

jallisuustieteeseen keskittyviä paneelleita, mutta kaiken kaikkiaan paneelitarjonta on siellä ainakin kulttuurintutkimuksen näkökulmasta katsottuna moninaisempaa

ja oppialojen perinteisiä rajoja rohkeasti ylittävää.

**Sanna Turoma &  
Jukka Pietiläinen**

## Stanislavskin perintöä kartoittamassa

*Stanislavski Suomessa -kollokvio. Tutkivan teatterityön keskus, Tampere. 4.–5.4.2009.*

”Niillä, jotka juoksevat Stanislavskin perässä, pitää olla hyvät jalat, etteivät he kadotaisi häntä.”

Lainaus on *Stanislavski Suomessa* -kollokviassa puhuneelta ohjaaja-dramaturgi Raija-Sinikka Rantalalta. Alun perin sen esitti Stanislavskin seuraaja ja metodin edelleen kehittäjä ohjaaja Georgi Tovstonogov arvosteluna oppi-isänsä töiden dogmaattikkotutkitsijoille.

Kyseinen tapahtuma järjestettiin näyttämö- ja elokuvataiteen opiskelijoille sekä ammattilaisille, tutkijoille ja pedagogeille Tutkivan teatterityön keskuksessa 4.–5.4.2009. Tapahtuman teema oli Konstantin Stanislavskin (1863–1938) ”järjestelmän” ja tutkimustyön tunnetuksi tekeminen nykyaikaisena, käyttökelpoisena ja taide-elämää rikastuttavana teatterityön metodina. Ohjaaja-dramaturgi Kristiina Revon idean toteuttivat käytännössä Teatterikorkeakoulun Esittävien taiteiden tutkimuskeskus (TUTKE) ja Tampereen yliopiston näyttelijäntyön laitoksen alainen Tutkivan teatterityön keskus. Viikonloppua edelsivät Teatterikorkeakoulussa järjestetyt viiden päivän mestarikurssit niin näyttelijöille kuin ohjaajillekin. Opettajina niissä toimivat Pietarin teatteritaiteen akatemian professorit Sergei Tšerkasski ja Venjamin Filštinski.

Ennen Stanislavskin luomaa systeemiä näyttelijäntyössä kaik-

ki oli niin sanotusti Apollon kädessä. Stanislavskin oppilas Vasili Toporkov (1889–1970) vertasi kirjassaan *Toiminnasta tunteeseen* näyttelijää muusikkoon: ”Mutta mainitkaapa yksikin näyttelijä, joka harjoitusten tai näytäntöjen ohella tekisi jotain kohentaakseen ammattitaitoaan! Ette voi mainita ainoatakaan, sillä sellaista ei voi olla jo siitä yksinkertaisesta syystä, että näyttelijä ei tiedä, miten se tehtäisiin”. Venäläinen teatteripedagogi, näyttelijä ja ohjaaja Konstantin Stanislavski oli ensimmäinen, joka lähti tutkimaan ja kehittämään näyttelijän systemaattista harjoittelua. Hän esitti avainkysymykset, kehitti systeemin ja metodit. Kuitenkin näihin on liittynyt väärinymmärryksiä ja ennakkoluuloja sekä Suomessa että kansainvälisestikin johtuen mm. käännösvirheistä. Stanislavskia on rakastettu ja dogmatisoitu, mutta myös inhottu. Hänen merkityksensä on viime vuosina kasvanut näyttelijä- ja ohjaajakoulutuksen kehittämisessä. Hänen teoksensa *My Life in Art* ja *An Actor's Work: A Student's Diary* ovat viime vuonna ilmestyneet uusina englanninkielisinä käännöksinä professori Jean Benedettin julkaisemina (Routledge).

Näyttelijän- ja ohjaajantyön professori Sergei Tšerkasski (Pietarin Valtiollisen Teatteritaiteen Akatemia) kertoi Stanislavskin järjestelmän synnystä ja ensimmäisestä sadasta vuodesta. Hän ehdotti, ettei tutkittaisi Stanislavskia 70 vuotta sitten kuolleen ja henkilökohtaisen tutkimusmatkan kulkeneena henkilönä. Sen sijaan tulisi tarkastella sitä ulottuvuutta,

jossa erilaisista kulttuureista ja koulukunnista tulevat teatterintekijät voivat yrittää löytää jotain objektiivista, tutkia ”luonnonlakeja”, sitä miten ihminen – tässä tapauksessa näyttelijä – toimii ja voi harjoittaa itseään. Mikä on Stanislavskin perintö tämän päivän Venäjällä? Tšerkasskin mukaan se koostuu kolmesta tekijästä: fyysisen toimintoytimen metodista, toiminta-analyysin metodista ja etydi-tekniikasta. Hän jakoi Stanislavskin oppien kehityksen kahteen linjaan: fyysisien toimintojen ja aistimusten linjaan sekä Jerzy Grotowskin (1933–1999) luomaan linjaan. Teatterinuudistaja Anatoli Vasiljev on sanonut, että jos halutaan löytää fyysisen toimintojen metodin totuus tänä päivänä, on tutkittava nimenomaan Grotowskin työtä. Puhuttaessa Stanislavskin järjestelmän leviämisestä ja merkityksestä tänään ei voi ohittaa tätä puolalaista teatterin uudistajaa ja ohjaajaa, joka sanoi jatkavansa työtään siitä, mihin Stanislavski jäi. Hän tutki Stanislavskia ahkerasti, loi oman tekniikkansa ja etiikkansa ja säilytti oppi-isänsä fyysisen metodin ja kunnioituksen tämän työtä kohtaan. Hän myös antoi Stanislavskille oman vastauksensa kirjassa *Kohti köyhää teatteria* ja kehotti jokaista teatterin tekijää niin tekemään. Grotowski oli sitä mieltä, että kysymys Stanislavskin merkityksestä uudelle teatterille on järjetön. Hänen mielestään vanhat asiat, kuten elämän alkulähteet tai näyttelijän työ pysyvät pohjimmiltaan samoina. Grotowski puuttui kirjassaan myös myöhemmin kollokviassa puhuttaneeseen väärin ymmärtämiseen; siihen, että ei havaita eroa tekniikan ja estetiikan välillä.

Freelance-ohjaaja ja dramaturgi (TEM) Kristiina Repo kertoi huomioineensa epäselvyydet Stanislavskin kirjojen käännöksissä suorittaessaan jatko-opintoja Venäjän Teatteritaiteen Akatemi-

assa Moskovassa vv. 1975–1977. Hän suomentaa tällä hetkellä uudestaan Stanislavskin teoksia *Näyttelijän työ 1 ja 2*. Tämän lisäksi hänellä on tekeillä yhteistyössä emeritusprofessori Martin Kurténin kanssa terminologia- ja teatterisanasto Stanislavskin ja hänen seuraajiensa luomasta käsitteistöä. Sanasto tulee ilmestymään neljällä kielellä: venäjä, suomi, ruotsi ja englanti. Reponosti esiin jo Stanislavskin kirjan *A Creative Work of Actor in Experiencing* nimessä esiintyneen ehkä eniten epäselvyyksiä herättäneen käännöskukkasen venäjän sanasta *pereživaniya*. Suomeksi se käännettiin *eläytyminen*, vaikka se vastaakin pikemmin *kokemista*. Tšerkasskin mukaan venäjän kielessä sana tarkoittaa näyttelemistä autenttisena kokemuksena juuri tässä hetkessä yleisön edessä, ja se on myös synonyymi sanalle kärsiminen. Niinpä taannoin (ja joskus vieläkin) näyttelijät ovat kovasti yrittäneet eläytyä tunnetilaan (tämä saattoi tuottaa kärsimistä niin lavalla kuin katsomossa), vaikka myöhempien tutkimustenkin valossa tunnetila saavutetaan vasta kokemisen, ts. enemmänkin fyysisen toiminnan / ruumiillistamisen kautta. Tunnetila tulee siis vasta, kun jotain on jo tapahtunut.

Yhden painavimmista puheenvuoroista käytti 90-luvun lopussa Pietarin Valtiollisessa Teatteritaiteen akatemiassa opiskellut ohjaaja Johanna Hammarberg. Hän esitti huolensa siitä, onko suomalainen kulttuuri niin kuin muoti, jossa vain se mikä on uutta, on relevanttia. Toporkov oli sitä mieltä, että 10 vuotta on minimiaika minkä tahansa metodin omaksumiseen. Grotowskin vastaus Stanislavskille sisälisi vaatimuksen, että taiteilijan on tunnettava perinne voidakseen hylätä sen. Hammarberg perusteli Stanislavskin metodin

nykykäytettävyyttä sekä käytännöllisesti että eettisesti. Jos näyttelijöillä ja ohjaajilla ei ole metodia, jonka avulla kommunikoida, niin harjoitusprosessi saattaa harhautua eettisesti, vaikkapa ohjaajan mielivaltaisuuden vuoksi. Stanislavskin fyysisten toimintojen metodi asiallistaa ja demystifioi harjoitusprosessia. Se myös vähentää ohjaajan painolastia tarjotessaan työkaluja koko ensemblelle tasa-arvoiseen ja vastuulliseen ryhmätyöhön. Toisaalta miksi näyttelijän tarvitsisi päästää ohjaajaa sorkkimaan omalle tontilleen, kun vain hän on se, joka voi päästä sisälle rooliin ja sen elämään. Hammarbergin mukaan metodin viimeinen vaihe eli toiminta-analyysin metodi hahmottaa ihmisen ei ensisijaisesti älyllisenä tai tuntevana, vaan toimivana olentona. Näyttelijän älyllinen ja emotionaalinen muisti on somaattista, kehollista. Oslon Taidekorkeakoulun ohjaajantyön laitoksen johtaja Hans Henriksen nosti esiin näyttelijän kannalta olennaisen – voimme puhua systeemistä, metodista ja harjoitteista vaikka kuinka kauan, mutta se on silti eri asia kuin tekeminen – mitä näyttelemisen kuitenkin on.

Kuulijoiden joukosta nousi ajatus Stanislavskin tyylilajisidonnaisuudesta – onko opeilla käyttöä, jos kysymys on vaikkapa demonin näyttelemisestä, absurdista teatterista tai ylipäätään sellaisesta teatterin traditiosta, joka ei pyri esittämään realistista ihmiskuvaa. Vastauskin saatiin yleisön joukosta – eivät ne ainaakaan vähennä kykyä esittää mitä tahansa, vaikka parhaimmillaan toimivatkin yrittäessään kuvata ihmistä.

Raija-Sinikka Rantala kertoi omasta ja osin myös Suomen teatterikorkeakoulun vaiheikkaasta tiestä Stanislavskin parissa. Rantalalta on juuri ilmestynyt kirja *Klovni – kun käänsin toisen*

*posken*, joka kuvaa ohjaajan työtä Moskovon Taiteellisessa Teatterissa syksyllä 2002. Rantala ohjasi silloin kahdeksan viikon harjoitusajassa sinne Leonid Andrejevin näytelmän *Klovni – Se, joka saa korvapuusteja*. Kirjassaan hän kuvaa epäonnistumistaan ja hakee työpäiväkirjan avulla teoreettista taustaa Stanislavskin metodin soveltamisen käännekohtiin ja näyttelijäntyön ongelmakohtiin. ”Miksi ihmeessä ihminen menee kirjoittamaan omista mokistaan?”, kysyi Rantala. Näinhän teki myös Stanislavski, jonka ensimmäinen kirja oli hyvin henkilökohtainen ja paljas. Ylipäätään hän kirjoissaan myös ruoski, kritisoi ja jopa pilkkasi itseään (Kristiina Revon sanoin). Epäonnistumisistaan ihminen oppii, ja ehkä voisi oppia myös lukija – niinpä kyseistä itsensä likoon laittavaa kirjoitustapaa voisi viljellä enemmänkin. Rantalalan mukaan Stanislavskin opit ilmenevät töissä, joiden tekijät ottavat Stanislavskin sparrauskumppanina. Hänen mukaansa opit ovat ajankohtaisia niin kauan kuin tehdään teatteria ihmisistä, elämästä ja niin kauan kuin meissä on inhimillisyyttä jäljellä.

Stanislavski oli työtä pelkäämätön totuuden etsijä, joka oli jatkuvasti liikkeellä kyseenalaistaen aiemmat oppinsa. Hänen työnsä oli käytännöllistä ja konkreettista, päätyen fyysisten toimintojen metodiin. Kuten Grotowski asian ilmaisi: ”Miten koskettaa sitä, mitä ei voi koskea? Hän halusi löytää konkreettiset tiet salaisiin ja salaperäisiin prosesseihin – tiet, ei keinoja, joita vastaan hän taisteli.” Mihin Stanislavski olisikaan etsinnössään päätenyt, ellei kuolema ei olisi katkaissut niitä vuonna 1938?

**Minna Jutila**