

Henkisyys teatterissa ja Mihail Tšehovin näyttelijänmetodit

Liisa Byckling

Viime vuosisadan alussa johtavat teatterintekijät etsivät näyttelijän keinoja ilmaista ihmisen henkistä maailmaa ja sen yhteyksiä korkeampaan todellisuuteen. Näiden etsintöjen eturivissä olivat venäläiset Konstantin Stanislavski ja Mihail Tšehov. He saivat vaikutteita sekä itämaisista että länsimaisista filosofian suuntauksista ja sovelsivat niitä näyttelijäntyön metodeihinsa tavoilla, jotka ovat edelleen ajankohtaisia monien maiden teatterikoulutuksessa.

Näyttelijä-pedagogi Mihail Tšehov (Pietari 1891–Los Angeles 1955) oli Anton Tšehovin veljen, kirjailija-toimittaja Aleksandr Tšehovin poika. Venäjällä Mihail Tšehovia pidetään aikansa etevimpänä näyttelijänä. Vuodesta 1912 hän esiintyi Moskovan taiteellisen teatterin studiossa, jonka Stanislavski perusti, sekä teatterin päänäyttämöllä. Yhdessä Leopold Suleržitskin kanssa Stanislavski perusti Moskovan taiteellisen teatterin studion, jossa Tšehov esiintyi.

Tšehov johti studiosta muodostettua Toista Moskovan taiteellista akateemista teatteria (MHAT-Vtoroi). Muutettuaan länteen 1928 Tšehov työskenteli ohjaajana ja opettajana Euroopassa ja Yhdysvalloissa nimellä Michael Chekhov. Vaikka Tšehov oli Neuvosto-Venäjällä epäsuosiossa 1960-luvulle asti, hänen kirjojaan luettiin ja oppejaan sovellettiin salaa. Glasnostin ansiosta Tšehovin kaksiosainen teos voitiin julkaista Moskovassa (1986). Nykyään hän on vakiinnuttanut paikkansa Venäjällä legendaarisena näyttelijänä ja opettajana.

Mihail Tšehov oli Moskovan taiteellisen teatterin johtajan Konstantin Stanislavskin (1863–1938) tähtioppilas, jonka sukupolvi, ”jälkistanislavskilaiset” edusti vaihtoehtoa opettajansa näyttämörealismille. Määritelmä on kuitenkin yksinkertaistava, sillä jo Stanislavski kiinnostui realismia kyseenalaistavista suuntauksista, kuten symbolismista ja toteutti sitä ohjaustöissään 1900-luvun alussa. Mihail Tšehov näytteli nuoruudessaan groteskiin tyyliin vanhusten ja marginaali-ihmisten rooleja. Hän kuuluu ”1890-lukulaisiin”, jotka astuivat taidepiireihin 1910-luvulla, teatterikokeilujen kaudella. Samaan aikaan kirjallisuudessa nousussa olivat jälkisymbolismi ja futurismi.

Venäläisessä tutkimuksessa on vertailtu Stanislavskia ja Tšehovia sukupolviensa erojen edustajina. Kun tehtailijan poika Stanislavski oli positivismin kauden ihminen, jonka ”omia”

kirjailijoita olivat Leo Tolstoi ja Aleksandr Ostrovski, perehtyi Tšehov filosofisiin ja uskonnollisiin kysymyksiin. Tšehoville läheisiä olivat niin Dostojevskin teosten hyvän ja pahan problematiikka kuin Andrei Belyin symbolismi.

Kriitikko Pavel Markovin mukaan Tšehov oli näyttelijänä ”aikakautensa ajatusten valtias”. Taiteilijana Tšehov ilmaisi tuskallista aikakausien murtumista. Hän debytoi aikana, jolloin realismin mestariohjaajan Stanislavskin oppilaat nousivat kapinaan opettajaansa vastaan. Jos 1800-luvun taiteilijoille – teatterissa Stanislavskille – oli ominaista historiaan luotaaminen, 1900-luvun alun poeettista kautta luonnehti ikuisuushakuisuus, kiinnostus perimmäisiin kysymyksiin ihmisen yksinäisyydestä ikuisuuden ja Jumalan edessä. Näitä tunteita myös Mihail Tšehov kuvasi 1920-luvulla ohjaustöissään ja kirjoituksissaan. Kenties juuri tarkoittaen ”tähtioppilastaan” Mihail Tšehovia Stanislavski kirjoitti muistelmateoksessaan *Elämäni taiteen palveluksessa*: ”Voihan olla, että uusi nuori kulttuuri luo uusia näyttelijöitä, jotka kykenevät suoriutumaan kaikista ruumiimme aineellisuuteen liittyvistä vaikeuksista voimistaakseen henkistä luomistyötä!”

1900-luvun alussa venäläiset pyrkivät pois perinteisen realismin taidekäsitteestä, joka heidän mielestään rajoittui pinnalliseen totuudenmukaisuuteen. Symbolistien taideteorian merkittävän kehittäjän, runoilija Vjatšeslav Ivanovin mukaan reaalityodellisuus oli vain ”todellisen todellisuuden” pintaa, ja syvätasolle päästään taiteen ja luomisen tietä. Ohjatessaan belgialaisen Maurice Maeterlinckin ja norjalaisen Henrik Ibsenin näytelmiä niin ikään ”realismin patriarkkana” pidetty Stanislavski tempautui symbolismin houkutuksiin. Myös muistelmissaan Stanislavski pohti symbolistisen taideteorian kysymyksiä ja viittasi ajan kuvataiteisiin, kuten venäläiseen Mihail Vrubeliin. Hän kirjoitti muistelmateoksessaan, että näyttelijätaide ei kyennyt ilmaisemaan runoteosten ”toista todellisuutta” muiden taiteiden tavoin:

▼▼ Syynä ei ole se, että ruumiimme on materiaa, vaan se, että sitä ei ole muovailtu. Se ei ole notkea eikä ilmeikäs. Se on sovellettu poroporvarin jokapäiväisen elämän mukaan ilmaisemaan arkisia tunteita. (...) Voiko näillä vulgaareilla muodoilla esittää ihmisen hengenelämän yliaistillisia, yleviä ja jaloja ilmiöitä – kaikkea sitä hyvää ja syvälistä, mitä on Vrubelin, Maeterlinckin ja Ibsenin taiteessa?

Vuonna 1905 Stanislavski kutsui nuoren näyttelijä-ohjaaja Vsevolod Meyerholdin ohjaajaksi kokeelliseen studioonsa, joka ohjelman hän muotoili resonoiden 1900-luvun alun hengenelämää:

▼▼ Realismi on elänyt aikansa. Irrealismin aika on koittanut näyttämöllä. Elämää ei tule kuvata sellaisena kuin se todellisuudessa on, vaan sillä tavalla kuin me hämärästi koemme sen unelmissa, näyissä, ylevän nousun hetkinä. Uuden taiteen voima on värien, linjojen, sanojen soinnussa. Ne luovat yleisiä mielialoja, jotka tajuttomasti tarttuvat katsojaan. Ne antavat viittauksia, jotka tajuttomasti tarttuvat katsojaan.

Itämainen filosofia avasi uuden ulottuvuuden näyttelijäntyöhön: Stanislavskille ohimenevästi, sillä hän oli uskovainen ortodoksi, mutta hänen oppilaalleen pysyvästi. Nuori Mihail Tšehov oli tutkinut isänsä johdatuksella Schopenhaueria ja muita länsimaisia filosofeja ja nyt hänelle vuorostaan avautui itämainen viisaus. Moskovan taiteellisen teatterin studiossa joukko nuoria näyttelijöitä sai intialaisen filosofian rautaisannoksen. Stanislavski löysi joogasta tapoja kontrolloida näyttelijän inspiraatiota, sillä joogan harjoitukset kehittivät näyttelijän keskittymistä ja huomiokykyä. Hän sovelsi myös pranin käsitettä näyttelijän henkisen ja fyysisen voimakeskuksen merkityksessä sekä linkkinä korkeampaan todellisuuteen. Intialaisessa filosofiassa prana viittaa rintakehän keskukseen energianlähteenä ja yhdyssiteenä jumaluuteen. Tšehov syventyi Stanislavskin kehittämään näyttelijäntyön systeemiin hartaasti

ja käytti näitä harjoitteita myös yksityisessä studiossaan (1919–1922).

Kuitenkin 1920-luvun alussa Tšehov ikätovereineen aloitti sukupolvikapinan mestariaan vastaan ja Tšehovin näyttelijäntyön metodi alkoi hahmottua. Yleistäen voi todeta, että Stanislavskin ja Tšehovin näyttelijäntyön metodien suhde toisiinsa on kuin isän suhde poikaansa: Stanislavski antoi elämän Tšehoville, jonka metodi saattoi syntyä vain Stanislavskin systeemin pohjalta ja täydellisesti hänet ymmärtäen. Sekä Stanislavski että Tšehov etsivät tietoisia keinoja luovuuden tiedostamattomien lähteiden löytämiseksi ja aktivoinniksi. Toinen tärkeä yhtäläisyys oli se, että he jakoivat vakaumuksen teatterista kutsumuksena: taide oli korkeamman todellisuuden tavoittelua. Stanislavskin lempisana oli ”ylempi” tai ”korkeampi” (*sverh*) erilaisina yhdistelminä (näyttelijän ”ylempi tietoisuus”, esityksen ”ylempi” tai ”korkeampi” tehtävä). Stanislavskin sanoin teatteri ilmaisi ”ihmissielun elämää”. Tšehoville Stanislavskin systeemi (ja hänen oma metodinsa) merkitsivät taiteellista elämäntutkimusta, ei esityskeinojen summaa.

Stanislavskin ja hänen lempinäyttelijänsä Tšehovin inspiroituneena yhteistyönä syntyi Nikolai Gogolin *Reviisorin* (1921) esitys, josta tuli suuri menestys Tšehovin esittämän ”pelottavan-fantastisen” Hlestakovin ansiosta. Samaan aikaan ekspressionismin venäläinen muunnelma valtasi nuorten tekijöiden mielet. Tšehovista tuli Moskovan taiteellisen teatterin studion johtajaohjaajan Jevgeni Vahtangovin luottonäyttelijä ja niin kutsutun fantastisen realismin kannattaja, jota he edistivät vastakohtana Taiteellisen teatterin päänäyttämön naturalistisena pitämälleen linjalle. Tšehov ei kuitenkaan jäänyt kiinni psyykkisen kärsimyksen ja sosiaalisen hädän teemoihin, vaan ryhtyi etsimään harmoniaa uskonnonfilosofiasta.

Viimeisenä Venäjän-vuotenaan Tšehov julkaisi omaelämäkertansa *Put aktjora* (Näyttelijän tie, 1928, ei suom.). Teos sisältää monia tyylejä ja tasoja: lapsuusmuistoja, sairaskertomuksen, huumoria, itseironiaa ja pohdintaa näyttelijän taiteesta. Näiden tyylikeinojen kautta Tšehov

puolustaa henkisiä arvoja materialismia vastaan ja avaa psykoosiaan sekä paranemisprosessiaan, joka tapahtui filosofian ja studiotyön avulla. Neuvostosensuurin vuoksi Tšehov ei voinut kirjassaan käsitellä uskonnonfilosofisia kysymyksiä. Ne hän julkisti vasta Yhdysvalloissa muistelmiensa uudessa versiossa *Žizn i vstrešši* (Elämä ja kohtaamisia, *Novyi Žurnal* 1944–1945, New York). Moskovassa hänen muistelmansa ilmestyivät lyhennettyinä 1986, lähes täydellinen painos saatiin julki lähes kymmenen vuotta myöhemmin 1995.

Kriisistä henkiseen kehitykseen

Tšehov pohti maailmankatsomuksellisia kysymyksiä yhteiskunnan murroksen keskellä. Hän muokkasi kriisinsä osaksi taiteellista prosessia ja kävi sitä läpi sekä tunnekokemuksena että aineksena teorianmuodostamiseen. Läheisten kuolema, avioero nuoresta Olga-vaimosta ja väkivallan pelko johtivat psykoosiin. Vallankumouksen aikana hän sai hysteerisiä kohtauksia asunnossaan keskellä Moskovan katutaisteluja. *Näyttelijän tiessä* hän muokkasi kertomuksen psyykkisestä sairastumisestaan kertomukseksi parantumisensa eri vaiheista, nousemisesta itsensä yläpuolelle ja elämän mielekkyyden kokemuksesta. Vuonna 1919 Tšehov alkoi toipua, missä suurena apuna oli työskentely nuorten näyttelijöiden kanssa kotistudiossa sekä uusi avioliitto Ksenija Zillerin kanssa (1899–1970). Tšehov etsi ulospääsyä maailmankatsomuksellisesta kriisistä, jolloin hänen ”sielunsa oli väsynyt materialismin toivottomaan ankaruuteen”. Länsimainen filosofia lakkasi kiinnostamasta häntä. Taiteellisen teatterin Studion joogaharjoitteet johdattivat hänet teosofian pariin ja pian myös Moskovan moniin okkultistiseuroihin.

Psyykkisen tasapainon saavuttamisessa Tšehovia auttoi itävaltalaisen filosofin Rudolf Steinerin (1861–1925) antroposofisen hengen-tieteen löytäminen. Antroposofia edusti modernia *gnosista*, se tavoitteli sisäistä valaistumista järjen avulla ja voittoa materialismista henkisten arvojen hyväksi sekä pyrki ylittämään uskonnon

ja tieteen välisen kuilun. Useita Steinerin teoksia oli julkaistu venäjäksi jo 1900-luvun alussa. Tšehov kertoo löytäneensä kirjakaupasta yhden niistä, teoksen *Henkisen tiedon tie* (1919, suom. 1977). Ennen pitkää hän liittyi Venäjän antroposofiseen seuraan, joka oli perustettu 1913 ja johon kuului lukuisten rivijäsenten ohella sellaisia kuuluisuuksia kuin symbolistikirjailija Andrei Bely ja taidemaalari ja -filosofi Vasili Kandinski. Tšehov ystävystyi Andrei Belyin kanssa, josta tuli hänen opastajansa Steinerin oppeihin ja hänen kumppaninsa teatterityössä. Näin Tšehovin tie antroposofiaan kulki mutkitellen, aluksi elämänfilosofian tutkimiseen, sitten impulssien hankkimiseen näyttelijäntyötä varten. Esimerkiksi Maria Knebel, tunnettu neuvostovenäläinen ohjaaja ja pedagogi, kirjoitti Tšehovista, että ”[hän] pyrki teatterityössään harmoniaan. Ihmisenä hän kärsi jatkuvasti maailman ristiriitaisuudesta, koki pelkoja ja levottomuutta. Siksi hän uskoi, että antroposofiset teoriat tarjosivat totuuksia joiden avulla taide ja elämä voitaisiin yhdistää.”

Etsiessään henkistä opastajaa Tšehov kävi myös Optina Pustynin tuolloin jo suljetun luostarin munkkien luona heidän karkotuspai-kassaan. Munkit, eli staretsit merkitsivät hänelle ”Venäjän kansan hengen ilmentymiä”. Tšehov sai paljon ajateltavaa keskusteluista munkkien kanssa, mutta hän koki ortodoksisten dogmien rajoittavan perimmäisten kysymysten käsittelyä. Vaikka Tšehov piti Steinerin kirjoja vaikeaselkoisina, hän palasi nyt niiden pariin, ja vakuuttui Steinerin tavasta kuvata henkisen maailman tapahtumia. Steinerin kirjoista Tšehov löysi kaipaamiaan vastauksia, joita hän myös puolusti munkkiystävälleen: ”En etsi Lännestä Jumalaa, vaan täsmällistä tietoa Jumalasta, sillä sitä ei ole Venäjällä löydettävissä.” Antroposofia merkitsi Tšehoville kristinuskon modernia sovellusta ja henkisen kehityksen tietä, jolle hän pysyi uskollisena loppuelämänsä.

Hamlet ja uusi näyttelijäntekniikka

Lokakuun vallankumouksen jälkeen teattereiden

esitykset jatkuivat elintarvikepulasta ja turvattomuudesta huolimatta. Neuvostohallitus arvosti vanhoja teattereita, ja Leninin politiikka oli ”pelastaa ja säilyttää” Moskovan taiteellinen teatteri. Sille myönnettiin valtiontukea ja titteli ”akateeminen” yhdessä kuuden muun draama- ja oopperateatterin kanssa. Leninin sekä kulttuuriministeri Anatoli Lunatšarskin suojeluksessa MHAT selvisi ääriivasemmistolaisen kritiikin painostuksesta. Tulevaisuuden kehityksen takeena myös Stanislavski piti studioita, joissa koulutettiin nuoria näyttelijöitä ja ohjaajia. Tšehov nousi eräälle neuvostoteatterin johtopaikalle, kun hänet nimitettiin Toisen Moskovan taiteellisen teatterin johtajaksi 1923.

Työssään Tšehov haaveili uudesta näyttelijäntekniikasta ja tulevaisuuden teatterista, joka luo henkistynyttä ja kansainvälistä taidetta aineksenaan klassinen dramatiikka, myytit, folklore ja niiden arkkityypit. Hänen ensimmäinen ohjaustyönsä oli Shakespearen *Hamlet*, jossa hän näytteli pääroolin (1924). Julkaistuista harjoituspäiväkirjoista näkyy, että tässä produktiossa venäläisen symbolismin käsitteistö oli ahkerassa käytössä Steinerin ajatusten ohella. Tragedian tekstin tulkittiin viittaavan tuonpuoleiseen ja korkeampaan todellisuuteen. *Hamlet* edusti aktiivista voimaa pahan vastustamisessa ja pahuus ilmeni kuninkaan hovin ja koko maan rappiossa ja materialismissa. Tšehovin oppilas Maria Knebel kertoo kokeneensa syvän ja puhdistavan järkytyksen, *katharsiksen* ainoan kerran teatterissa *Hamletin* kuolinkohtauksessa. Toisen Moskovan taiteellisen teatterin johtajana Tšehov loi henkisiä arvoja korostavaa vaihtoehtoteatteria. Toisena työnään hän ohjasi Andrei Belyin romaanisovituksen *Peterburg*.

Hamletin harjoitusvaihe osui uskonnonvastaisen kampanjoiden aikaan, joka oli ratkaiseva käänne neuvostokulttuurissa ja vaikutti niin Tšehovin teatterin toimintaan kuin hänen omaan elämäänsä. Steinerin nimeä ei voitu enää mainita julkisesti ja muiden uskonnollisten ryhmien kanssa samaan aikaan vuonna 1923 kielletty Venäjän antroposofinen seura painui maan alle. Se löysi kotipaikan myös Tšehovin johtamasta

teatterista ja harjoitteista, joihin myös Belyi osallistui.

1920-luvun Moskovassa Tšehovin ympärille kokoontui joukko samoin ajattelevia teatteriihmisistä. Vastoin neuvostoteatterin valtavirtaa hän halusi esittää klassikoita ja kehittää henkisiä arvoja toteuttavaa näyttelijäntaidetta. Tšehov pohti taidekäsityksiään myös eräissä näyttelijän työtä käsittelevissä artikkeleissaan, eikä hän salannut aatteellista suuntautumistaan. Stanislavskin käsite näyttelijän ”ylitietoisuudesta” eli henkisen tason minuudesta, joka on yhteydessä jumaluuteen, nivoutui Tšehovin mielessä luontevasti Steinerin opetukseen ”korkeammasta minuudesta”, jonka hän omaksui omaan näyttelijänmetodiinsa. Henkisen yhteyden etsimisen ”ylitodellisuuteen” johdatti uudenslaisiin harjoitteisiin. Avaten väylän ”korkeimpaan minään” Tšehov omaksui tarkkailun, keskittymisen ja kommunikation harjoituskeinoja. Hän opetti roolihahmon visualisointia, jossa näyttelijä näkee mielessään ”kuin valkokankaalla” roolin ja otteita sen elämästä sekä kuvittelee mielessään roolihahmon ulkomuodon. Tšehov opetti myös, että näyttelijän on otettava rooli valtaansa tekemällä sille kysymyksiä. Tämä taas ei tapahdu rationaalisesti, vaan mielikuvituksessa, ajan kanssa, sillä vastauksia on odotettava. Tärkeää on ”elämän energian”, *pranan* nostattaminen näyttelijän aktiivisuuden lisäämiseksi. Näyttelijän energian voimistaminen ja säteilyn kehittäminen on ajatus, joka esiintyy jo Stanislavskilla: näyttelijän on säteiltävä energiaa sisältäpäin. Neuvostoaikana nämä ajatukset tuomittiin idealismina kuten Stanislavskin systeemin eräät muutkin keskeiset ajatukset.

Eräs harjoituskeino on atmosfääri, joka tarkoittaa tunnetilaa monessakin mielessä ja tarkoituksessa. Se on ensinnäkin elämänilmiö (esim. kapakan ja katedraalin tunnelmat ja paikoissa sisällä olevien ihmisten ja ulkopuolelta tulevien ristiriitaiset tunnetilat). Toiseksi atmosfääri on luomistyön virike. Kolmanneksi se on roolin analyysikeino ja neljänneksi esityksen ydin ja johtava idea. Tšehovin mukaan atmosfääri on esityksen ”sielu”, jossa se tapahtuu ja jota se

säteilee, kun taas esityksen ”ruumis” on sen näkyvä osa. Atmosphääri voi muuttaa sanojen sisällön ja tilanteet, ”sitä pitää kuunnella kuin musiikkia”, Tšehov kehottaa.

Tšehov sovelsi harjoituksissaan ja opetuksessaan Steinerin metodia puheen ja liikkeen yhdistämisessä, niin kutsuttua *eurytmiaa* eli puhuvien liikkeiden tekniikkaa. Eurytmia oli uusi liikkeen taide, rytmisen liikunnan taidemuoto, jonka mukaan jokaisella äännteellä on oma eleensä, joka voidaan ilmaista ihmisruumiin liikkeissä. Puhe-eurytmiassa (näkyvässä puheessa) puhe ei ole kommunikaation väline, vaan se on ääntä ja rytmiä joita tulkitaan ruumiinkielellä. Tšehovin ahkerasta opiskelusta todistavat myös pitkät referaatit Steinerin draamaoppaasta *Eurytmia näkyvänä puheena* (1924), jotka hän lähetti kirjeissään Berliinistä eräälle ystävälleen Moskovaan. Tšehov näet pelkäsi kielletyn saksankielisen kirjan juuttumista rajalla tulliin. Tšehovin kotona kokoontui runouden ja näyttelemisen opintoryhmiä ja Moskovassa eurytmiaa opettivat monet venäläiset antroposofit, Steinerin uskolliset oppilaat, kuten Andrei Belyi ja hänen vaimonsa Klavdija.

Näyttelijänä omissa harjoitteissaan hän osoitti eurytmian kielen täydellistä hallintaa. Tšehov kirjoitti muistelmissaan: ”lähestyimme tekstiä uudella tavalla: liikkeen kautta (en tarkoita tekstin merkityksiä tai sisältöä vaan sitä, miten sanat lausutaan näyttämöllä). Tutkimme sanojen äänellisiä arvoja ja sitä, miten liike muuttuu ääneksi.” Tšehov toi rytmiharjoitusten kokemukset myös Hamletin harjoituksiin, joista hän kirjoittaa:

¶¶ pyrimme kokemaan sanojen liikkeet siinä miltä ne kuulostivat, ja sitä varten valitsimme vastaavat liikkeet vastaamaan sanoja ja lauseita. Liitimme niihin tarvittavan energian, lisäsimme tietyn tuntevärin ja harjoittelimme kunnes sisäinen tunteemme vastasi niihin täysin.

Eurytmian kautta Tšehov löysi tavan käsitellä sanaa ja liikkeen ilmaisevuutta. Se vastasi sekä hänen omaa näyttelemistapaansa että ohjaaja

Vahtangovin teatteri-ilmaisua, joka perustui rytmiseen liikkeeseen.

Konflikti vallanpitäjien kanssa ja muutto länteen

1920-luvulla kommunistipuolueen kontrolli alkoi kasvaa, ja teattereiden piti alistaa kaikki näytelmänsä ideologisen oikeaoppisuuden vaatimuksille ja sensuuriviraston tarkastettavaksi. Tosin vielä vuosina 1917–1925 teatterit nauttivat verrattain suurta vapautta sisällön ja tyylien suhteen. Vuonna 1928 ensimmäisen viisivuotissuunnitelman ja tuottavuuden tehostamisohjelman myötä myös teattereiden täytyi tuottaa enemmän esityksiä, usein laadusta tinkien. Lisäksi niiden ideologista linjaa valvottiin tarkkaan. Tšehovin taideihanteet ja hänen piirinsä antroposofinen filosofia olivat ristiriidassa 1920-luvun neuvostoliittolaisen materialismin ja hallituksen taidepoliittisen ohjelman kanssa. Tšehov erosi teatterinsa johdosta häntä vastaan suunnatun lehdistökampanjan seurauksena. Samalla kun hän vaati uuden teatterin perustamista klassikoiden esittämiseen, hän pyysi ja sai luvan matkustaa vaimonsa kanssa Berliiniin ”jatko-opintoja” varten vuonna 1928. He eivät enää koskaan palanneet kotimaahansa.

Muutettuaan Pariisiin vuonna 1930 Tšehov julkaisi artikkeleita, joissa hän valitti aikansa teatterin kuolemaa ja näki sen syyt yhtä hyvin ”idän”, eli Neuvosto-Venäjän, tuhoisassa ideologiassa kuin lännen materialismissa. Ratkaisu löytyisi uuden näyttelijäntekniikan kehittämisestä ja uuden taiteellisen teatterin luomisesta, jonka periaatteita hän alkoi toteuttaa Euroopassa. Tšehov omisti loppuelämänsä näyttelijän metodien opetukselle ja kirjoittamiselle ja työskenteli eurooppalaisissa ja amerikka-

laisissa teattereissa ja studioissa 1928–1955. Steinerin eurytmisiä harjoituksia hän sovelsi edelleen, esimerkiksi 1936–1938 studiossaan Etelä-Englannissa. Tšehovin omaperäiset antroposofian tulkinnat näkyvät hänen viimeisten elinvuosiensa kirjeistä, joita hän lähetti Amerikasta näyttelijäystävälleen Alfred Bergströmille Suomeen.

Hollywoodissa Tšehov näytteli kymmenessä elokuvassa, joista kuuluisin on Alfred Hitchcockin *Noiduttu* (1945). Hän muunsi metodejaan filminäyttelijöiden käyttöön, antoi yksityistunteja ja luennoi Los Angelesin draamastudiossa. Hän kuoli kotonaan Beverly Hillsissä 1955. Tšehovin kirjoja on julkaistu uusintapainoksina, niitä on käännetty monille kielille ja hänen näyttelijäntyyntönsä metodejaan sovelletaan monissa Euroopan maissa, Yhdysvalloissa ja Japanissa.

Venäläisen kirjallisuuden ja taiteen suuri linja johti Moskovan taiteellisen teatterin esityksistä ja realismista symbolismiin ja ”ikuisten kysymysten” äärelle. Nyt, kuten syntyaikanaan Venäjällä, Mihail Tšehovin näyttelijäntaiteen metodit tähtäävät henkistyneen ja totuudellisen roolityön toteuttamiseen. Tšehov uskoi, että henkisen yhteyden etsiminen ”ylitodellisuuteen” avaa väylän näyttelijän ”korkeampaan minään”, taiteen ja ihmisen kykyyn parantaa maailmaa ja valaista ihmissuhteita. Hänen oppikirjansa *To the Actor* (1953) on sekä teatterimanifesti että käytännön harjoitteiden kokoelma, jota luetaan ympäri maailmaa ja jonka suomentamista suunnitellaan. Venäläisen symbolismin, Moskovan taiteellisen teatterin ja antroposofian monitasoinen yhteenliittymä tuotti erään 1900-luvun mielenkiintoisimmista näyttelijänmetodeista ja teatteriajattelusta Mihail Tšehovin toiminnassa.

Lähteet

- Averintsev, Sergei (1981), *Religija i kultura*. Ann Arbor: Ardis.
- Byckling, Liisa (2000), *Mihail Tšehov v zapadnom teatre i kino*. Sankt-Peterburg: Akademitšeski projekt.
- Byckling, Liisa (2006), Michael Chekhov and Anthroposophy: From the history of the Second Moscow Art Theatre. – *Nordic Theatre Studies* 18, 59–72.
- Byckling, Liisa (2015), Chekhov, the Director. – *The Routledge Michael Chekhov Companion*. Ed. Marie-Christine Autant-Mathieu & Yana Meerzon. London: Routledge, 21–39.
- Chekhov, Michael (1953), *To the Actor: On the Technique of Acting*. New York, Evanston, and London: Harper and Row.
- Ekonen, Kirsti (2010), Modernismin murros. – *Venäläisen kirjallisuuden historia*. Toim. Kirsti Ekonen & Sanna Turoma. Helsinki: Gaudeamus, 377–416.
- Elsworth, J.D. (1988), *Andrei Bely. A Critical Study of the Novels*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fedjuschin, Victor B. (1988), *Russlands Sehnsucht nach Spiritualität. Theosophie, Anthroposophie, Rudolf Steiner und die Russen*. Schaffhausen: Novalis Verlag.
- Knebel, M. (1986), O Mihaile Tšehove i ego tvortšeskom nasledii. – Tšehov, M. A. *Literaturnoje nasledije v dvuh tomah*. Tom I. Moskva: Iskustvo.
- Knebel, Marija (1967), *Moja žizn*. Moskva: Iskustvo.
- Stanislavski, K. S. (1966), *Elämäni näyttämötaiteen palveluksessa*. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Tšehov, M. A. (1986), *Literaturnoje nasledije v dvuh tomah*. Red. M. O. Knebel & A. N. Krymova. Moskva: Iskustvo.
- Tšehov, M. A. (1944–45), *Žizn i vstrešči*. New York: Novyi Žurnal.
- Tšehov, M. A. (2000), Leksii Rudolfa Šteinera o dramatišeskom iskusstve v izložeenii Mihaila Tšehova. Vstup. statia V. V. Ivanova. Publ. S.V. Kazatškova i T. L. Strižak. – *Mnemosina*, Vol. 2, Moskva, 85–142.