

Pitkä taival kohti Stanislavskia

Raija-Sinikka Rantala

Konstantin Sergejevitsh Stanislavski (1863–1938, alkuperäiseltä sukunimeltään Aleksejev) kirjoitti näyttelijäntyöstä ja teatterista koosteen, jota on polemisoitu ja banalisoitu, mutta joka kaikesta huolimatta on osoittautunut elinkelpoiseksi. Eri aikoina syntyneistä teksteistä on helppo löytää sisäisiä ristiriitaisuuksia, mutta kysymykset, joihin Stanislavski ottaa kantaa, ovat näyttelijäntyössä oleellisia. Hän ei tehnyt johtopäätöksiään teoreettisen kaavan luomiseksi, vaan ne syntyivät käytännön teatterityön ohella, kokemusten ja oivallusten kautta. Merkinnät olivat ensi sijassa niitä hetkiä varten, joiden aikana luomistyö syystä tai toisesta alkaa kangerrella, eikä kaikki sujukaan kuin itsestään. Ja monet ovat huomanneet kokeilla, löytyisikö Stanislavskilta neuvo. Tarkastelen seuraavassa Stanislavskin metodia oman taipaleeni pohjalta. Lähteinä olen käyttänyt esimerkiksi omia päiväkirjamerkintöjäni Stanislavski-projektien ajalta.

Professori Viktor Monjukov opetti Metodia teatterikorkeakoulun täydennyskoulutuskurssilla vuonna 1983 ja tiivistä sen kehityskulun tähän tapaan:

Kun Stanislavski kiinnostui näyttelijäntyöstä, hän alkoi tarkkailla hyvien näyttelijöiden työtä saadakseen selville, miten voi elää luonnollista elämää näyttämön luonnottomissa olosuhteissa. Hänen ensimmäinen huomionsa olivat *aidot tunteet*. Oman aikansa katteeton teatraalisuus tuli hänen mielestään korvata todellisilla tunnetiloilla. Ongelmaksi kuitenkin osoittautui tunteiden oikullisuus. Aito tunne saattoi sitä toistettaessa paeta ja piiloutua, sitä oli vaikea toistaa tai korjata.

Päästäkseen tunteiden herraksi Stanislavski kääntyi seuraavaksi älyn puoleen. Ihmisen tahto, tarkka analyysi ja tavoitteenmäärittely olivat uusi etappi, sillä *tahto ja tieto* ovat toki älyn käskettävissä ja hallittavissa. Rooleista etsittiin tietoista ja aukotonta logiikkaa. Tällä kertaa ongelma oli elämäntunnon katoaminen näyttämöltä teoreettisoinnin tieltä.

Käytännön teatterityössä kertyneet kokemukset veivät siis Stanislavskin jälleen etsimään uutta. Ne valmistivat tietä *fyysisten tekojen metodiin* [eli toiminta-analyysin metodiin]. Se perustui näkemykseen, jonka mukaan toiminta on näyttämötaiteen varsinainen kieli. Se on toistettavissa ja varioitavissa. Käyttäytymisen fyysinen linja paljastaa psykologiset prosessit ja tunne-elämän.. Siispä toiminnan hahmottamisesta tuli roolityön rakentamisen lähtökohta. (Monjukov 1983, 4–7.)

Tietenkään Stanislavskin ajattelun kehitys ei tapahtunut edellä kuvatun suoraviivaisesti. Hän eteni analyysissään kriisien, työympäristön

vaihdosten ja uusien ohjelmistollisten aluevaltausten kautta. Ja vaikka fyysisten tekojen metodia voidaan pitää kehittelyn kypsyyssvaiheena, kulkevat toki aikaisemmat löydöt siihen lomittuneina ja antavat toiminnan tavoitteille oman leimansa. Metodi-käsite on siis psykologisen teatterin perustajahahmon koko elämäntyö eri vaiheineen. Sen johtotähti oli alusta loppuun pyrkimys todelliseen ihmiskuvaan ja todelliseen elämäнкуvaan, ja jos se kerran on etsijän tavoite, ei kaavamaisuuksiin saata takertua.

Ikioma Stanislavski-taipaleeni käynnistyi aikoinaan epäsuotuisasti silloisen Suomen Teatterikoulun korkeakouluosaston ensimmäisellä vuosikurssilla. Jouduimme lukemaan *Näyttelijäntyö I:n* ja *Luonteen kehittämisen* ja kaiken lisäksi improvisoimaan oman opettajamme johdolla samoja tilanteita, joita kaikentietävä Tortsov oppilaineen kyseisissä kirjoissa kehittää. Sain niistä vastarokotteen vuosikausiksi. Tarvittiin kaksi opettajaa, Rudolf Penka ja Viktor Monjukov, ennen kuin Stanislavski heräsi uudelleen henkiin.

Moskova 1975

Näen ensi kertaa elämässäni Taganka-teatteria ja olen otettu. ”Ja ilta oli rauhaista” on häkellyttävän taidokas ja koskettava. Nuorten naissoitilaiden vaiheita rytmittävät kuorma-auton sivulavat, jotka muuttavat muotoaan eri tarkoitukseen ja jysähtelevät lattiaan hengästyttävässä tahdissa

Näemme myös Vahtangov-teatterissa Prinsessa Turandotin, joka on jälkilämmitetty Vahtangovin, Stanislavskin lempioppilaan, ohjaussuunnitelman mukaisesti. Kautta aikojen paljon kehitetyn esityksen uusintaversio on surullinen kokemus. Se ei toimi nykyiselle yleisölle, ei kohtaa sen assosiaatiomaailmaa. Käy todistusvoimaisesti selväksi, ettei teatteria voi irrottaa ajastaan eikä vastaanottajiensa sosiaalisesta viitekehystä, se on hetken taidetta. (Ote omista matkapäiväkirjoistani.)

Fyysisten tekojen metodi muotoutuu

Itse asiassa Stanislavski joutui koko uransa mit-

taan aina etsimään uudet työyhteisöt hakiessaan ajatuksilleen uutta kehitysmahdollisuutta.

Vuonna 1911 – kaksitoista vuotta teatterin perustamisesta ja kahdeksan vuotta [Anton] Tshehovin kuoleman jälkeen – Stanislavski uhkasi erota ryhmästä, ellei hänen viisi vuotta vanhaa Järjestelmäänsä oteta virallisesti ryhmän työtavaksi. Ehdon hyväksyminen ei kuitenkaan lieventänyt ryhmän vastarintaa. Olga Knipper, joka näytteli pääroolia Turgenjevin näytelmässä, pani erityisesti hanttiin uusille menetelmille. Peräänantamattomuus sai aikaan sen, että Stanislavskia pidettiin oikukkaana ja omituisena. Nemirovitš-Dantšenko alkoi puhua ”stanislavskiiteista”, joiden hän pelkäsi vaarantavan teatterin tulevaisuuden.

Siispä Stanislavski perusti 1912 Ensimmäisen Studion edistämään Järjestelmää Moskovan taiteellisen teatterin upeimpien nuorten lahjakkuuksien kanssa, jotka eivät olleet niin piintyneitä työtäpöihin. (Benedetti 2008.)

Taiteilu sisäisen opposition ja maan poliittisen kehityksen vaatimusten ristipaineessa ei varmasti ollut helppo tehtävä. Nuoret olivat ainoa henkireikä. Myöhemmin Ooppera Studio toimi kohtaamispaikkana. Se työskenteli Stanislavskin johdolla vuodet 1921–1926. Siellä hän aloitti opetuksen aivan alkeista. Ja uudelleen, kolmekymmentäluvun puolivälin jälkeen, Stanislavski kutsui joukon lahjakkaimpia nuoria näyttelijöitään vielä kerran työpajaan, jossa harjoiteltiin Molièren *Tartuffeä*. Tässä viimeisessä työperiodissaan Stanislavski alkoi korostaa fyysisiä tekoja kaiken näyttelemisen lähtökohtana. Ne paljastavat katsojalle tarinan kulun, mutta niissä saavat roolihenkilöiden herkimmätkin sielunliikkeet ulkoisen ilmeensä.

Nuorten näyttelijöiden kanssa syntyi fyysisten tekojen metodi, jossa näytelmän sisältöön tutustuttiin tekemällä ja analysoimalla tehtyä sekä kehittämällä sitä eteenpäin tekoja tarkentamalla. Ohjaustyön katkaisi Stanislavskin kuolema vuonna 1938, mutta projekti ehti käytännössä vakuuttaa hänet fyysisten toimintojen keskeisestä tehtävästä näyttelijän työprosessin lähtökohtana.

Vuosina 1934–1938, kuolemaansa asti, Stanislavski ei astunut kertaakaan johtamansa Moskovan taiteellisen teatterin (jatkossa MHAT) rakennukseen. Hän vetosi terveydentilaansa ja säihin ja teki töitä nuorten oopperasolistien kanssa kotinäyttämöllään. Hän siis vetäytyi julkisuudesta ja yhteiskunnallisten muutosten pyöryksestä. Hänen oppinsa jatkoivat elämäänsä muiden asialle omistautuneiden tulkintoina ja hänen Metodinsa kanonisoiu MHATissa varhaisempaan kehitysvaiheeseensa.

Metodin käytäntö

Tartuffen harjoituksissa ei syöksytty suoraan tekstin opetteluun, vaan nähtiin vaivaa sen ymmärtämiseksi ja fyysistämiseksi: tilanteita luonnosteltiin ja nähdystä ja koetusta keskusteltiin. Sitten tehtiin uusia ja täsmällisempiä versioita. Luonnostelun työvaiheen perimmäisiä tavoitteita kuvaa V. O. Toporkov teoksessaan *Toiminnasta tunteeseen*. Kirjan lukeminen heti sen ilmestyttyä oli oivallusmyrsky: alussa on koko ajan kyse siitä, ”mitä fyysistä” tilanteesta tapahtuu ja mitä teot kertovat. (Toporkov 1984, 19.)

Moskova 1975

Valtion teatterikoulu GITIS tarjoaa meille mahdollisuuden seurata Maria Knebelin opetusta ja kuulla hänen näkemyksiään. Siitä hetkestä tulee ikimuistettava ja nimi on palannut monina eri vuosina uudelleen viisaiden kirjoitusten kera nenäni eteen. Toiminnallinen analyysi alkaa heiveröisesti jäädä käsitteenä mieleen ja itää. (Ote omista matkapäiväkirjoistani.)

Maria Knebel oli opettajaguru monen venäläisen teatterintekijän taustalla. Meitä oli liikkeellä suomalainen teatterivaltuuskunta, joka oli kutsuttu tutustumaan Moskovan teatteriin ja meille tahdottiin tarjota parasta. Niinpä saimme tutustua Knebeliin. Tämä lahjakas näyttelijätär, joka kuoli vuonna 1985, oli jo tuolloin aivan harmaa, mutta edelleen siro ja säkenöivän älykäs. Hän oli aloittanut uransa Stanislavskin nuoren polven näyttelijäryhmässä ja jatkanut

vuosikymmenet toisensa perään Metodin luotto-opettajana. Seurasimme hänen työskentelyään GITISin näyttelijäoppilaiden parissa.

Opetus lähti liikkeelle tilanneluonnosten tekemisessä: On tehtävä tilanteita yhdessä, kontaktissa muihin näyttelijöihin näytelmän antamissa olosuhteissa, ja analysoitava, mitä koettiin, mikä toiminnoista palvelee ja valaisee näytelmän todellisuutta, mihin on vielä haettava lisää vastauksia.

Knebel halusi kuitenkin korostaa, ettei työ pysähdy toiminnan fyysiseen tasoon: ”Luonnos on elävä keino tarkistaa se, mikä mieleen on juolahtanut” (Knebel 1981, 28). Haluan lisäksi tähdentää, että luonnos voi myös olla lähtökohta sille, mikä mieleen juolahtaa. Prosessi on kaksisuuntainen. Anatoli Vasiljevillä, Knebelin oppilaalla, on tästä työvaiheesta oma kiteytys: ”*C’est une lecture des jambes*. Siinä jalat lukevat” (Tackels 2006, 40).

Moskova 1979

Olen palaamassa kansainvälisestä seminaarista, jonka tutustumiskohde on ollut teatterikoulutus, Stanislavskin nykysovellutukset.

Jo aiemmin tutuksi tulleen Vahtangov-koulun lisäksi meille on lisäksi esitelty samalla perusteellisuudella Malyi Teatrin koulu, maan vanhin oppilaitos, jossa vaalitaan perinteistä sovinnaisuutta, sekä Taiteellisen teatterin koulu, jossa olemme seuranneet eri opetuksessa paljon vähemmän keskeistä kuin meillä. Ilmaisun osa -katkelmia valmistetaan perinpohjaisesti viimeistellen. Milloin kehityy roolin kokonaisuuden hallinta? Ilmeisesti lähinnä teatteriharjoittelussa viimeisillä vuosikursseilla.

Moskova 1982

Lokakuun kuudentenatoista 1982 astun ensi kertaa elämässäni Stanislavski-museoon entisen Intohimojen bulevardin, sittemmin Stanislavskille nimetyn kadun varrella. Stanislavski sai talon valtiolta 1921. Siitä tuli hänen kotinsa, harjoitus-huoneensa ja loppuelämänsä ainoa työpaikka. En tuolloin vielä tiennyt, että tulisin kahdenkymmenen vuoden kuluttua asumaan saman kaupunkihuvilan

pihapiiriin kuuluvassa Taiteellisen teatterin vierailijahuoneistossa kokonaisen syksyn.

Talossa on puhuttelevia yksityiskohtia, jotka inhimillistävät monumenttia. Pylväin reunustettu teatterisali on yllättävän intiimi. Lattiat naukuvat. Teatteriuralta osuu silmiin dokumentti toisensa jälkeen. Teatterimiehen haalimien virikkeiden moninaisuus vaikuttaa.

Ennen suuntaamista etelään, kohti Taškentia ja Samarkandia, näemme vielä elokuvan, jossa Stanislavski harjoittelee viimeiseksi jäänyttä, uraa uurtavaa Tartuffeaa. Taškent opettaa, että osavaltioissa Stanislavski elää paikallisen tradition pohjalla. (Otteet omista matkapäiväkirjoistani.)

Henkilöohjaus

Luonnostelu on oivallinen lähtökohta työtavalle, jossa näyttelijän oma luovuus ei jää ohjaajan peilikuvan piirtämiseksi. Oivallukseen pääsy vei Stanislavskilta vuosikausia, mutta kun se hänelle valkeni, hän puolusti sitä määrätietoisesti. Näyttämöteoksen täytyy olla tekijöidensä lahjakkuuden summa.

Stanislavsky in Focus -kirjassaan Sharon M. Carnicke lainaa Stanislavskin pojalleen vuonna 1935 kirjoittamaa kirjettä:

Panen käyntiin uuden keksinnön (*prijom*), uuden tavan lähestyä roolia. Se tarkoittaa, että näytelmä luetaan tänään ja huomenna sitä harjoitellaan näyttämöllä. Mitä voimme harjoitella? Koko joukon asioita. Henkilö tulee sisään, tervehtii kaikkia, istuu, kertoo mitä juuri on tapahtunut, ilmaisee ajatussarjan. Jokainen osaa näyttellä tämän oman elämäkokemuksensa pohjalta. Siis antaa heidän näyttellä. [...] Tämä ei ole pikku juttu vaan puolet roolista. (Garnicke 1998, 154.)

Stanislavski on hyvin ehdoton näkemyksessään, että näyttelijän on lähdettävä liikkeelle omasta itsestään. Roolin annetut olosuhteet sen sijaan ovat pelisäännöt, joita on kunnioitettava. Olen asiasta yhtä mieltä. Ohjaajan on opittava antamaan näyttelijän työlle sen vaatima tila.

Jos ohjaaja syöttää näyttelijälle omat ajatuksensa, omat tunteensa, jotka hän ammentaa omasta tunnemuististaan, jos hän sanoo näyttelijälle ”tee juuri näin” – silloin hän tekee näyttelijälle väkivaltaa. Mitä hyötyä näyttelijällä olisi minun tunnemuistoistani? Hänellä on omansa. Minun täytyy magneetin lailla imeytyä kiinni hänen sieluunsa ja katsoa mitä sieltä löytyy. Minun on nähtävä, millainen on materiaali. (Stanislavski 1986, 125.)

Tämä vakaumus ei ollut Stanislavskinkaan kohdalla suinkaan myötäsytynen. Taipaleensa alkuvaiheessa hän ohjasi niin kuin maassa oli tapana. Toisin sanoen hän kirjoitti työhuoneessaan esitysohjeet ja näytteli kaikki osat, jotta nuoret näyttelijät jäljittelisivät häntä. Paljon käytännön työtä ja oman työn tutkimista tarvittiin, ennen kuin ratkaisu löytyi aivan toisesta suunnasta. Yhtä lailla kuin näyttelijän on lähdettävä liikkeelle omasta itsestään ja elämäkokemuksistaan, on ohjaajan yhtä ehdottomasti lähdettävä liikkeelle näyttelijästä, ei vain itsestään ja omista ideoistaan. Kaikki eivät kuitenkaan ole Venäjäläkään lukeneet Stanislavskia loppuun asti. Siitä vakuutti seuraava matkakokemus:

Moskova 1985

Matkan mielenkiintoisin ja ristiriitaisin kokemus on harjoitusten seuraaminen, ohjaajan nimi jääköön arvoituksesi: niin paljon hyviä asioita, niin despoottinen tilanteenhallinta. Kyseessä on Vasiljevin romaanin Huomenna oli sota dramatisointi:

”Jatkakaa, jatkakaa. Älkää jokapäiväistäkö lastenteatteria. Replikkien on kuuluttava. Älkää kiirehtikö. Näyttäkää katsojalle henkilön sisäinen elämä. Konfliktit eivät näy. Kaivakaa konfliktit esiin yksittäisistä replikeistakin. Etsikää pääsana. Profiloikaa kommentointi ja tilanteessa oleminen eroon toisistaan. Miksi seisotte seinillä, täällä ei sada, eikä näyttämön keskellä ole mitään liikaista!”

Täällä ohjaaja on itsevaltiias, keskeyttelee tilanteet julmasti, ei anna näyttelijöille hetkenkään rauhaa hakea ratkaisujaan vaan näyttää eteen sävyjä myöten kaiken. Stanislavskin ohjeet on unohdettu tyystin.

Eläytyminen

Eläytyminen-käsitteeseen nivoutuu suurin osa Stanislavskiin liitetystä lukuisista väärinkäsityksistä. Termi avautui myös minulle verkkaisasti. Olemme nähneet laajan kirjon amerikkalaisen *the Method*-sovellutuksen pohjalta kehkeytyneitä filmejä, joissa näyttelijä eksyy rooliinsa, eikä osaa enää ulos omaan elämään. Tämä on tunnemuistin väärinkäyttöä ja mielen sairautta, on Stanislavskin yksiselitteinen mielipide.

Lawrence Parke kuvaa Metodin juurtumista amerikkalaiseen teatteriin seuraavasti:

Useimmilta amerikkalaisilta opiskelijoilta jää huomaamatta, että Stanislavski kuoli vuonna 1938 – yhä muunnellen järjestelmäänsä ja yhä etsien, sekä se, että löydöt, jotka hän oli tehnyt ennen vuotta 1920 (jolloin Richard Boleslavski lähti Venäjältä ja tuli Amerikkaan) ja vuotta 1924 (jolloin Maria Uspenskaja ja muut jäivät kiertueensa jälkeen tänne), olivat [...] Stanislavskin järjestelmän varhainen muoto, mutta ei vielä siihen aikaan hänen ”fyysisten tekojen metodinsa”! (Parke 1994, X.)

Näistä lähtökohdista on juontunut suurin osa amerikkalaisten myöhemmästä Metodisekaannuksesta. Kävi niin kuin aiemmin totesin Stanislavskille ja monille muille teatteriopettajille käyneen: opiskelijat pitivät juuri itse saamaansa opetusta sinä ainoana oikeana ja näkevät opettajan kehittymispyrkimykset absurdeina. Asiaa yritettiin silti kerran korjata vailla ratkaisevaa menestystä. Olin kuulemassa, kun Stella Adler kertoi Pariisin suuressa Stanislavskisymposiumissa vuonna 1988 tapaamisestaan Stanislavskin kanssa vuonna 1934, opinnoistaan Pariisissa ja oivalluksestaan, että mestari oli ajanut sen vaiheen ohi, jota amerikkalaiset edelleen noudattivat. Opintomatkalta palattuaan hän oli yrittänyt saada Strasbergin arvioimaan uudelleen näkemyksiään, mutta ajautunut konfliktiin entisen työtoverinsa kanssa. Strasberg oli jo luonut oman sovellutuksensa tunnemuistista.

Näyttelijän omaa tunnemuistia toki tarvitaan luomisprosessissa, samoin alitajunnan työs-

kentelyä roolin hyväksi, mutta tarkoitus ei ole upota niiden syövereihin, vaan käyttää niitä työkaluina näyttämötilanteen vuorovaikutuskentässä, näytelmän antamissa olosuhteissa. Stanislavski korostaa useissa yhteyksissä, että lahjakkaalla näyttelijällä tunteen ja toiminnan prosessit lomittuvat, lahjakkuus ei koskaan tee tekoa ilman elävää tunnetusta: näyttelijä käy taloksi rooliinsa. Vaikka rooli lähtee liikkeelle siitä, että näyttelijä panee itsensä alttiiksi roolin olosuhteissa ja pohtii, mikä saisi juuri hänet itsensä, niiden vallitessa, toimimaan kuten roolihenkilö, alkaa menetelmä epäilemättä jatkossa ruokkia itseään myös vastakkaisesta suunnasta. Rooli alkaa tarjoilla aineksia, jotka muuttuvat mahdollisiksi itselle. Kyse on roolin toimintalinjan rakentamisesta sellaiseksi, että sen varrelta löytyy jatkuvasti uusia yhtymäkohtia omaan kokemusmaailmaan ja omiin toimintatapoihin. Alkaa ”muuntautuminen”, jota käsitettä Tovstonogovin karjalaiset suomentajat ovat puolestaan halunneet käyttää samasta prosessista.

Todellinen muuntautuminen saavutetaan niiden tarvittavien seikkojen kartuttamisen ja tarkan valinnan avulla, jotka omaksuttuaan näyttelijä harppaa luonnollisesti omasta minästä henkilöluomaansa. Katsoja tuntee näyttelijän eikä kadota tätä näköpiiristään, mutta samalla tulee tuntemaan myös uutta, nimittäin henkilöluoman. (Tovstonogov 1981, 182.)

Näin ajateltuna eläytyminen/muuntautuminen on järkeenkäypää, kaukana sen kuminaamaisen näyttelijän ihannoinnista ”jota ei edes tunnista roolissaan häneksi itsekseen” tai joka pahimmassa tapauksessa jää roolin maailman vangiksi. Stanislavskin yhteenveto Metodin luonteesta, jonka hän esittää *An Actor’s Work* -kirjan viimeisessä luvussa, täsmentää, että kyse on näyttelijän omasta velvoitteesta oppia tekniikka, jolla saada alitajuntansa työhön, ja kyky olla asettumatta sen tielle, kun se kerran on työhön ryhtynyt.

Moskova 1987

Olemme Mihail Gorbatschovin järjestämässä rau-

hanfoorumissa, joka kuhisee maailman tähtiä ja kauniita ajatuksia. Norman Gallbraight kehittelee omassa alustuksessaan kiteytyksen kokoontumisen teemasta: *The alternative of coexistence is nonexistence.*

Kun palaamme kotimaahan, olen nähnyt Puškinina Viktor Gvozdzitskin ja ihaillut hänen suve-reenia suoritustaan arvaamatta millään muotoa, että saisin tilaisuuden ohjata hänen juhlanäytelmänsä Klovnin Moskovan taiteellisen teatteriin. Sen sijaan tiedän jo, että on hyvin todennäköistä, että Kama Ginkas kannattaa omia suomalaiseseen teatteriin mahdollisimman pian.

Olin ja olen edelleen sitä mieltä, että asenteellinen ympäristö ja sivuhenkilöiden tarjoamat häiriötekijät ovat pääroolien voimanlähde, koska ne antavat mahdollisuuden voimistaa roolihenkilön omaa panosta hänen pyrkinessään tavoitteeseensa. Vastukset ovat slalom-radan merkkikeppejä, joita huomioon ottamalla voi selkeyttää kulkuaan kohti päämäärää, jos lainaan vertauskuvan Robert Cohenilta. Hän kuvaa saman asian konkreettisen esimerkin kautta:

Näyttelijä ottaa aina suurimman reitin kohti voittoa, koska hän on keskittynyt tilanteeseen; ohjaajan on pakko (tai näyttelijän itsensä kotona roolia opetellessaan) asettaa esteitä, jotka antavat hänen toiminnalleen ääriiviivat ja nostavat esiin joitakin ”kuvaavia” yksityiskohtia. Esteiden ei välttämättä tarvitse olla fyysisiä. Roolihenkilön luonnekuvaa rakennettaessa ne useimmiten ovat psykologisia. [...] Tavanomainen dramaattinen rakenne ”poika kohtaa tytön, poika menettää tytön, poika valloittaa tytön” on käyttökelpoton ilman sen keskellä olevaa, sekasortoa aiheuttavaa tapahtumaa. (Cohen 1986, 88.)

Oma roolihenkilö saa dynamiikkaa ja ääri- viivoja, kun pääsee näyttämään, miten kohtaa esteet, miten valppaasti huomioi toisten rooli- henkilöiden asenteet ja miten pyrkii kääntämään

ne edukseen. Tätä vakaumusta eivät MHATin työryhmän varaukset ja vastaväitteet omalla kohdallani muuttaneet kuin entistä vankemmaksi.

Stanislavskilaisuus

”Eläytymistäkö?” he huutavat. – ”Vanhentunutta!” (Stanislavski 1966, 440). Näin kirjoitti Stanislavski lukijoiden reagoineen hänen puheeseensa *Elämäni näyttämötaiteen palveluksessa* -kirjansa viimeisessä luvussa, nimeltään ”Tuloksista ja tulevaisuudesta”. Järjestelmä ei ollut muodissa. Silti hän ei pitänyt elämäntyötään hukkaan heitetynä, vaan uskoi vakaasti sen merkitykseen.

Metodin lähestymistavat ja tulkintatavat muuttuivat loputtomiin Stanislavskin kuoleman jälkeen, maat muuttuivat, tavat ymmärtää näyttelijäntyötä muuttuivat. Tämän päivän Suomessa Stanislavski ei liioin ole trendikäs. Teatterin visuaalisuus, koreografisuus ja performanssi ovat toista. Syvä väärinkäsitys onkin mielestäni siinä, ettei Stanislavskin käyttökelpoisuutta ymmärretä laaja-alaisemmin. Metodin soveltaminen ei sinällään sulje mitään esittävän taiteen virtauksia ulkopuolelleen, niin kauan kuin ne rakentuvat näyttelijäntyön ytimen varaan.

Kyky kuvata ihmistä kiehtoo ihmistä, tänäänkin. Se taas edellyttää kykyä luoda olosuhteet, joissa spontaanisuus tulee mahdolliseksi. Nojautumalla ihmisen ja käyttäytymisen tutkimiseen Stanislavski pyrki antamaan näyttelijälle eväät selviytyä roolin haasteista jäsennellyllä työsuorituksella, joka antaa kiitoradan luovuudelle ja joustavalle suhtautumiselle. Näyttämön luonnottomissa olosuhteissa on näyttelijän voitava elää orgaanista ja luonnollista elämää.

Tavatessamme vuonna 1975 Maria Knebel kiteytti kauniisti olennaisen:

Koska Metodi perustuu ihmiseen, se on edelleen ajankohtainen. Vaikka ihmiset muuttuvat, inhimillisyyks ei.

Lähteet

- Benedetti, Jean (ed.) (2008), *Stanislavski, Konstantin. Actor's Work, A Student's Diary*. Routledge. New York.
- Carnicke, Sharon M. (1998), *Stanislavsky in Focus*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Cohen, Robert (1986), *Näytteleminen mahti*. Suomentos Maija-Liisa Martón. Tampere.
- Knebel, Maria (1981), About the Methods of the Effective Analysis. – *International Seminar: Konstantin Stanislavsky's Theatrical and Pedagogical Principles*. Ed. The USSR Centre of the International Theatre Institute, the study committee of the ITI. Moscow.
- Monjukov, Viktor (1983), Stanislavski-seminaari. Raportin toimittanut Anneli Ollikainen. Teatterikorkeakoulun koulutuskeskus 26.
- Parke, Lawrence (1994), *Since Stanislavski and Vakhtangov. The Method as a System for Today's Actor*. Hollywood: Acting World Books.
- Rantala, Raija-Sinikka (1988), *Näyttelijä – auteur*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Rantala, Raija-Sinikka (2009), *Klovni*. Keuruu: Otava.
- Stanislavskij, Konstantin (1986), *Att vara äkta på scen*. Värnamo: Gidlunds Bokförlag.
- Tackels, Bruno (2006), *Anatoli Vassiliev. Écrivains de plateau*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- Toporkov, V. O. (1984), *Toiminnasta tunteeseen*. Teatterikorkeakoulun julkaisuja No 1. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Tovstonogov, Georgi (1981), *Ajatusteni piiri. Artikkeleita. Ohjaajan kommentteja. Harjoitusten tallennuksia*. Suomentanut Kerttu Kyhälä-Juntunen. Moskova: Progress.