

Thanatos

ISSN 2242-6280, vol. 2 1/2013

© Suomalaisen Kuolemantutkimuksen Seura Ry.

KAKSI TŠEHOVIA: KUOLEMAN ESITTÄMISESTÄ KIRJALLISUUDESSA JA NÄYTTÉLIJÄNTYÖSSÄ

Liisa Byckling

Abstract: The two Chekhovs – Presenting Death in Literature and Art of Acting

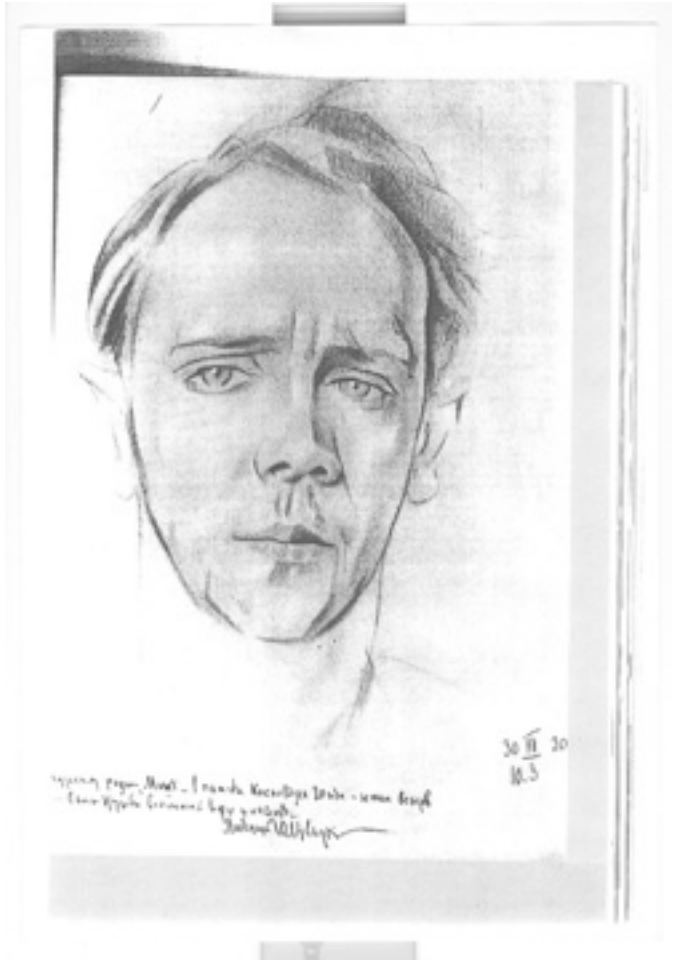
This article discusses the ways the Russian writer Anton Chekhov (1860–1904), and his nephew, the actor, teacher of acting, and writer Mikhail (Michael) Chekhov (1891–1955) dealt with the theme of death. The article is based on my teaching at the Helsinki University and my research on Russian literature and theatre. Contrary to general notions, Anton Chekhov’s early short stories blend humour with seriousness, with death playing the main part in several of them. The one-act play *The Swan Song* deals with death in the theatre; the play was used to illuminate the concept of atmosphere by Michael Chekhov in his acting method. The dramatic innovations in Chekhov’s *The Seagull* are given a more detailed discussion; the concept of “death behind the scenes”, various ways of acting, as well the play’s affinities to symbolism. The central symbolist theme of death is discussed in connection with Russian symbolist theatre, Konstantin Stanislavsky’s experiments and Vsevolod Meyerhold’s theatre essays. New interpretations of Chekhov’s drama by Anatoli Efros and Krystian Lupa are briefly mentioned.

Michael Chekhov's philosophy of theatre and acting methods deserve a closer attention in the ways he blended realism with symbolism. Chekhov received critical acclaim for the innovative ways of expressing the moment of passing away when he acted the death scenes in Strindberg's *Erik XIV* and Shakespeare's *Hamlet*. Chekhov's memoirs, published with the title *The Path of the Actor*, provide an insight into the ways of merging experiences of death – whether imminent or actual – with theories of art. Chekhov recounts how he witnessed a surgical operation as a battle between life and death, and he develops the experience to point out some parts of his acting method. Chekhov used his feelings of loss and grief – namely, the death of his parents and close friends – in his practice and theory of theatre, e.g. in the way of expressing passing of time on the stage. In Chekhov's thinking, the "Dead" Theatre and "Living" Theatre were also concepts of art, applicable to both Soviet Russian and Western theatre in various ways.

Johdanto

Venäjän kirjallisuus ja teatteri tarjoavat paljon pohdittavaa kuoleman teemasta. Tässä artikkelissa esitän huomioita ja ajatuksia kirjailija Anton Tšehovin (1860–1904) ja hänen veljenpoikansa näyttelijä Mihail Tšehovin (1891–1955) tuotannosta. Artikkelini ei pyri kattavaan tutkimukseen hyvin laajasta aiheesta: draamasta yleensä tai edes venäläisestä kirjallisuudesta erityisesti. Kahden Tšehovin tuominen tarkastelun kohteeksi avaa toivoakseni yhden näkökulman seek Venäjän merkittävimmän klassikkokirjailijan tuotantoon että aikansa etevimmän näyttelijän luovaan työhön ja ajatteluun sekä – tosin vain lyhyesti – kulttuuristen kausien, realismin ja symbolismin, tarkasteluun. Artikkelin aineiston ja johtopäätösten lähtökohtina ovat monivuotinen opetukseni Anton Tšehovin tuotannosta Helsingin yliopistossa, aiempi Tšehovin reseptiä Suomessa käsitellyt tutkimukseni *Tšehov i mirovaja literatura*, sekä vuonna 2005 julkaistu venäjänkielinen väitöskirjani Mihail Tšehovin työstä näyttelijänä, pedagogina ja teatterikirjailijana sekä Moskovassa että etenkin Euroopassa ja Yhdysvalloissa.

Kuoleman teemaa Anton Tšehovin tuotannossa on Venäjällä käsitelty paljon jo hänen elinaikanaan, muun muassa yhteydessä teatterin symbolismiin, kuten tässä artikkelissani mainitsen. Runsaasta venäläisestä Tšehov-tutkimuksesta mainittakoon verrattain uudet novellien analyysit, joita ovat tehneet Aleksandr Tšudakov teoksessaan *Poetika Tšehova* (1971), Grigori Bjalyi kokoelmassa *Istorija russkoi literatury 4* (1983) sekä Vladimir Katajev artikkelijulkaisussa *V tvortšeskoj laboratorii Tšehova* (1974). Kiinnostavaa vertailua Tolstoin ja Tšehovin teoksissaan ja keskusteluissaan esittämien kuolemankäsitysten välillä on esitetty Vladimir Lakšinin kirjassa *Tolstoi ja Tšehov* (suomentanut Marja Itkonen-Kaila, 1982). Artikkelissani viittaan myös pietarilaisen tutkijan Igor Suhihin kirjaan *Problemy poetiki Tšehova* (2007).



Mihail Tšehov, Moskova, 1920. Kuva: *Teatr*-lehti

Vaikka Mihail Tšehovin näyttelijänmetodi, *the Chekhov Method*, on nykyään suosittu teatterikouluissa ympäri maailmaa, hänen filosofiset harrastuksensa ja teatteriteoriansa ovat jääneet miltei tuntemattomiksi. Sen vuoksi olen ottanut ne omista tutkimuksissani esille. Tässä artikkelissa esittämäni ajatukset Mihail Tšehovista ja kuolemasta julkaisen ensi kertaa. Mielenkiintoista on, että Mihail Tšehovin ajattelussa elämän ja kuoleman havainnot laajenevat koskemaan näyttelijäntyötä ja teatterin tarkoitusta, ne ulottuvat empiriasta teoriaan ja filosofiaan. Näihin ajatuksiin tutustuminen johdattaa mielestäni hänen näyttelijänmethodinsa syventyneeseen ymmärtämiseen.

”Humoristi” Anton Tšehov; näyttelijän kuolema

Kuolema esiintyy Anton Tšehovin tuotannossa toistuvana teemana. Eksistentiaalisten kysymysten äärelle kirjailijaa johdatti monen muun asian ohella myös hänen varsinainen ammattinsa: hän valmistui lääkäriksi Moskovan yliopistosta 1884. Sitä ennen alkaneen kirjoittamisensa ohella hän harjoitti lääkäriammattiaan toistakymmentä vuotta. Omaelämäkerrassaan Tšehov kirjoitti lääketieteen tuntemuksen suuresta merkityksestä kirjailijantyölleen:

“Epäilemättä lääketieteen opinnoilla on ollut todellista merkitystä kirjalliselle toiminnalleni: ne ovat tuntuvasti laajentaneet havaintopiiriäni, rikastuttaneet minua tiedoilla joiden todellisen arvon minulle kirjailijana voi ymmärtää vain sellainen, joka on itse lääkäri; myös ohjaavasti ne ovat vaikuttaneet, ja varmaankin tuntumani lääketieteeseen on auttanut minua välttämään monia virheitä. Luonnontieteiden, tieteellisen metodin tuntemus on pitänyt minut aina valppaana, ja olen pyrkinyt tieteellisiin tosiasioihin aina kun se on mahdollista, ja milloin se on ollut mahdotonta, olen mieluummin jättänyt kokonaan kirjoittamatta.” (Kirje G. Rossolimolle, Jalta, 11.10.1899. Tšehov 1990, 106.)

Kuolema konventiona ja päähenkilön kohtalona on kirjailija Tšehovin keskeinen aihe. Nuoruudestaan asti innokas teatterinharrastaja Tšehov kirjoitti parikymmenvuotiaana ensimmäisen suuren teoksensa, näytelmän joka tunnetaan *Platonovin* nimellä. Se päättyy nimihenkilön itsemurhaan. Kirjailijan viimeinen teos, komedia *Kirsikkapuisto* (1904) päättyy vanhan palvelijan Firsin kenties viimeisiin sanoihin – ”Minut unohtivat” – ja puutarhasta kaikuviin kirveeniskuihin.

Tšehov tunnusti, miten vaikeaa on teosten lopettaminen; muuta keinoa ei ollut kuin saada sankari naimisiin tai vainajien kirjoihin. Kuten pietarilainen kirjallisuudentutkija Igor Suhih kirjoittaa tutkimuksensa luvussa ”Päähenkilön kuolema Tšehovin maailmassa”: ”*Päähenkilön kuolema kuuluu kirjallisuuden eri aikakausien ja lajien suosituimpiin keinoihin teoksen päättämiseksi.*” (Suhih 2007, 270.) Suhihin laskujen mukaan nuoren Tšehovin runsas humorististen kertomusten tuotanto vuosina 1880–1887 käsittää nelisenkymmentä kertomusta,

joissa kuolema on keskeisenä teemana tai tärkeä juonen kehityksen kannalta. Kuoleman teeman käsittelyssä kertomukset voidaan jakaa eri ryhmiin. Eräiden kertomusten juoni on yksinkertainen ja samalla paradoksaalinen: kuolemallekin voidaan nauraa. *Virkamiehen kuolema* -näytelmässä päähenkilö, valtion palveluksessa työskentelevä Ivan Dimitrijevitš Tšervjakov kuolee sen jälkeen kun vanhempi korkea-arvoinen virkamies – ei edes hänen oma esimiehensä – on haukunnut hänet, ja vieläpä hänen omasta syystään. Teatteriteemaan liittyy *Draama*, jossa nääntynyt kirjailija Pavel Vasiljevitš tappaa paperipainolla daamin, joka luki hänelle ääneen surkeaa ja loputtoman pitkää ”aatenäytelmäänsä”. Tämänäyttelyissä kertomuksissa päähenkilön kuolema on esitetty parodiana, groteskina tehokeinona tai pelkästään toteavasti faktana.

Mutta Tšehovilla on myös kertomuksia, joissa hän kuvaa kuolemaa kaihtamatta realistisia yksityiskohtia kuin lääkäri, jolle ruumiinavaus on tuttua työtä. Kuolemaan johtanut rikos on aiheena useissa kertomuksissa. *Tutkijassa* kuolinsyytä selvittävä poliisi kysyy lääkäriltä, joka on avaamassa vainajan pääkalloa: ”Onko olemassa sellaisia myrkkyjä, jotka surmaavat nopeasti mutta kivutta?” *Rouvassa* aviomies murhaa vaimonsa. *Draama metsällä* -novellissa rikostutkija tekee useita murhia. *Volodjassa* opiskelijapoika tekee itsemurhan. *Vihollisten* alussa lääkärin poika kuolee, ja *Opettajassa* kuvataan keuhkotautiin kuolevan päähenkilön viimeisiä päiviä. *Tylsän elämän* alussa kerrotaan tilanomistajarouvan ainoan tyttären kuolemasta, jota seuraa yksityiskohtainen ja vastenmielinen kuvaus rouvan aviomiehen, vanhan kenraalin, sairaudesta ja kuolinkamppailusta.

Selvimmin ”tšehovilaisia” kertomuksia ovat Suhihin mukaan ne, joissa pelottavat ja naurettavat aiheet lomittuvat juonenkulussa. Hyvä esimerkki ”kumulatiivisesta juonesta” eli humoristisen tapahtuman muuttumisesta vakavaksi on *Näyttelijän kuolema*. Se kertoo vanhasta, mutta ikäisekseen väkivahvasta maaseutunäyttelijästä Šiptsovista, joka sairastuu yllättäen. Hänen näyttelijätoverinsa tuovat hänen sairastuolleen kalamaksaöljyä ja konjakkia. Šiptsov kaipaava kotipuoleensa Vjazmaan. Hän muistelee saamiaan voittojaan sekä näyttämöllä että tappe-

luissa teatterin ulkopuolella. Koomisten muisteloiden jälkeen tilanne vakavoituu ja näyttelijä tuntee kuolemankaltaista ikävää.

Minulla ei ole vaimoa eikä lapsia, Šiptsov mutisi. – Kunpa en olisi näyttelijä vaan saisin asua Vjazmassa. Elämä on mennyt hukkaan, Semjon! Voi kun pääsisin Vjazmaan! (...) koomikko huitaisi kättään ja alkoi lohduttaa kuolevaa ja kertoa Vjazmasta: Se on hyvä kaupunki! hän lohdutti. – Ihan mainio kaupunki, veliseni! Sen piparkakut ovat kuuluisia. Piparkakut ovat klassisia, mutta näin meidän kesken - ne ovat pilaantuneita. Minun vatsani oli viikon ajan sekaisin... Mutta onpa siellä muuan mainio kauppias! Ihan kaiken huippu! Niin kestittää ja pitää hyvänä, että!

Koomikko puheli, ja Šiptsov vaiken, kuunteli ja nyökytteli hyväksyvästi.

Illalla hän kuoli. (Tšehov, PSS, *Sotšinenija*, 4, 350. Suomennos Liisa Byckling.)

Näyttelijän kuolemassa lausutaan Tšehovin näytelmistä tuttu repliikki ”Elämä on mennyt hukkaan”. Se on myös kertomus ”saattohoidosta”, läheisen koomikkotoverin kyvystä eläytyä kuolevan tunteisiin, tukea tätä – vaikkakin keksityillä tarinoilla – ja rauhoittaa tätä viimeisillä hetkillään. *Näyttelijän kuoleman* viimeiset sanat muistuttavat Tšehovin varhaisempaa kertomusta *Virkamiehen kuolema*, jonka loppu on yhtä yllättävä ja samalla toteava:

Hän tuli konemaisesti kotiin ja riisumatta virkapukuaan meni makuulle diivaanille ja ... kuoli. (Tšehov, PSS, *Sotšinenija* 2, 166. Suom. LB.)

Mutta samankaltaiset finaalit ovat tunnesävyiltään aivan vastakkaiset. Edellisessä kertomuksessa kuoleva kohtaa loppunsa rauhallisesti, jälkimmäisessä virkamiehen kuolema on surkea päätös hänen väärinkäsitykselleen. Suihin mukaan Tšehovin kuvauksille kuolemasta on ominaista ta-

pahtuman äkillisyys ja tavanomaisuus; kuolemaa ympäröi arkisuus, jolle kaikenlainen lyyrisyys, sentimentaalisuus ja salaperäisyys ovat vieraita. (Suhih 2007, 273.)

”Joutsenlaulu” ja kuolema teatterisalissa

Yksinäytöksisessä näytelmässä *Joutsenlaulu* (Kalhas, 1887) kuolema tuntuu lähestyvän ja etäännyvän. Tšehov kirjoitti näytelmän samannimisen kertomuksensa pohjalta. Näytelmässä tapahtumapaikka, öinen teatterinlava ja tyhjä katsomo luovat sen tilan ja ajan, jossa eletty elämä tiivistyy ja rajan ylittäminen kuolemaan on vain askeleen päässä.

Päähenkilö, 68-vuotias näyttelijä Vasili Svetlovidov (”valoisakatseinen”) tulee yöllä provinsiteatterin kurjalle näyttämölle Kalhasin roolipuvussa. Kalhas on koominen hahmo Offenbachin suositussa operetissa *Orfeus Manalassa* (sic!). Muiden lähdettyä esityksen jälkeen kotiin Svetlovidov yrittää selvittää humalastaan. Hänen fyysinen ja henkinen tilansa vastaavat kolean teatterin tunnelmaa. ”Sielussani on kylmää ja pimeää kuin kellarissa.” Vanhuus on tullut, ja sekin näyttäytyy uutena roolisuorituksena: ”On aika harjoitella vainajan roolia.” Kuolemaa ennakoiden näyttelijän äitivainaja muistuu hänen mieleensä. Svetlovidov tajuaa näkevänsä ensi kerran teatterin ilman valoja (tuohon aikaan sekä ramppivalot että himmeät katsomon valot paloivat esityksen aikana). Näyttelijän monologissa yhdistyvät sekä fyysiset että psyykkiset tuntemukset, pelko ja tahaton huumori. Katsomo tulvii pimeyttä, Svetlovidov huomaa:

Se on kuin musta pohjaton kuilu, kuin hauta, jossa kuolema piileskelee. Brr! Onpa kylmä! Katsomosta vetää kuin kamiinasta... Tässäpä kelpaisi manata aaveita! Pirun pelottavaa... Aivan selkäpiitä karmii. (Huutaa) Jegorka, Petruška, missä te pirut olette? Luoja, mitä minä nyt paholaista tänne kutsumaan... Voi luoja, tuollaiset puheet pitää jättää vanhoilla päivillään kun kuolema on ovella... 68-vuotiaana toiset käyvät aamumessussa ja ajattelevat kuolemaa, mutta minä... Oi luoja! minä se vaan puhun rumia, mokoma juoppolalli, ja vielä narrin puvussa... Kamala

ilmestys! Menen vaihtamaan vaatteita... Kaameaa! Tässä jos istuisi koko yön, voisi vaikka kuolla kauhusta. (Menee pukuhuoneeseen.)” (Tšehov, PSS, *Sotšinenija*, 11, 207–215. Suom. LB.)

Palattuaan arkiasussa näyttämölle Svetlovidov tilittää kuiskaaja Nikita Ivanytšille elämäänsä, rakkauttaan, uraansa, epäilyjä omista lahjoistaan – ne eivät ole kiistattomia – sekä suhdettaan vaativaan ja oikukkaaseen yleisöön, joka assosioituu edessä aukeavan katsomon pimeyteen: ”Musta kuilu ahmi ja nielaisi minut.” Näyttelijän muisto todellisesta tai kuvitellusta ja ehkä jo menetetyistä lahjakkuudesta palaa, ja samalla roolien repliikit. Ne eivät kuitenkaan kerro kuolemasta, kuten voisi luulla, vaan uhmasta ja voimantunnosta: Svetlovidov lausuu valetsaari Dmitrin repliikkejä Puškinin *Boris Godunovista* sekä Shakespearen *Kuningas Learin* myrskykohtauksen monologia. Niiden myötä, ikään kuin jonkinlaisena itsesuggestiona, Svetlovidov unohtaa vuosiensa painolastin ja siteeraa Puškinin runoa ”Lahjakkuus ei tunnusta vanhuutta”. Katsomon musta aukko ei olekaan enää pelottava. ”Taide saa unohtamaan vanhuuden, yksinäisyyden ja sairaudet, ja kuolemakin väistyy, ainakin puoliksi”. Svetlovidov puhkeaa itkuun, sillä hän epäilee kykyjään, vaikka kuiskaaja-ystävä yrittää lohduttaa häntä. Viimeisinä repliikkeinään näyttelijä siteeraa *Othelloa* ja Tšatskia: ”Tuokaa minulle vaunut” (Gribojedovin näytelmässä *Murhetta älystä*). Hän poistuu näyttämöltä – ei yksin, vaan ystävänsä Nikitan kanssa. Jos Svetlovidovin näyttelijänlahjat jäävätkin todistusta vaille, klassikonäytelmien kuolemaa uhmaava vaikutus ja teatterin elämäntunnetta nostava voima saavat vahvistuksensa Tšehovin pienessä näytelmähelmessä. Syystäkin Tšehov piti sitä varhaiskautensa parhaimpana pikkunäytelmänä.

Mielenkiintoista on, että Anton Tšehovin veljenpoika, näyttelijä-pedagogi Mihail Tšehov, liitti *Joutsenlaulun* metodinsa harjoitustekstiksi, jonka avulla näyttelijä voi harjoitella teatterin ja näyttämön atmosfääriin ilmaisemista. Vaikka Mihail Tšehov ei ohjannut setänsä näytelmiä, hän käytti ja hyödynsi tämän näytelmien esityksissä kehitettyjä draamallisia käsitteitä. Tšehovin näyttelijänmetodissa atmosfääri on esityksen ”sielu”, jossa esitys tapahtuu ja jota esitys säteilee. Esityksen ”ruumis” on sen näkyvä osa, kuten näyttelijän esitys ja lavasteet. Atmos-

fääri voi muuttaa sanojen sisällön ja tilanteet. ”Sitä pitää kuunnella kuin musiikkia”, Tšehov kehottaa, viitaten nimenomaan Anton-setänsä *Joutsenlaulu*-näytelmään, jossa vanha näyttelijä eläytyy näyttämön ja teatterisalin herättämiin tunteisiin.

In bygone days, when an aura of romance still pervaded our profession, actors frequently spent enchanted nights in their empty dressing rooms, or among pieces of scenery, or wandering on the half-lit stage like the old tragedian in Anton Chekhov’s “Swan Song”. Their experiences of many years welded them to this stage filled with a magic spell. They needed this atmosphere. It gave them inspiration and power for their future performances. (”Entisaikaan kun ammattiamme vielä ympäröi romanttinen sädekehä, näyttelijät viettivät taianomaisia öitä pukuhuoneessaan tai lavastusten keskellä tai kulkivat puolihämärällä näyttämöllä kuin vanha traagikko Anton Tšehovin näytelmässä *Joutsenlaulu*. Heidän monivuotiset kokemuksensa sulattivat heidät maagisen lumon täyttämään näyttämöön. He tarvitsivat tätä ilmapiiriä. Se antoi heille inspiraatiota ja voimaa tulevia esityksiä varten.” Chekhov 1953, 47–48.)

1880-luvun lopulla Tšehovin kertomuksissa *Tulet* ja *Ikävä tarina* kuoleman pohdiskelu syvenee ja laajenee. Tšehovin perhettä kohdannut menetys vaikutti kirjailijaan. Vuonna 1889 näiden kertomusten kirjoittamisen välillä Nikolai-veli kuoli, ja Tšehov kirjoitti: ”Ensimmäisen kerran kodissamme nähtiin ruumisarkku”. Lopun odotus vallitsee *Ikävässä tarinassa*, jonka vanha professori tietää pian kuolevansa.

Vaikka kuoleman jälkeinen elämä askarrutti Tšehovia, hän ei uskonut siihen – tai puhui asiasta eri aikoina eri tavoin. Tšehov menettelee toisin kuin Dostojevski ja Tolstoi; hän ei arvuuttele kuolemanjälkeistä elämää eikä kurkottele tuonpuoleiseen. Tšehovin muistikirjaan on jäänyt merkintä: ”Yksikään meidän kuolevaisten arvio ei kelpaa ei-olevaisen arvioimiseen eikä siihen mitä ihminen on lakattuaan olemasta.” (Tšehov, PSS, *Sotšinenija* 17, 101.)

Anton Tšehov ja kuolema näyttämön takana

Tšehov uudisti tavan esittää päähenkilön kuolema venäläisessä näytelmäkirjallisuudessa. Kaikki Tšehovin eksistentiaaliset näytelmät sisältävät kuoleman teeman. Jos *Platonov* ja *Ivanov* päättyvät päähenkilön itsemurhaan näyttämöllä, *Lokissa* loppuratkaisu on yhtäaikaisesti sekä samanlainen että uusi. *Vanja-enossa* päähenkilön yritys ampua professori epäonnistuu ja saa melkein farssin piirteitä. Järkyttävämpää kuin Vanjan kokema murhanhimo on se hiljainen ja vähittäinen kuoleman odotus mihin hänet muiden maatilan asukkaiden kanssa on tuomittu näytelmän lopussa. ”Finita la comedia” sanoo *Vanja-enon* toinen miespäähenkilö tohtori Astrov. Hän ei näytelmän lopussa riistä henkeään, kuten eivät tee Tšehovin lääkärit muutenkaan, vaan estää Vanjan itsemurhan.

Kolmessa ssaressa soittokunnan soitto ja kaksi kuolemaa kehystävät näyttämötapautumaa. Irmeli Niemi on kuvaillut näytelmässä esiintyvää kuoleman tematiikkaa seuraavin sanoin:

”Ensimmäinen [näyttämötapautuma], kenraalin kuolema, on yhtä luonnollinen kuin jälkimmäinen, Tuzenbachin ampuminen, on luonnoton ja väkivaltainen; edellinen nousee nopeana kirkkaana muistona siinä, missä jälkimmäinen levittäytyy hitaasti aavistuksin valmisteltuna yli koko näytelmän viimeisen neljänneksen, mutta molemmat osoittavat, miten ohimenevä ja ehdottomuudessaankin etäinen kuolema on ihmisille, jotka uskovat raivaavansa kärsimyksillään ja yksinäisyydellään tietä iloon ja rauhaan. ’Jos kuolenkin, tulen sentään tavalla tai toisella olemaan osallisena elämässä.’” (Niemi 1969, 68–69.)

Kolmessa ssaressa luonnon elämän jatkuvuus tuo lohtua kuoleman kynnyksellä. Paroni Tuzenbach sanoo ennen lähtöään kohtalokkaaseen kaksintaisteluun: ”Tuossa on kuivunut puu, mutta yhä se vain huojuu tulessa kuin muutkin puut. Samoin minusta tuntuu, että jos kuolenkin, niin tulen sentään tavalla tai toisella olemaan osallisena elämässä.” (Tšehov 1963, 287.) Ihmisen kuolema mielletään vuorosanoissa osaksi luonnon kiertokulkua.

Vuosisadan vaihteen kuuluisin draamallinen itsemurhaaja Tšehovin ensimmäisessä ”suuressa” näytelmässä *Lokissa* (1896) on nuori näytelmäkirjailija Konstantin Treplev. Treplev tuntuu kulkevan kuoleman varjon laaksossa ensimmäisestä näytöksestä alkaen. Hänen symbolistinen näytelmänsä johdattaa katsojat aikaan, jolloin kaikki elämä on kuollut, ja vain Maailmansielu käy taistelua Paholaista eli Materiaa vastaan. Toisessa näytöksessä hän tuo Ninalle ampumansa lokin ja uhkaa itsemurhalla, jota hän sitten lopulta yrittääkin ennen kolmannen näytöksen alkua, jolloin hän tulee näyttämölle pää siteeseen käärittynä.

Saatuana *Lokin* valmiiksi Tšehov julisti kirjeessään Aleksei Suvorinille, että hän kirjoitti sen ”vastoin kaikkia draamataiteen lakeja”. Tämä tarkoitti sekä näytelmän rakennetta, henkilökuvausta että epätavallista juonta – tai juonen puuttumista kokonaan. Konstantin rikkoi draamallisen itsemurhan konventioita, sillä neljännessä näytöksessä hän ei tee itsemurhaa näyttämöllä, vaan sen takana. Kuuluu laukaus, ja todettuaan teon tohtori Dorn kertoo siitä puoliääneen kirjailija Boris Trigorinille: ”*Konstantin Gavrilovitš on ampunut itsensä*”.

Treplevin itsemurha on ennakoitu ja motivoitu monin tavoin. Teon syytä saattavat olla pettymys uusiin taidemuotoihin ja tunne oman kirjailijantyön rutinoitumisesta. Lisäsyinä ovat rakastetun Ninan tunnekylmyys, juuttuminen maatilalle syrjään kaikesta ja äidin välinpitämättömyys poikaansa kohtaan. Sitä vastoin näytelmän roolihahmoista jää henkiin – vaikkakin hammasta purren ja helpon maineen haaveista luopuneena – nuori näyttelijä Nina Zaretšnaja, joka epätoivon hetkellä kuvittelee olevansa ammuttu lokki. Ninan lahjakkuudesta ei ole toistaiseksi varmaa näyttöä, sillä hän on oppinut maaseututeatterin kliseet. Tohtori Dorn kertoo että Nina ”esitti kuolemaa vaikuttavasti”. Kyseessä oli ilmeisesti voimakkaiden eleiden ja asentojen korostama kuolinkamppailu, sillä Nina ”näytteli karkeasti, mauttomasti, suuriäänisesti ja kulkimikkaasti” (Tšehov 1963, 79.). Kliseemäistä näyttelijäilmaisua ja meluisaa kuoleman esittämistä nousi vastustamaan kirjailija itse sekä hänen näytelmiään esittävät aikalaiset, ennen kaikkea Moskovan Taiteellisen teatterin (*Moskovski Hudožestvennyi teatr*, MHT) ohjaajat, jotka toteuttivat uudenalaista ilmaisua: hillittyä näyttelemistä ja tunnelmateat-

teria. Omalla tavallaan näyttelemistä uudisti seuraava sukupolvi, heidän joukossaan Mihail Tšehov.

Sisäistyneen näyttelemisen ohjeita Tšehov antoi harvoin, mutta sitäkin painokkaammin kirjeissään MHT:n nuorille näyttelijöille, erityisesti Vsevolod Meyerholdille, josta tulee tuonempana tarkemmin puhe. Näyttelijä Olga Knipperille, näytelmiensä pääroolien esittäjälle ja tulevalle vaimolleen, Tšehov kirjoitti:

Minä kirjoitin Meyerholdille ja koetin saada hänet uskomaan että hermostunutta ihmistä ei pidä esittää reuhtoen. (...) Kärsimys tulee esittää siten kuin se ilmaistaan elämässä, ts. ei jaloin eikä käsin, vaan äänensävyllä, katseella; ei sohimalla vaan soreasti. Sivistyneille ihmisille ominaiset häivähtävät sielunliikkeet tulee myös ulospäin ilmaista häivein. Te sanotte: näyttämön sovinnastavat. Mitkään sovinnastavat eivät suvaitse valhetta. (Tšehov 1990, 132.)

Lokki-näytelmässään Tšehov siirsi Treplevin itsemurhan näkymättömiin ja asetti näyttämölle hänen lähipiirinsä pelaamaan korttia – ja nosti esille kysymykset heidän syyllisyydestään tai kenties myös muiden kestämisestä vastoinkäymisten keskellä.

Lokin kuvaama Treplevin itsemurha kulisseissa ja pitkät keskustelut merkitsivät uuden venäläisen draaman kummallista epädramaattisuutta, joka huomioitiin myös meillä Suomessa. *Lokin* reseptioon Suomessa liittyy mielenkiintoinen tarina, joka osoittaa että teatteriutiset Pietarista saavuttivat Helsingin nopeasti. Meikäläisen Tšehov -perinteen kantaisä, teatterinjohtaja Eino Kalima kertoo muistelmissaan kuinka hän vuonna 1904, ollessaan vielä nuori opiskelija, kävi tarjoamassa *Ostrovskin Metsän* suomennostaan Kansallisteatterin iäkkäälle johtajalle Kaarlo Bergbomille. Tämä tunsu hyvin Gogolia ja muita venäläisiä klassikoita ja oli ohjannut niitä. Bergbom käänsi puheen Tšehovin näytelmään, jota ei suoranaisesti nimetä:

Hän vaikutti rasittuneelta ja puhui suomea odottamattoman virheellisesti ja vierassävyyisesti. Hänen antamansa yleisarvostelu venäläisestä draamasta oli miltei ivalinen: toimintaa ei lainkaan, puhutaan paljon, ja lopuksi ”joku tappaa itsensä jossain sivuhuoneessa näyttämön takana”. Muistan erikoisesti tuon viimeisen lauseen, koska poistuessani jäin miettimään oliko todellakin niin tärkeätä, että murhat ja itsemurhat teatterissa tapahtuvat näyttämöllä. (Kalima 1962, 161.)

Bergbom tarkoitti tietysti *Lokkia*, jonka epäonnistunut kantaesitys Pietarin keisarillisessa teatterissa 1896 oli monien Pietarin-matkojen aikana tullut hänenkin tietoonsa. Yli neljäkymmentä vuotta myöhemmin Kalima ohjasi *Lokin* Kansallisteatterissa Tšehov-esitysten pitkässä sarjassa.

Tšehovin näytelmät – kohti venäläistä symbolismia

Avain Tšehovin näytelmien tulkitsemiseen MHT:ssa löydettiin runollisesta realismista. Sitä toteutti käännteentekevissä ohjauksissaan Konstantin Stanislavski (1863–1938) yhdessä ohjaaja Vladimir Nemirovitš-Dantšenkon kanssa. Tšehovin näytelmät olisivat eräiden katsojien mielestä voineet mahdollistaa myös muunlaiset tulkinnat. Vuosisadan taitteessa teatterissa vaikuttivat venäläisen symbolismin teoriat sekä avantgarde-taide. Runoilija Vjatšeslav Ivanovin, symbolistisen taideteorian merkittävän kehittäjän mukaan reaalitodellisuus oli vain ”todellisen todellisuuden” pintaa, ja siihen päästään taiteen ja luomisen tietä. Tämänpuolisen todellisuuden ilmiöt ovat vain symboleja siitä todellisuudesta, jota symbolisteille merkittävä filosofi Platon nimitti tosiolevaisiksi. (Ekonen 2011, 397.)

Venäläiset teatteriohjaajat pyrkivät 1900-luvun alussa pois perinteisen realismin taidekäsityksestä, joka heidän mielestään rajoittui pinnalliseen totuudenmukaisuuteen. ”Realismin patriarkkana” pidetty Stanislavski tunsu Taiteellisen teatterin joutuneen umpikujaan suuresta yleisömenestyksestään huolimatta. Stanislavski ihaili modernia taidetta, mm. venäläisen Mihail Vrubelin maalauksia, ja hän ohjasi belgialaisen kirjailijan Maurice Maeterlinckin ja norjalaisen Henrik Ibsenin symbolistisia näytelmiä. Muistelmateoksessaan *Elämäni taiteen*

palveluksessa Stanislavski kirjoitti, ettei näyttelijätaide kyennyt ilmaisemaan runoteosten ”toista todellisuutta” muiden taiteiden tavoin:

Syynä ei ole se, että ruumiimme on materiaa, vaan siinä, että sitä ei ole muovailtu, se ei ole notkeaa eikä ilmeikästä. Se on sovellettu poroporvarin jokapäiväisen elämän mukaan ilmaisemaan arkisia tunteita. Runoilijan yleVIN elämysten ilmaisemiseen näyttämöllä on taas näyttelijöillä kokonainen erikoislajitelma kuluneita eleitä, käsien kohottelua, kämmenten ja sormien levittelyä, teatraalista röhöttäen istumista, teatraalista kuljeskelua kävelyn sijasta jne. (...) Meillä on kahdentyypisiä eleitä ja liikkeitä: ensiksi tavalliset, luonnolliset, jokapäiväiset; toiseksi taas epätavalliset, luonnottomat, elottomat, joita teatterissa käytetään ilmaistaessa kaikkea ylevää ja abstraktista. Tämä elehtimis- ja liikehtimistyyppi on monesti jo kauan sitten lainattu italialaisilta laulajilta tai otettu huonoista tauluista, kuvista ja postikorteista. Voiko näillä vulgaareilla muodoilla esittää ihmisen hengenelämän yliaistillisia, yleviä ja jaloja ilmiöitä – kaikkea sitä hyvää ja syvällistä, mitä on Vrubelin, Maeterlinckin ja Ibsenin taiteessa? (Stanislavski, 1966, 307–308.)

Kuten tuonnempana kerron, Meyerholdin esittämä rinnastus *Kirsikkapuiston* ja Maurice Maeterlinckin symbolististen näytelmien välillä oli ajan hengen sanelema. 1890-luvulta lähtien Maeterlinckin tuotanto herätti suurta kiinnostusta Venäjällä. Ensimmäisten joukossa Tšehov suositteli Maeterlinckin näytelmiä esitettäväksi juuri *Lokin* kirjoittamisaikaan syksyllä 1895. Kaksi vuotta myöhemmin hän kertoo Maeterlinckin mystisten ja staattisten näytelmien lukemisen tekemästä ”valtavasta vaikutuksesta”. Yksinäytöksisen näytelmän *Sokeat* sisältöä hän kuvaa näin: ”vanhus, sokeain opas on kaikessa hiljaisuudessa kuollut ja sokeat jotka eivät sitä tiedä istuvat ja odottavat hänen paluutaan”. (Kirje Aleksei Suvorinille, 12.7.1897. Tšehov, 1986, 408.)

Taiteellisessa teatterissa Maeterlinckin yksinäytöksisiä näytelmiä ohjasi Stanislavski, joka viehtyi symbolismin tarjoamiin näyttämökokeisiin sekä elämän ja kuoleman totuuksien ku-

vaamiseen. Niiden esittäminen asetti yhä uusia kysymyksiä Stanislavskille: ”En tiennyt, miten näyttämöllä oli sanoilla hienoimmin ilmaistava tunteiden varjot.” Hän etsi sitä miten ”me näyttelijät voisimme kulkea sitä tietä jonka muut taiteet jo olivat omaksuneet”. (Stanislavski 1966, 313.)

Kuolema Tšehovin näytelmien henkilönä: ohjaaja Meyerhold

Tšehovin kuvaamat kuolemantapaukset laajentavat tulkintojen rajoja, mikä ilmenee *Lokin* esityksissä ja niiden henkilöihin liitetystä mytologiassa. Jo Tšehovin aikana, mutta varsinkin hänen kuolemansa jälkeen Treplevistä tuli vertauskuvallinen hahmo uuden taiteen etsijänä. Sattumaa tai ei, mutta Treplevin roolin ”luoja” eli sen ensimmäinen esittäjä oli Vsevolod Meyerhold (1873–1940), aikansa intellektuellin ruumiillistuma Moskovan Taiteellisessa teatterissa.

Lokki sai legendaarinen ensi-iltansa vuonna 1898 nimenomaan Moskovan Taiteellisessa teatterissa. Esitys nosti draamatikko Tšehovin ”kuolleista” ja palautti sen uskon teatteriin, jonka hän oli menettänyt kaksi vuotta aiemmin *Lokin* kantaesityksen fiaskon seurauksena Pietarissa. Muutaman vuoden kuluttua Meyerholdista tuli venäläisen modernismin keulakuva, teatterinuudistaja ja sittemmin myös neuvostoteatterin johtohahmo. Moskovan Taiteellisessa teatterissa Meyerhold esitti Trepleviä vain pari vuotta ennen vuonna 1901 tapahtunutta oman teatterinsa perustamista, mutta seuraavien tapahtumien valossa hän on iskostunut venäläisten mielissä kokeilevan taiteen symboliksi, ja täydellä syyllä. Rooli ja näyttelijä olivat aluksi yhtä – ja kuitenkin yhä selvemmin erilaisia. Monien muiden ohella rinnastuksia Treplevin ja Meyerholdin rinnastuksia on tehnyt tutkija I. Uvarova, joka artikkelissaan ”Kuoleman teeman kolme aspektia Tšehovilla, Treplevillä ja Meyerholdilla” kuvailee, miten ”roolihenkilö luovuttaa symbolistin vertaan näyttelijälle”. Venäjän kulttuurista ja runoudesta voisi löytää moniakin yhtäläisyyksiä Tšehovin tuotantoon, tosin eri genressä. Mainittakoon vain, että kuoleman ja ylösousemuksen aiheita Venäjän musiikissa ilmaisi Aleksandr Skrjabin ja filosofiassa puolestaan Nikolai Fjodorov. (Uvarova 2001, 147–153.)

Ystävyys Tšehovin kanssa merkitsi Meyerholdille paljon sekä taiteessa että henkilökohtaisesti. Näyttelijä ihaili Tšehovin tapaa yhdistää realismi ja symbolismi. Vanhemmalle kirjailijaystävänsä Meyerhold saattoi uskoutua kriisistään – ”kuin kauhea pitkälinen sairaus” – Moskovan opiskelijamellakoiden aikana 1901, kun taiteiden murros osui poliittiseen kuohuntaan. Meyerhold ymmärsi Tšehovin arvon sekä perimmäisten kysymysten kirjailijana että uudistajana, joka toteutti kirjallisuudessa symbolismin täydellisemmin kuin länsimaiset kirjailijat. Vuosisadan alussa Meyerhold julisti teatterin irtautumista naturalismista, ”tarpeettomasta totuudesta”, runoilija Valeri Brjusovin kohutun esseen sanoin. Tästä syystä Meyerhold näki Moskovan Taiteellisen teatterin – Tšehovin ”oman” teatterin ja Meyerholdin entisen kotiteatterin – jääneen jälkeen kirjailijan kehityksestä ja uudesta tyylistä.

Tärkeää teemamme kannalta on, että nähtyään *Kirsikkapuiston* Taiteellisessa teatterissa – ja ohjattuaan sen jo tätä ennen omassa teatterissaan – Meyerhold kirjoitti Tšehoville usein siteeratun kirjeen, jossa hän mm. toteaa, että ”*Kirsikkapuisto* on abstrakti kuin Tšaikovskin sinfonia” (toukokuussa 1904). Meyerhold nostaa Kuoleman ja Kohtalon näytelmän näkymättömiksi henkilöiksi. Kolmannessa näytöksessä, tanssiaisten aikana odotetaan tietoa maatilalan myynnistä, joka merkitsee erään aikakauden päättymistä. Tässä näytöksessä, tanssijoiden tömistellessä ja orkesterin soittaessa, katsojan pitää voida kuulla kuinka ”kauhu” astuu sisään, Meyerhold kirjoitti: ”Se on ilonpitoa, jossa voi kuulla kuoleman melodiat. Siinä on jotain maeterlinckmaista, kauheaa.” (Meyerhold 1968, 85. Suom. LB.)

Analyysiään Tšehovin näytelmien symbolismista Meyerhold kehitteli edelleen kirjansa *Kistorii i tehnikе teatra* (Teatterin historiasta ja tekniikasta, 1907) luvussa ”Naturalistinen teatteri ja tunnelmateatteri”. Nämä symbolismin herättämät ajatukset näkyvät myös Mihail Tšehovin teatteriajattelussa. Yllämainitussa analyysissään *Kirsikkapuistosta* Meyerhold lausui julki erään elämänmuodon lopun teemat. Tuolloin hän ei kuitenkaan täysin tiedostanut, että Tšehov tosiaan kirjoitti näytelmän itsekin kuolemansairaana, eikä osannut aavistaa, että kirjailijan kuolema seuraisi pian kirjeen lähettämisen jälkeen heinäkuussa 1904.

Vaikuttaa siltä että Tšehovin viimeisessä näytelmässään ennakoima draaman murros olisi voinut toteutua. Kirjailijan kuolema teki sen tyhjäksi, mutta teatterissa uuden etsiminen jatkui. Vuonna 1905 Stanislavski kutsui Meyerholdin ohjaajaksi kokeelliseen studioonsa, joka ohjelman hän muotoili seuraavin sanoin:

”Realismi on elänyt aikansa. Irrealismin aika oli koittanut näyttämölle. Elämää ei ollut kuvattava sellaisena kuin se todellisuudessa on, vaan sillä tavalla kuin me hämärästi koemme sen unelmissa, näyissä, ylevän nousun hetkinä. Juuri tämä sie-lullinen tila on esitettävä näyttämöllisesti samaan tapaan kuin uuden suunnan taide-maalarit ilmentävä sitä kankaallaan, uuden suunnan säveltäjät musiikissa ja uudet runoilijat runoissaan. Näiden taidemaalarien, säveltäjien, runoilijain tuotteissa ei ole selviä piirteitä, tarkkoja täydellisiä säveliä, täsmälleen ilmaistuja ajatuksia. Uuden taiteen voima on värien, linjojen, sanojen soinnussa. Ne luovat yleisiä mielialoja, jotka tajuttomasti tarttuvat katsojaan. Ne antavat viittauksia, jotka tajuttomasti tarttu-vat katsojaan.” (Stanislavski, 1966, 312–313.)

Merkkillistä on, että Stanislavski tuntuu siteeraavan nimenomaan *Lokin* itsemurhaan ajautuneen symbolistikirjailijan, Konstantin Treplevin ajatuksia. Samantapainen kohtalo kuin Treplevin näytelmällä *Maailmansielusta*, jonka esityksen sen kirjoittaja äitinsä Arkadinan yllättämänä keskeytti, oli myös Stanislavskin ja Meyerholdin studiolla: parin näytteen jälkeen Stanislavski päätti sulkea sen, sillä hän oli tyytymätön näyttelijäntyöhön.

Uuden Venäjän teatterissa: miksi Treplev ampui itsensä – tai ei sittenkään?

Venäjällä *glasnostin*, uuden avoimuuden myötä alkoi klassikkojen uudelleenarviointi: Tšehovia, *Lokkia* ja Treplevin kohtaloa alettiin tulkita toisin. Tšehovin näytelmille tehtiin uusia kysymyksiä ja niille annettiin uusia otsikoita 1990-luvulta lähtien. Treplevin itsemurhasta syytettiin nyt koko yhteiskuntaa. ”Miksi Konstantin Treplev ampui itsensä?” arvuutteli ohjaaja Sergei Pogrebništško Moskovan Tšehov-festivaalilla näkemässäni samannimisessä esi-

tyksessä vuonna 1991. Eikä vain arvailut: esityksen tapahtumapaikka oli mielisairaala, ja tekstin piilomerkityksistä rävytettiin esille Neuvostoliiton todellisuuden kuva, tällä kertaa toisinajattelijoiden kohtelun kautta.

Myös venäläisen kulttuurialueen ulkopuolella Treplevin kohtalo otetaan vakavasti. Usein hänet tulkitaan kokeilevana symbolistisen teatterin tyyliin, epäonnistuvana tai uskonsa itseensä menettäneenä kirjailija-taiteilijana. Kristian Smedsin hieno ohjaus Von Krahl in teatterissa Tallinnassa noudatti juuri tätä lukutapaa. Ohjaustyö nähtiin sittemmin myös Helsingissä, vierailevana esityksenä Juhlaviikoilla 2009.

Tunnettu puolalainen ohjaaja Krystian Lupa (s. 1943) polemisoi perinteistä käsitystä vastaan ohjatessaan *Lokin* Pietarin Aleksandrinski-teatterissa neljä vuotta sitten. Kummallista kyllä, Lupan ohjauksessa Treplev ei tee itsemurhaa finaalisissa vaan jääkin henkiin ja arvattavasti jatkamaan kirjoittamistaan. Kun Lupalta kysyttiin *Novaja Polša* -lehden haastattelussa ”saneliko sympatianne tätä arkkityyppistä hahmoa kohtaan ratkaisunne?”, hän vastasi:

Juuri niin: Treplevin kuolema tarkoittaisi, että hänen ruumiinsa mukana kuolisivat hänen kaikki uudet ideansa ja ainoalaatuinen kokemuksensa. Juuri nyt *Lokin* tärkein ja ajankohtaisin teema on minusta yksilön kypsyminen ihmisenä ja taiteilijana, kuinka hän kokee epäonnistumisen taiteessa. Ymmärrän taiteilijan epäonnistumisen tärkeänä ja väistämättömänä elämäkokemuksena. Tämän teeman mukaan en yksinkertaisesti voinut antaa Treplevin kuolla. Silloin esityksen teema olisi hävinnyt tai ainakin heikentynyt. (Lupa 2008.)

Katolisesta Puolasta kotoisin oleva ohjaaja tekee näin radikaalin uudelleentulkinnan ja kieltää Treplevin itsemurhan. Kuoleman ajatuksesta luopuminen on ohjaajasta eräänlainen ihme. Kuten Lupa toteaa haastattelussa: ”Nykyään ymmärrämme itsemurhan toisin kuin ennen: myös se on kokemus, jonka kautta voidaan kulkea (ainakin sen mahdollisuutena) ja muuttaa se yksilöitymisen kokemukseksi siten että siitä tulee ihmisen henkilökohtainen ja henkinen

voitto... ” (Lupa 2008.) Itsemurhasta luopuminen toteuttaa tässä tapauksessa enemmän ohjaajan tarvetta itsetutkiskeluun kuin kirjailijan traagista loppuratkaisua. Näytelmässä vastaakordina on kuitenkin nuoren Ninan ennen lähtöään lausuma monologi: tärkeintä on taiteilijan kyky kestää niin urallaan kuin rakkaudessaankin kokemansa pettymykset.

Venäläisessä teatterissa näkemistäni esityksistä selvimmin kuoleman teemaa korosti tunnettu moskovalainen Anatoli Efros, joka ohjasi *Kirsikkapuiston* Suomen Kansallisteatterissa 1984. Skenografiasta vastasi Valeri Levental. Näyttämö oli katettu valkoisin verhoihin, jotka olivat kuin käärinliinoja kirsikkapuiden kukkiessa, ja tapahtumapaikkana oli hautausmaan ympäristö. Pari vuotta aiemmin Efros oli toteuttanut saman kuoleman teemaa varioivan ohjausratkaisunsa Moskovan kuuluisassa Taganka-teatterissa. Efros kertoi minulle haastattelussa, että hänen käsityksensä mukaan ulkonaisesti menestyvä mutta sisäisesti rikkinäinen kauppias Lopahin teki myöhemmin itsemurhan. Moskovassa roolia näytteli Vladimir Vysotski, Helsingissä Antti Litja ja Heikki Nousiainen.

Mihail Tšehov, taidefilosofia ja kuoleman esittäminen roolityössä

Kuoleman esittämistä näyttelijäntyössä pohti syvällisesti näyttelijä Mihail Tšehov (Pietari, 1891–Los Angeles, 1955). Mihailin isä oli Antonin vanhin veli, kirjailija ja toimittaja Aleksandr Tšehov (1855–1913), ja hänen äitinsä juutalaissyntyinen Natalia Golden (1855–1919). Venäjällä Mihail Tšehovia pidetään aikansa hienoimpana näyttelijänä. Moskovan Taiteellisessa teatterissa hän oli ohjaaja ja teatterinjohtaja Konstantin Stanislavskin tähtioppilas. Vuodesta 1912 alkaen Mihail Tšehov näytteli MHT:n Studiossa ja päänäyttämöllä ja johti Studiosta muodostettua Toista Moskovan Taiteellista akateemista teatteria (MHAT-*Vtoroi*). Muutettuaan länteen vuonna 1928 Tšehov työskenteli ohjaajana ja opettajana sekä Euroopassa että Yhdysvalloissa nimellä Michael Chekhov. (Byckling, 2000.) Tšehovin näyttelijäkoulutuksen metodeja on viime vuosina sovellettu monissa Euroopan maissa, sekä myös Yhdysvalloissa ja Japanissa. Tšehov oli Neuvosto-Venäjällä epäsuosiossa 1960-luvulle asti, mutta hänen legendansa eli, hänen kirjojaan luettiin ja hänen oppejaan sovellettiin salassa.

Glasnostin ansiosta Tšehovin kaksiosainen teos voitiin lopulta julkaista, ja hän pääsi uudestaan julkisuuteen. (Mihail Tšehov 1, 2, 1986.)

Mihail Tšehov oli 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä symbolistisen teatterin ensimmäinen näyttelijä ja myös suurenmoinen groteski näyttelijä, joka näytteli etevästi vanhuk-
sia ja marginaali-ihmisiä. Tšehov oli näyttelijänä ”aikakauden ajatusten valtias”, kuten Jevgeni Vahtangov ohjaajana tai Aleksandr Blok runoilijana. He kaikki ilmaisivat tuskallista aikakausien murtumista. Tšehov debytoi aikana, jolloin realismin mestariohjaajan Stanislavskin oppilaat nousivat kapinaan häntä vastaan.

Teatterin sukupolvieroihin voi soveltaa kirjallisuuden professori 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. Vuosisadan 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.) Näitä tunteja näyttelijä Tšehov kuvasi herkästi sekä rooleissaan, ohjaustöissään että kirjoituksissaan. Kenties juuri Tšehovia tarkoittaen Stanislavski kirjoitti: ”*Voihan olla, että uusi nuori kulttuuri luo uusia näyttelijöitä, jotka kykenevät suoriutumaan kaikista ruumiimme aineellisuuteen liittyvistä vaikeuksista voimistaakseen henkistä luomistyötä!*” (Stanislavski, 1966, 313.)

Viimeisenä Venäjän-vuotenaan Tšehov julkaisi taidefilosofisen omaelämäkertansa *Put aktjora* (*Näyttelijän tie*, 1928, ei suomennettu; englanniksi lyhennettynä *The Path of the Actor*, 2006). Sitä pidetään Stanislavskin *Elämäni taiteen parissa* -kirjan ohella parhaimpana näyttelijän elämäkertana. Se sisältää monia tasoja: lapsuuden muistoja, sairaskertomuksen, huumoria, itseironiaa ja itsetilitystä, pohdintaa näyttelijän tekniikasta ja taiteesta sekä teatterifilosofiaa. Tšehov puolustaa henkisiä arvoja materialismia vastaan, kertoo rohkeasti ja paikoin humoristisesti elämästään ja tilittää psykoosiaan sekä paranemistaan antroposofisen

uskontofilosofian ja studiotyön avulla. Tšehovia hoidettiin hypnoosilla, kenties hän kävi myös psykoanalyysissä, sillä pelkotilojensa syitä hän löytää lapsuudestaan. Mihail tunki 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. Mihail Tšehovin suhde kirjailijasetäänsä Antoniin oli läheinen – hän oli vain 13-vuotias kirjailijan kuollessa – ja hän luki innolla tämän tuotantoa. Koko uransa ajan Mihail esitti mestarillisesti setänsä tragikoomisia kertomuksia. Hän ei kuitenkaan ohjannut tämän näytelmiä, sillä niiden esitystyyli oli kanonisoitu Taiteellisessa teatterissa vuosisadan alussa, ja nuoret teatterintekijät tunsivat vetoa voimakkaammin ekspressiivisiin teksteihin.

Näyttelijän tiessä Tšehov käsittelee niukasti omia roolejaan, mutta keskiössä ovat näyttelijän kokemukset ja suhde tärkeisiin ohjaajiin. Stanislavski näki hänessä modernin murroksen ilmentäjän, hermoherkän Treplevin esittäjän, ja alkoi harjoitella *Lokkia* hänen ja muiden nuorten kanssa vuonna 1919. Esitys ei toteutunut. Kaksi vuotta myöhemmin Stanislavskin ja hänen inspiroivan oppilaansa yhteistyönä syntyi Nikolai Gogolin *Reviisori*, josta tuli suuri menestys Tšehovin esittämän Hlestakovin ansiosta. ”Ensi kerran *Reviisorin* 80-vuotisen esityshistorian aikana näemme vihdoinkin Gogolin kuvaaman Hlestakovin”, kirjoitti kriitikko.

”Kun katsoo tarkemmin hänen rumia nykerönenäisiä kasvojaan, huomaa hänen omituiset vilkuilevat silmänsä, ja kuunnellessaan hänen mutinaksi painuvaa löpötystä ja katsoo hänen salamannopeita liikkeitään, nykäyksiään ja hypähtelyjään, ymmärtää Gogolin sanat ”hän on fantasmagorinen henkilö, joka valheellisen ja ruumiillistuneen pehtoksen lailla kiittää pois troikalla”. Se selittää tämän hahmon joka ei ole todellinen vaan kauhean-fantastinen henkilö. 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 2, 1986, 445)

Lokakuun vallankumouksen jälkeen teattereiden esitykset jatkuivat elintarvikepulasta ja turvallisuudesta huolimatta. Moskovan Taiteellisen teatterin näyttelijät suhtautuivat vallankumoukseen epäröiden ja peläten. Neuvostohallitus arvosti kuitenkin vanhoja teattereita, ja Leninin politiikkana oli ”pelastaa ja säilyttää” MHT. Teatterille annettiin valtiontukea sekä arvonimi ”Akateeminen”, jotka myönnettiin myös kuudelle muulle draama- ja oopperateatterille Moskovassa ja Pietarissa. Leninin ja kulttuuriministeri Anatoli Lunatšarskin suojeluksessa MHT selvisi tiukan linjan bolševikkien kritiikin painostuksesta ja leimaamisesta porvarilliseksi teatteriksi. Valtionjohto piti Tšehovin näytelmiä ideologisista syistä vanhentuneina. Teattereissa vallitsi ohjelmistopula, sillä klassikot ja länsimaiset näytelmät eivät tyydyttäneet teattereille asetettuja vaatimuksia esittää bolševikkivallan luomaa todellisuutta. Tulevaisuuden kehityksen takeena Stanislavski piti studioita, joissa koulutettiin nuoria näyttelijöitä ja ohjaajia. Vuonna 1928 ensimmäisen viisivuotissuunnitelman ja tuottavuuden tehostamisohjelman myötä myös teattereiden täytyi tuottaa enemmän esityksiä, usein laadusta tinkien, ja niiden ideologista linjaa valvottiin tarkkaan.

Tätä taustaa vasten Mihail Tšehov joutui 1920-luvun alun rooleissaan ottamaan mittaa olemisesta ja sen lakkaamisesta, toisinaan vertauskuvana yhteiskuntamuotojen muutoksista. Tšehovista tuli ohjaaja Jevgeni Vahtangovin (1883–1922) luottonäyttelijä ja ”fantastisen realismin” kannattaja, jota he edistivät vastakohtana Taiteellisen teatterin naturalistisena pitämälleen linjalle. Hän esitti nimiroolia August Strindbergin näytelmässä *Eerik XIV*, jonka Vahtangov ohjasi venäläisen ekspressionismin huippuesityksenä. Kriitikko Boris Alpers näki Eerikissä näyttelijän sielunripin: ”*Eerikissä näyttelijä tuntuu muistelevan sielunkriisinsä aikaista kärsimystä. Mutta Tšehov pukee tuon palavan ”tunnustuksensa” täsmälliseen ja täydelliseen taiteelliseen muotoon.*” (Alpers 1977, 52.) Ehkä kuningasvallan elinkelvottomuuden todistamiseksi moskovalaisen esityksen tekstiä oli muutettu niin että sairas kuningas ottaa myrkkyä eikä mene vankilaan, kuten Strindberg oli kirjoittanut historiaa seuraten. Aikalaiskuvauksien mukaan Tšehov näytteli myrkkykohtauksen hiljaa ja alistuen – siis ilman efektien tavoittelua, mikä oli Anton Tšehovin ihanteen mukaista kuolinkohtausten kuvaamisessa.

Tšehov nousi eräälle neuvostoteatterin johtopaikalle, kun hänet nimitettiin Toisen Moskovan Taiteellisen teatterin johtajaksi. Hän valitsi ensimmäiseksi suureksi ohjaustyökseen Shakespearen *Hamletin* ja esitti pääroolin vuonna 1924. Julkaistuista harjoituspäiväkirjoista näkyy miten ahkerassa käytössä venäläisen symbolismin käsitteistö oli, kun tragedian tekstin tulkittiin viittaavan tuonpuoleiseen ja kuolemaakin korkeampaan todellisuuteen. Hamlet edusti aktiivista voimaa pahan vastustamisessa, mikä ilmeni kuninkaan ja koko maan rappiossa ja materialismissa. Tšehovin näyttelijäoppilas Maria Knebel, josta tuli etevä ohjaaja, kertoo kokeneensa syvän ja puhdistavan järkytyksen, *katharsiksen*, ainoan kerran teatterissa *Hamletin* kuolinkohtauksessa.

”Teatterin keinot olivat (kuolinkohtauksessa) hyvin yksinkertaiset. Kaksintaistelun aikana näyttämö oli valaistu hämärästi. Valo osui vain muutamiin henkilöihin pimeyden keskellä. Kun Hamlet oli haavoittunut kuolettavasti, näyttämölle levisi vähitellen kirkas valo. Tšehovin kaatuessa palvelijat tarttuivat häneen ja nostivat hänet suuren kilven päälle. Kilpeen nojaten hän pyysi Horatiota kertomaan kaikille elämästään. Muuttamatta asentoaan hän sanoi: Loppu on hiljaisuutta. Fanfaarien soidessa palvelijat kantoivat Hamletin ruumiin pois korkealla kilven päällä.” (Knebel 1967, 123)

Hamletin kuoleman kokemusta voi kenties verrata Tagoren runon sanoihin: ”*Astiassa vesi on helmeilevää, meressä vesi on mustaa / Pienen totuuden sanat ovat selvät / Suurella totuudella on suuri hiljaisuus.*”

Kuolema Mihail Tšehovin muistelmakirjassa

Kuolema on Tšehovin muistelmakirjan *Näyttelijän tie* eräitä tärkeitä filosofisia teemoja sekä ylipäätään näyttelijän ammatin keskeisteemoja. *Hamletin* lisäksi hän esitti kuolemaa tunnetuissa rooleissaan: *Eerik XIV* -näytelmässä, Andrei Belyin *Peterburg* -romaanin dramatisoinnissa ja Aleksei Tolstoin tragediassa *Iivana Julman kuolema*.

Elämän rajallisuuden Tšehov koki isänsä ja äitinsä kuolemassa vuosina 1913 ja 1919, sekä myös läheisten työtovereidensa menetyksissä. Studion johtaja Leopold Suleržitski kuoli vuonna 1916 ja ohjaaja Jevgeni Vahtangov puolestaan vuonna 1922. Vakavasti sairaiden vanhempien ja ystävien kuolema oli odotettavissa, mutta joka kerran raskaan sairauden ja menetyksen kokemukset olivat Tšehoville tuskallisia ja kauhistuttavia. Kokemuksen raskautta ei poistanut, mutta kenties lievensi se että hän eli aikana, jolloin kuolema oli hyväksyttävissä ja ihmistä lähellä. Ortodoksinen hautajaisseremonia antoi sureville tilaisuuden jättää jäähyväiset vainajalle. Tšehov näki opettajansa Suleržitskin arkussa, ja ”*hänen kasvonsa olivat vakavat ja rauhalliset*”. Tšehov kohtasi kuoleman kasvoista kasvoihin monta kertaa sekä henkilökohtaisesti että poliittisten mullistusten silminnäkijänä. Lokakuun vallankumouksen aikana hän sai hysteerisiä kohtauksia asunnossaan joka oli Moskovan katutaistelujen keskellä.

Henkisen tasapainon saavuttamisessa Tšehovia auttoi saksalaisen filosofin Rudolf Steinerin (1861–1925) antroposofisen hengentieteen löytäminen. Hän liittyi vuonna 1919 Venäjän antroposofiseen seuraan, jonka aktiivijäsen kirjailija Andrei Belyi oli. Antroposofia merkitsi Tšehoville kristinuskon modernia sovellutusta ja henkisen kehityksen tietä, 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. (Byckling, 2006.)

Isän kuolema oli menetyksistä ensimmäinen ja kenties tuskallisin, mutta sen kokemuksista Tšehov teki tärkeitä havaintoja taiteilijana. Isän kuollessa Pietarissa Tšehov oli 22-vuotias ja vasta suuren uransa alussa Moskovan Taiteellisessa teatterissa. Aleksandr oli lehtimies, kirjailija ja keksijä, jonka lahjakkuuden alkoholi tuhosi, kuten hänen kirjailijaveljensä oli ennustanut. Aleksandr sairasti pahanlaatuista kurkkusyöpää. Mihail kertoo:

”Hän ei pelännyt kuolemaa. Edes silloin kun hän kärsien ja vaivoin sai vedettyä henkeä, hänen kasvoillaan ei kuvastunut pelkoa vaan ärtymystä. Hän kärsi kovasti. Syöpäkasvain tukehdutti hänet hitaasti. En voinut auttaa isääni mitenkään, mutta en

voinut jättääkään häntä, enkä saanut silmiäni irti näiden hirveiden inhimillisten karsimusten katselemisesta. Ensi kerran näin kuoleman niin läheltä. Seurasin kuinka isän hengitys kävi yhä hitaammaksi, kuinka hänen suunsa avautui ammolleen hänen yrittäessään vetää henkeä ja huomasin minä hetkenä hänen katseensa sammui. Kuolinkamppailu kesti useita tunteja, eikä näinä tunteina aikaa ollut olemassa minulle eikä isälle. Lopulta hänen otsansa muuttui keltaiseksi, ja pian hänen kasvoilleen levisi keltainen väri. Hän kuoli.” (Tšehov 1, 1986, 80–81.)

Tšehov osoittaa kykyä käsitellä kuolemaa. Kuolinkuvauksen toteava ja viileä tapa kertoo siitä, että ajallinen välimatka isän kuolemaan – neljätoista vuotta oli kulunut siitä näyttelijän kirjoittaessa muistelmiaan – oli se siivilä, jonka lävitse näyttelijä suodatti tuskallisia muistikuviaan. Näyttelijä Mihail Tšehovin tarkkaavaisessa katseessa on samaa objektiivisuutta kuin kirjailija ja lääkäri Anton Tšehovilla. Mihail tunnusti kiinnostuksensa lääketieteeseen ja kirurgiaan. Se ja muutamat muut ammatti-irteet olivat ehkä hänen tietoista samaistumistaan ihailemaansa setään ja hänen taiteilijahahmoonsa. Mihailin lakonisessa kerronnassa on vaikutteita Anton Tšehovilta. Kuten edellä mainittu, monet kirjailijan kertomukset päättyivät sanoihin ”*Hän kuoli (On umer)*”.

Isän kuoleman tarkkailu ei kuitenkaan sulje pois pojan myötäelävää läsnäoloa, vaikka siitä ei kerrota. Kuolemantutkijat puhuvat 1800-luvun puolivälin jälkeen alkaneesta kuoleman medicalisoitumisen aikakaudesta, jonka kuluessa kuolemasta on tehty vain lääketieteellinen tapahtuma. Samalla ihminen on menettänyt otteensa kuolemasta ja ruvennut kammoamaan sitä. Näyttelijä Tšehov ei tehnyt näin: hän ei eristänyt kuolemaa elämästä, vaan pysyi kuolevan isänsä vuoteen vierellä loppuun asti. Yhteinen odottavan kuoleman kokemus yhdisti isää ja hänen poikaansa, kuolevaa ja hänen saattajaansa. Samasta kokemuksesta isänsä kuolinvuoteen ääressä kirjoittaa eräs 1900-luvun loppupuolen suurista ohjaajista englantilainen Peter Brook (s. 1925).

Now I understand better how it was that my father died, I stood silent by his body and for an extraordinary instant I could feel that his inanimate form had its own rightness. It had now become the firm support from which life could rise, as though from the bottom of a chain, upwards and then descending again. The most acute sense of life is always found in the presence of death. (”Ymmärrän nyt paremmin kuinka isäni kuoleman hetkellä seisoin ääneti hänen ruumiinsa ääressä, tuona merkilisenä hetkenä tunsin kuinka tällä elottomalla hahmolla oli oma oikeutuksensa. Siitä oli nyt tullut luja tuki elämälle nousta, kuten ketju nousee ja laskee jälleen. Kaikkein vahvin elämän tunne on aina löydettävissä kuoleman läsnäolosta.” Brook 1999, 122-123.)

Sekä Tšehov että Brook kykenivät kohtaamaan kuoleman, nöyrytykseen elämän mysteerin edessä ja näkemään itsensä osana sukupolvien ketjua – sekä käyttämään kokemusta taiteellisen työnsä materiaalina. Näyttelijän kokemuksena kuoleman kohtaamisella on vielä eräs puoli: silloin riisutaan ne naamiot, joita ihminen kantaa elämässään, ja jäljellä on vain paljas ihmisyyden. Eräissä näyttelijäntyötä käsittelevissä kirjoituksissaan Tšehov pohti naamion ja roolin vaihtoehtoja, ei niinkään kristinuskon käsitteiden mukaisesti vaan antiikin kirjallisuuden pohjalta.

Tšehovin kertomuksen jatkosta näkyy kuinka hän muokkasi kokemuksen osaksi taiteellista prosessia ja kävi sitä läpi sekä tunnekokemuksena että aineksena teoriapäättelyyn. *Näyttelijän tiessä* hän oli muokannut oman sairaskertomuksensa, psyykkisen sairastumisensa vallankumouksen jälkeen, kertomukseksi parantumisen eri vaiheista, nousemisesta itsensä yläpuolelle ja elämän mielekkyyden kokemuksesta. Kuvaus Aleksandr-isän kuolemasta laajenee pohdiskeluksi näyttelijän tulkintakeinoista:

Miten väärin me näyttelijät esitämme kuolemaa näyttämöllä! Kiinnitämme liian paljon huomiota ruumiin toimintoihin, jotka mielestämme luovat kuvan kuolemasta. Mutta se on väärin ja taiteen vastaista jo siksi, että ihmisen ennen kuolemaansa

kokemien fyysisten kärsimysten naturalistinen kuvaaminen ei ole taidetta. Me emme saa vaivaannuttaa yleisöä esittämällä kuolinkamppailua koristen ja kiemurrellen. Sellaisin keinoin me herätämme yleisössä vain kipua ja vastenmielisyyttä. Mitä uskollisemmin esitämme kuolevan fyysisiä tuskia, sitä kauemmaksi joudumme kuoleman kuvauksesta sellaisena kun sen tulee ilmetä taiteessa. Kuolemaa näyttämöllä olisi parempi esittää ajan tunnun hidastumisena ja katoamisena.

Kuolemaa tulkitsevan näyttelijän pitäisi tuossa kohdassa rakentaa roolinsa rytmi ja metriikka siten, että katsoja tuntee ajan hidastumisen ja tulee huomaamattaan siihen hetkeen, jolloin hidastunut tempo ikään kuin pysähtyy sekunniksi. Ja tämä pysähtyminen luo kuolemisenvaikutelman. Katsojan ei tarvitse nähdä karkeita ja epätaiteellisia keinoja, joilla kuvataan kuolevan fysiologian muutoksia. Tietysti tämän saavuttamiseksi näyttelijältä edellytetään korkeaa esitystekniikkaa. Näyttelijän on tarpeen oppia sekä havaitsemaan näyttämön aika että hallitsemaan sitä. Hän pitää oppia hallitsemaan näyttämön tempo. Liian usein näyttämöllä kiirehditään sen sijaan, että siellä hallittaisiin tempo. (Tšehov 1, 1986, 182.)

Menneisyyden tunnekokemukset antoivat rohkeutta käsitellä kuolemaa. Kuvatessaan itseään tarkkailijan roolissa isänsä kuolinvuoteella Tšehov toteutti taiteilijantehtävänsä, elämän kaikkien ilmiöiden havainnointia. Siitä hän kirjoittaa toisessa yhteydessä, kertoessaan vaimonsa Ksenijan kanssa tekemiensä Italian-matkojen vaikutelmista, joissa humoristiset pikkuasiat vaihtuvat Colosseumilla ja Pantheonissa koettuihin juhlaiviin tunteisiin:

”Ymmärsin, että taiteilijan pitää osata **vastaanottaa** vaikutelmia. Se tarkoittaa vaikutelmien valikoimista ja suhteen muodostamista niihin. Mutta se ei tarkoita, että taiteilija voisi paeta ahdistavia, raskaita tai jopa säälettäviä vaikutelmia. Ei, hänen pitää vastaanottaa **kaikenlaisia** vaikutelmia ja etsiä niihin selkeää ja tietoista suhdetta.” (Tšehov 1, 1986, 134.)

Aivan toisenlainen kuin isän kuoleman kuvaus on groteski ja epätoivon täyttämä kuvaus hänen kiihkeästi rakastamansa äidin kuolemasta. Se tapahtui vaikeana nälänhädän ja lavantautiepidemian keväänä vuonna 1919. Samaan aikaan Tšehov oli toipumassa vaikeasta psykoosista, mikä värittää myös kuvausta äidin poismenosta moskovalaisessa sairaalassa.

Tulin katsomaan äitiä melkein päivittäin ja näin, kuinka hänen voimansa hiipuivat. Hänen järkensä himmeni ja hän houraili. En ollut paikalla hänen kuollessaan, ja löysin hänen ruumiinsa suurin vaikeuksin ruumishuoneelta ruumiiden keskeltä, jotka makasivat pöydillä ja lattialla kummallisissa asennoissa, niiden kasvot olivat pöhöttyneet ja silmät ammottivat auki. Lavantauti raivosi Moskovassa eikä ruumiita ehditty haudata. Suurin vaikeuksin sain järjestettyä jonkinlaiset hautajaiset. Hautausmaa oli kaamea näky. Ruumiit laskettiin hautaan ilman ruumisarkkua, riepuihin käärittyinä, joskus kaksikin oli yhteen sidottuina johonkin lankkuun. Äidin kuoleman jälkeen en pystynyt enää tuntemaan mitään. Minusta oli jotenkin yhdentekevää, oliko hän kuollut vai ei. En kyennyt tajuamaan hänen kuolemaansa ja olin kummallisen rauhallinen. Itsemurha-ajatus ei tullut mieleenikään. Koin äidin menetyksen tylsässä ja välinpitämättömässä tilassa. Hänen hautapaikkansa katosi pian, enkä tiedä, missä hänen viimeinen leposijansa sijaitsee. (Tšehov 1, 1986, 122.)

Kuvausta ei pehmennä mikään lohduttava sävy, ja se muistuttaa Anton Tšehovin novellin *Gusev* finaalia, ruumiin lopullisen katoamisen kuvausta. Kuten Elias Canetti kirjoittaa, on asetuttava rohkeasti kuolemaa vastaan ja syljettävä vasten sen kasvoja. Tämän negatiivisen eleen Tšehov kykeni kääntämään toisenlaiseksi. Hänellä oli lahjakkuutta käsitellä kuolemaa taiteensa hyväksi.

Näyttelijä leikkaussalissa: elämän ja kuoleman taistelu

Tšehovin kokemana kuoleman läheisyys kohotti tietoisuutta elämän arvosta ja merkityksestä. Vaikka hän ei käytä sanaa ”vitalismi”, erityisen elämänvoiman tai elämänenergian käsite esi-

intyy hänen kirjoituksissaan. Emme tiedä, lukiko filosofiaa innokkaasti harrastanut Tšehov ranskalaisfilosofi Henri Bergsonia; luultavaa se kuitenkin on, sillä Bergsonia oli käännetty ja ennen vallankumousta hänen *Kootut teoksensa* julkaistiin venäjäksi. Näyttelijän ajattelussa voisi arvailla vaikutteita Bergsonin vitalismista. Kuitenkin 1910-luvulla ensisijainen vaikuttaja Tšehovin ajatteluun oli intialainen filosofia, jota luettiin ja sovellettiin Moskovan Taiteellisen teatterin Studiossa. Stanislavski hyödynsi harjoitteissa joogaa näyttelijöiden keskittymisen ja huomiokyvyn kehittämiseksi. Hän käytti myös *pranan* käsitettä näyttelijän henkisen ja fyysisen voimaketuksen merkityksessä sekä linkkinä korkeampaan todellisuuteen. Näitä harjoitteita (monien muiden ohella ja osin antroposofiasta vaikutteita hakien) Tšehov sovelsi omissa studioissaan lännessä.

Kuinka kuoleman läheisyys stimuloi ”elämän voimia” Tšehov kertoo merkittävässä muistelmakatselmassa. Eräänä *Reviisorin* esitysiltana hänen ystävänsä ohjaaja Vahtangov kiinnitti huomiota siihen, kuinka innoittuneesti Tšehov näytteli Hlestakovin pääroolia. Tšehov selittää, että esitystä edeltävänä ”stimulanttina” oli hänen kokemuksensa leikkaussalissa. Hän oli intohimoisen kiinnostunut lääketieteestä ja etenkin kirurgiasta. Pyynnöstään hän pääsi katsomaan kuuluisan moskovalaisen kirurgin leikkausta. Tšehovin kuvaus leikkauksen kulusta on kuin pienoisdraama elämän ja kuoleman välisestä taistelusta. Sen edellytyksenä on tarkkailijan, lääketieteen opiskelijaksi pukeutuneen näyttelijän tekemät havainnot, hänen intensiivinen keskittymisensä ja terävöitynyt huomiokyky. Myötäelämistä unohtamatta!

“Olin äärimmäisen jännittynyt ja seurasin tarkkaan leikkauksen valmistelua. Leikkaussalin tunnelma sai minut täysin valtaansa. Potilas tuotiin leikkauspöydälle ja nukutettiin. Seurasin kirurgia hellittämättä. Hän tarttui leikkausveitseen ja rohkealla ja kauniilla viillolla avasi potilaan vatsan. Silloin minussa tapahtui jotain merkillistä. Tavaton luomisen innostus syttyi tuolla hetkellä. Ymmärsin taiteen aivan uudella tavalla! Kirurgin taide ikään kuin virtasi minuun, ja värähdin luovien voimien voimasta. Potilaan vatsanpeite oli avattu, ja näin hänen hienot sinertävät suolensa! En olisi uskonut, että ne ovat niin kauniit! Elävät, sinertävät ja joustavat suolet! Seurasin

kuin noiduttuna kirurgin liikkeitä. Hän työskenteli varmasti ja rohkeasti potilaansa avattua vatsaonteloa leikaten.” (Tšehov 1, 1986, 180.)

Jatkossa Tšehov kuvaa dramaattista käännekohtaa:

”Äkkiä huomasin kirurgin kasvojen muuttuvan. Jäykistyin paikalleni. Hän heitti pari katkonaista lausetta avustajilleen. He liikahtivat sanaakaan sanomatta, heidän kasvoilleen tuli vakavan keskittynyt ilme. Selvästikin leikkaus sai vaarallisen käänteen. Tunsin vahvaa sympatiaa nukkuvaa potilasta ja lääkärin takkiin pukeutunutta suurta taiteilijaa kohtaan. Näin kuinka äärettömän tarkkaavaisesti kirurgi tunnusteli potilaan pulssia jossakin sisäisessä ruumiinosassa ja työnsi käyrän neulan millimetrin päähän pulssista. Seisoin paikallani henkeäni pidätellen. Jälleen seurasi syvä hiljaisuus, ja jälleen kirurgin neula tunkeutui sykkivän suonen viereen. Hän solmi leikkauslangan päät taitavin sormin, ja ruumiinosa oli valmis leikkausta varten. Hetken kuluttua tuntematon lämmin ruumiinosa annettiin käteeni, ja joku kuiskasi korvaani käsittämättömän selityksen elimestä jota pitelin kädessäni. Potilaan mahalaukku puhdistettiin verestä ja ommeltiin kiinni.” (Tšehov 1, 1986, 180-181.)

Kuvauksessa seuraa näyttelijän eläytyvä tunnereaktio ja loppuanalyysi:

”Olin huumaantunut, innoittunut, hurmaantunut! Millaista taidetta! Mistä tuon taiteen voima oikein tuli? Eikö se ollut siinä, miten kirurgi loi uutta värisevän ihmiselämän ääressä? Eikö se ollut siinä, miten hänen luomistyössään ratkaistaan kysymys hänen potilaansa elämästä ja kuolemasta? Missä kirurgi oli oppinut tuon suunnattoman keskittymiskyvyn? Ei kai hän ole tehnyt vuosikausia keskittymisharjoituksia kuten me näyttelijät teemme? Ja miten hänen kätensä ovat niin taitavat ja hänen liikkeensä niin täsmällisiä, rohkeita ja kauniita? Ei kai hän ole treenannut liikkeitään meidän näyttelijöiden tapaan? Mistä hän on saanut tuon loistavan kyvyn hallita sielunvoimiaan luomisen hetkinä? Mistä se tuli? Se syntyi elämän tunteesta, joka on hänen hallussaan ja vallassaan. Elämä! **Toisen ihmisen elämä** on hänen luomi-

sensa lähde. Tämä elämä oli opettanut hänelle plastiikkaa, huomiokykyä, voimaa, taitavuutta, keveyttä ja rohkeutta!” (Tšehov 1, 1986, 180-181.)

Tšehov laajentaa lopulta kertomustaan elävän ja kuolleen teatterin rajankäynniksi:

”Miksi me näyttelijät, luovat ihmiset treenaamme vuosikausia liikkeidemme ketteryyttä, keveyttä ja plastiikkaa, mutta emme tavoita puoliakaan voimasta, joka ilmenee sen ihmisen työssä, jonka edessä elämä sykkii? Siksi että meille, meille näyttelijöille, taiteessa kaikki on kuollutta. Kylminä järkäläinä kaikki ympäröi meitä näyttämöllä: lavasteet, puvut, maskit, kulissit, ramppi, katsomo aitiioineen – aivan kaikki! Kuka on surmannut kaiken sen ympärillämme? Me, niin juuri – me itse! Emme halua ymmärtää, että meistä itsestämme riippuu, eläkö vai kuoleeko meidän teatterimme. Entä värit? Eivätkö ne voi elää?” (Tšehov 1, 1986, 180-181. Suom. LB.)

Tšehov siirtää kuoleman teeman taiteen olemuksen pohdinnaksi ja ”elävän teatterin” julistukseksi. Vastoin neuvostoteatterin valtavirtaa hän halusi esittää klassikoita ja kehittää henkisiä arvoja toteuttavaa näyttelijäntaidetta.

Tšehovin tavoitteet ja antroposofinen filosofia olivat ristiriidassa 1920-luvun neuvostoliittolaisen materialismin ja hallituksen taidepoliittisen ohjelman kanssa. Tosin vielä vuosina 1917–1925 teatterit nauttivat verrattain suurta vapautta sisällön ja tyylien suhteen. Kommunistipuolueen kontrolli alkoi kasvaa, ja teattereiden piti alistaa kaikki näytelmänsä sensuuriviraston tarkastettavaksi ja ideologisen oikeaoppisuuden vaatimuksille. Tšehoviin kohdistui syytekampanja, jonka seurauksena hänen oli erottava teatterinsa johdosta. Hän sai maastapoistumisluvan vaimonsa kanssa.

Pian Neuvosto-Venäjältä muuttonsa jälkeen vuonna 1928 Tšehov julkaisi artikkeleita, joissa hän julisti aikansa teatterin kuolemaa ja näki sen syyt yhtä hyvin idän tuhoisassa ideologiassa

kuin lännen materialismissa. ”*Le théâtre est mort! Vive le théâtre!*” (Teatteri on kuollut! Eläköön teatteri), Tšehov kirjoitti samannimisessä artikkelissaan Pariisissa 1931. (Tšehov 2, 1986, 127–133.) Ratkaisu löytyisi uuden näyttelijäntekniikan kehittämistä ja uuden taiteellisen teatterin luomisesta. Tšehov omisti loppuelämänsä länessä näyttelijän metodien opetukselle, työskennellen eurooppalaisissa ja amerikkalaisissa teattereissa ja studioissa. Mihail Tšehov kuoli kotonaan Beverly Hillsissä 1955, ja hänet on haudattu vaimonsa Ksenijan vierseen Los Angelesissa. Tšehovin kirjoja on julkaistu uusintapainoksina, käännetty monille kielille ja hänen oppejaan sovelletaan ympäri maailmaa.

Venäläisen kirjallisuuden ja taiteen suuri linja johti Anton Tšehovin näytelmistä Moskovan Taiteellisen teatterin esityksiin, jotka tekivät synteesiä elämän ja kuoleman kysymyksistä ihmisen sosiaalisten suhteiden ja luontosuhteen kautta. Tämä linja – kaikkine mutkineenkin – johti realismista symbolismiin ja ”ikuisten kysymysten” äärelle sekä Mihail Tšehovin näyttelijäntaiteen metodeihin, jotka tähtäsivät henkistyneen ja spontaanin roolityön tuottamiseen, myös kuoleman teemaa käsiteltäessä.

Kirjallisuus:

Alpers, B. V., 1977. *Teatralnyje otšerki. V dvuh tomah. T. 2.* Moskva: Iskusstvo.

Brook, Peter, 1999. *Threads of Time. A Memoir.* London: Methuen.

Byckling, Liisa, 2000. *Mihail Tšehov v zapadnom teatre i kino.* [Mihail Tšehov länsimaisessa teatterissa ja elokuvassa. Väitöskirja. Helsingin yliopisto.]_ Sankt-Peterburg: Akademitšeskii projekt. (Sovremennaja zapadnaja rusistika, t. 30).

Byckling, Liisa, 2006. *Michael Chekhov and Anthroposophy: from the history of the Second Moscow Art Theatre.* Teoksessa: *Nordic Theatre Studies, Volume 18.* 2006. P. 59 - 72.

Chekhov, Michael, 1953. *To the Actor on the Technique of Acting.* New York, Evanston, and London: Harper and Row.

Ekonen, Kirsti, 2010. Modernismin murros. Teoksessa Kirsti Ekonen ja Sanna Turoma (toim.), *Venäläisen kirjallisuuden historia.* Helsinki: Gaudeamus.

Etkind, Efim, 1990. Jedinstvo ”serebrjanogo veka”. Teoksessa *La letteratura russa del novecento. Problemi di poetica*. Napoli: Istituto suor orsola beningasa.

Kalima, Eino, 1962. *Sattumaa ja johdatusta. Muistelmia*. Helsinki: WSOY.

Knebel, Marija, 1967. *Moja žizn*. Moskva: Iskusstvo.

Krystian Lupan haastattelu. ”En voinut antaa Treplevin kuolla”. *Novaja Polša 2008/4*.

Niemi, Irmeli, 1969. *Nykydraaman ihmiskuva*. Helsinki: Tammi.

Meierhold, V. E., 1968. *Statji, pisma, retši, besedy. Tšast pervaja; 1891 – 1917*. Moskva: Iskusstvo.

Meyerhold, Vsevolod, 1981. *Teatterin Lokakuu*. Suomentanut ja toimittanut Marja Jänis. Helsinki: Love Kirjat.

Suhih, Igor, 2007. *Problemy poetiki Tšehova*. Sankt-Peterburg: Filologitšeski fakultet SPbGU.

Stanislavski, K. S., 1966. *Elämäni näyttämötaiteen palveluksessa*. [1926] Suomentanut Eino Westerlund. Toinen painos. Helsinki: WSOY.

Tšehov, Anton, 1986. *Kirjeitä vuosilta 1891-1898. Melihovon aika*. Valikoinut, suomentanut ja selityksin varustanut Martti Anhava. Helsingissä: Otava.

Tšehov, Anton, 1990. *Kirjeitä vuosilta 1899-1904. Taiteellinen teatteri, avioliitto, Jalta*. Valikoinut, suomentanut ja selityksin varustanut Martti Anhava. Helsingissä: Otava.

Tšehov, Anton, 1963. *Neljä näytelmää*. Suomentanut Eino Kalima. Porvoo: WSOY. 2. painos.

Tšehov, Anton, PSS. *Sotšinenija. Tšehov, A. P. Polnoje sobranije sotšinenii i pisem v tridtsati tomah. Sotšinenija*. T. 2, 4, 11. Moskva: Nauka.

Tšehov, M. A. 1, 2, 1986, *Literaturnoje nasledije v dvuh tomah*. Tom I. Tom 2. Red. M. O. Knebel i A. N. Krymova, Moskva: Iskusstvo.

Uvarova, I., 2001. *Tri povorota temy ”Smert” u Tšehova – Trepleva – Meierholda*. Teoksessa: *Polet ”Tšaiiki”. Tšehoviana*. Moskva: Nauka.

Liisa Byckling, FT, on venäläisen kulttuurin tutkimuksen dosentti Helsingin yliopiston Maailman kulttuurien laitokselta sekä Oxfordin yliopiston Wolfson Collegen vieraileva tutkija. Hän on laatinut väitöskirjan ja muita julkaisuja Mihail Tšehovin työstä Euroopassa ja Yhdysvalloissa, sekä myös Helsingin venäläisen teatterin historian ”Keisariajan kulisseissa”.