 3. Moskva: Iskusstvo.
- Markov, P. A. (1977), *O teatre: v 4-h tomah*. Tom 4. Moskva: Iskusstvo.
- Markov, P. A. (1983), *Istorija mojego teatralnogo sovremennika. Kniga vospominanii*. Moskva: Iskusstvo.
- Matskin, A. (1984), *Na temy Gogolja*. Moskva: Iskusstvo.
- MHAT Vtoroi (2010), *MHAT Vtoroi. Opyt vossta-*

- novlenija biografii. Red. I. I. Solovjova et al. Moskva: Moskovski Hudožestvennyi teatr.
- Morov, A. (1971), *Tragedija hudožnika*. Moskva: Iskusstvo.
- Pervaja studija Moskovskogo Hudožestvennogo teatra (1975). Vvedeniije, sostavleniije i primetšanija F. M. Mikhalovskogo i E. S. Kapitaikina. – *Sovetski teatr: 1921 –1926. Dokumenty i materialy*. Moskva: Iskusstvo.
- Smeljanski, A. M. (1989), Vstupitel'naja statja. – *Sobranije sošinenii v devjati tomah. 2: Rabota aktjora nad soboi. 1*. K. S. Stanislavski. Moskva: Moskovski Hudožestvennyi teatr.
- Stanislavski, Konstantin (2011), *Näyttelijän työ*. Toimittanut ja suomentanut Kristiina Repo. Helsinki: Tammi.
- Stanislavsky, Konstantin (1936), *An Actor Prepares*. Transl. by Elizabeth Hapgood. New York: Theatre Art Books.
- Tschechowa, Olga (1976), *Meine Uhren gehen anders*. Bergisch Gladblach.
- Tšehov, M. A. (1986), *Literaturnoje nasledije v dvuh tomah*. 1–2. Red. M. O. Knebel i A. N. Krymova, Moskva: Iskusstvo.
- Tšehov Masarykille (1930), Mihail Tšehovin kirje presidentti Tomáš Masarykille. Archiv Kanceláře presidenta republiky. Praha. Akt 512/31.
- Tšehov, M. (1944–1945), Žizn i vstretši. – *Novyi Žurnal* 1944–1945.
- Tšehova, Olga (1998), *Moi tšasy idut inatše*. Moskva: Vagrius.
- Vahtangov, Jevgeni (2011), *Dokumenty i svidetelstva: v 2 tt*. Redaktor-sostavitel V. V. Ivanov. Moskva: Indrik.
- Williams, Audrey (1956), *Paul Rogers*. London: Salisbury Square. (Theatre World Monograph 5).
- Young, Michael (1982), *The Elmhursts at Dartington. The Creation of a Utopian Community*. London: Routledge and Kegan.
- Žemtšužnikova M. N. (1988), Vospominanija o Moskovskom antroposofskom obštšestve (1917–1923 gg. Publikatsija D. Malmstada. – *Minuvšeje* 1988, 6.