

Anni Swahn

Roolit elämässä, elämä rooleissa

Käsitteellinen sukellus rooleihimme arjessa ja teatterissa

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Teatteri-ilmaisun ohjaaja

Esittävä taide

Opinnäytetyö

13.5.2014

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Anni Swahn Roolit elämässä, elämä rooleissa Käsitteellinen sukellus rooleihimme arjessa ja teatterissa 36 sivua 13.5.2014
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja (AMK)
Koulutusohjelma	Esittävä taide
Suuntautumisvaihtoehto	Teatteritoiminnan suuntautumisvaihtoehto
Ohjaaja(t)	Tuntiopettaja Marja Silde
Tämän opinnäytetyön aiheena on <i>roolin</i> ja <i>roolisiirtymän</i> käsitteet. Roolin käsitettä avataan ensin sekä sen sosiaalisessa ja teatterillisessä kontekstissa että myös yleisellä tasolla kirjallisuutta ja käytännön esimerkkejä hyödyntäen. Ajatus <i>roolisiirtymästä</i> esitellään työn loppupuolella. Roolisiirtymällä tarkoitetaan tässä työssä sosiaalisten roolien muuntumista teatteri-rooleiksi ja päinvastoin. Käsitteen määrittelyssä käytetään tukena kirjoittajan keväällä 2014 työharjoittelunaan ohjaaman <i>Lähistöllä</i>-esityksen harjoitusprosessia, jossa roolit synnytettiin tosielämän tarinoiden pohjalta. Työssä keskiössä on havainto roolin käsitteen moninaisuudesta ja eri tulkinnat siitä, mitä sanalla oikeastaan eri yhteyksissä tarkoitetaan. Lisäksi pohditaan sitä, millä tavoilla sosiaaliset roolit esiintyvät nykyisellään teatterissa ja vastaavasti teatteriroolit sosiaalisissa yhteyksissä. Lopuksi kirjoittaja tuo esiin näkökulman siitä, että <i>roolisiirtymän</i> tai vastaavan käsitteen synnyttäminen voisi tarjota oivan keinon eritellä niitä edullisia muutoksia, joita soveltava teatteri osallistujissaan saa aikaan.	
Avainsanat	roolit, teatterirooli, sosiaalinen rooli, osallistava teatteri, henkilö-hahmo, rooliteoria

Author(s) Title Number of Pages Date	Anni Swahn Roles in Life, Life in Roles A Conceptual Dive Into Roles in Theatre and Everyday Life 36 pages 13 May 2014
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	Drama Instructor
Instructor(s)	Marja Silde
This present thesis examines the concept of <i>role</i> and <i>role transition</i>. The concept of role is first handled both in its social and theatrical contexts and also on a general level using examples from the literature and practical evidence as a support. The concept of role transition is presented in the final part of the thesis. "Role transition" in this work means the phenomenon, where the social roles transform into theatre roles and vice versa. When defining the concept, the author uses <i>Lähistöllä</i> theatre performance as an example in the spring 2014, in which the roles in the play were conceived from real life stories. The work revolves around the idea of how multifaced the concept of role really is and what kind of different interpretations have been made about what it actually means both by social psychologists and theatre practitioners. Also one of the themes is how the social roles are nowadays presented in theatre and how the theatre roles appear in social environment. Ultimately, the author brings up the point of view how the concept of role transition or a similar concept could be useful for the practitioners of applied drama to analyze the positive effects that applied drama has to its participants.	
Keywords	role, role transition, social role, theatre role, role transition, concept of role, role theory

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Tutkimuksen paikannus ja tutkimusaineisto	3
2.1	<i>Lähistöllä</i> -projekti	3
3	Rooli käsitteenä	4
3.1	Missä rooli sijaitsee?	5
3.2	Roolin tunnusmerkit	7
3.2.1	Nimi	8
3.2.2	Ennustettavuus	8
3.2.3	Jatkuvuus	9
3.2.4	Rekvisiitta eli roolikalusto	10
3.2.5	Rooliasema eli positio	10
3.2.6	Pelkistettävyys	11
3.2.7	Vuorovaikutteisuus	11
4	Teatterirooli	12
4.1	Teatterirooli ja henkilöahmo	13
4.2	Rooli näyttelijäntyössä	13
4.3	Teatteriroolin ominaispiirteitä	15
4.3.1	Fiktiivisyys	15
4.3.2	Symbolisuus	16
4.3.3	Stereotyyppisyys	16
4.3.4	Kärjistyneisyys	17
5	Sosiaalinen rooli	18
5.1	Dramaturginen lähestymistapa	18
5.2	Meadin rooliteoria	19
5.3	Sosiaalisten roolien ominaispiirteitä	20
5.3.1	Pysyvyys	20
5.3.2	Päällekkäisyys	20
5.3.3	Sopimuksellisuus	21
6	Roolisiirtymä	21
6.1	Sosiaaliset roolit teatterissa	22

6.1.1	Tunnistettavuus	23
6.1.2	Teatteriroolin roolikasauma	24
6.1.3	Roolit tilanteessa	24
6.2	Teatteriroolit arkitodellisuudessa	25
6.2.1	Arkielämän tarinallisuus	25
6.2.2	Tietoinen roolinanto	26
6.2.3	Tietoinen roolinotto	27
7	Rooleja ja roolisiirtymiä <i>Lähistöllä</i> -projektissa	28
7.1	Koskettajan ja kosketettavan roolit	28
7.2	Roolihenkilöiden syntymä	29
7.3	Roolihenkilöiden kehittelyä	31
7.4	Työryhmän sosiaaliset roolit	31
7.5	Roolisiirtymiä	32
8	Loppusanat	34
	Lähteet	35
	Julkaisemattomat lähteet	36

1 Johdanto

Aloittaessani opinnot Metropoliaassa vuonna 2009 olin jo jokusen aikaa haudutellut ajatusta näyttelijäksi ryhtymisestä. Vuotta aiemmin olin liittynyt Ilves-teatterin jäseneksi ja huomannut huojennukseksi, että teatteriharrastus oli saanut minussa lyhyen ajan sisällä uskomattomia muutoksia aikaan: minusta oli tullut paljon sosiaalisempi, rohkeampi, aloitekykyisempi ja ennen kaikkea olin saanut itsetunnolleni vahvistusta onnistuneiden esiintymiskokemusten myötä.

Pian opintojen alkamisen jälkeen aloin kuitenkin ymmärtää, ettei näyttelemineen kuitenkaan ollut ihan se ”minun juttuni”. Minut kutsuttiin näyttelemään pientä roolia Antti Hietalan Q-teatterissa ohjaamaan, Jugoslavian hajoamissodista kertovaan näytelmään *Aivan kuin minua ei olisi*, jossa sain etuoikeutetusti lähietäisyydeltä seurata produktion ammattinäyttelijöiden – Hannu-Pekka Björkmanin, Lotta Lehtikarin, Elena Leeven ja Jussi Nikkilän – työskentelyä. Ihailin valtavasti heidän taitoaan joka ikinen ilta monen kuukauden ajan suoriutua päivittäisen esiintymisen vaatimuksista, mutta samalla ymmärsin, että henkilökohtaisesti näyttelemisessä minua ei kuitenkaan kiehtonut ammatillisuus, toistaminen tai teoretisointi. Minua kiinnosti se vaikutus, joka teatterilla ja näyttelemisellä oli minuun ihmisenä ollut. Pitkällisen pohdinnan jälkeen jäljitin tuon vaikutuksen johtuvan siitä, että sain teatterissa ilmaista itseäni laajemmin ja vapaammin kuin missään muualla, ja kun ilmaisun hanat teatterissa olivat vähitellen auenneet, tämä johti myös ilmaisun vapautumiseen teatterin ulkopuolella.

Mutta miksi sitten valitsin opinnäytetyön aiheekseni roolin, tuon kummallisen ja abstraktin käsitteen, jolla joskus viitataan myös kielteiseen ilmiöön? Eikö rooli nimenomaan ole jotain, mikä ei ole omaa itseä, ja kuori, joka suojaa meitä pahaa maailmaa vastaan?

En väitä, etteivätkö roolit - sosiaaliset tai teatterilliset - liiallisesti käytettyinä olisi myös vahingollisia. Mutta ennen kaikkea koen, että rooli ja roolityöskentely tiivistävät jotain olennaista meistä itsestämme. Ottaessamme jonkin roolin me samalla tuomme näkyväksi sellaisia persoonamme piirteitä, joita emme välttämättä tiedeet olevan olemassa. Parhaassa tapauksessa meistä vieraalta tuntuva rooli saattaa tuoda meistä näkyviin puolia, joista emme ole itsekään tietoisia: näyttämöllä voimme olla voimakkaan aggressiivisia, vaikka arkielämässä välttelemme konflikteja. Teatterissa voimme harjoitella sosiaalisia vuorovaikutuksen malleja, ja ennen kuin huomaammekaan, so-

vellamme niitä myös tositilanteissa. Rooli on väline, jolla voimme suurennuslasin tavoin tutkiskella minuutemme eri puolia ja toisaalta tehdä havaintoja siitä, millainen vaikutus käyttäytymisellämme on toisiin kanssaeläjiin.

Opinnäytetyöni aloitan tarkastelemalla ensin roolin käsitettä yleisellä tasolla: mitä sanalla "rooli" tarkoitetaan, ja millaisia ominaisuuksia sillä on? Tämän jälkeen pohdiskelen hetken sitä, mitä roolilla tarkoitetaan teatterissa ja sen sosiaalisessa merkityksessä.

Työni loppupuolella pohdiskelen *roolisiirtymän* käsitettä. Roolisiirtymällä tarkoitan sitä prosessia, jolla roolit tai roolin palaset siirtyvät teatterista sosiaaliseen elämään ja päinvastoin. Esimerkkinä tästä käytän keväällä 2014 yhdessä koulukaverini Isa Hännisen kanssa ohjaamaani esitystä *Lähistöllä*, jonka prosessissa sosiaaliset roolit ja teatteriroolit sekoittuivat mielestäni mielenkiintoisella tavalla.

Vastaus roolisiirtymän mahdollisuuteen tuskin on lopullinen (ja sana itsessään on jäykkä ja kelpaa minulle vain paremman puutteessa), mutta mielestäni tämä on teema, jonka tulisi viivähtää jokaisen soveltavan teatterin tekijän ajatuksissa aina silloin tällöin. Kyseessä on nimittäin pyrkimys hahmottaa niitä osia niistä mekanismeista, jotka tuottavat sitä hyvää, mitä teatterin soveltamisella on mahdollista saada yksilöissä ja ryhmissä aikaan.

Ota siis tuolissasi parhain kriittisen brechtiläinen takanojasi ja lähde mukaani roolien pyörteisiin!

2 Tutkimuksen paikannus ja tutkimusaineisto

Tutkimukseni aiheena on roolisiirtymän käsite. Lähtökohtana tutkimukselle ovat seuraavat kysymykset, jotka samalla myös antavan hieman osviittaa sitä, mitä roolisiirtymällä oikeastaan tarkoitan:

1. Millä tavalla sosiaaliset roolimme vaikuttavat siihen, millaisia rooleja otamme teatterissa?
2. Millä tavalla ottamamme roolit teatterissa vaikuttavat siihen, millaisia sosiaalisia rooleja otamme arkielämässämme?

Roolisiirtymä on siis ennen kaikkea kaksisuuntainen vuorovaikutussuhde teatteriroolien ja sosiaalisten roolien välillä.

Koska käsitteet *teatterirooli* ja *sosiaalinen rooli* poikkeavat toisistaan jossain määrin, määrittelen molemmat erikseen omissa luvuissaan. Teatteriroolilla tarkoitan kuitenkin tässä opinnäytetyössä pääasiassa näyttelijän tai soveltavan teatterin työpajan osallistujan ottamaa roolia. Sosiaalisella roolilla puolestaan tarkoitan niitä rooleja, joita otamme sosiaalisen vuorovaikutuksen yhteydessä arkielämässämme teatterin ulkopuolella. Sosiaalisen roolin määrittelyn avuksi olen ottanut sosiaalipsykologi Erving Goffmanin *dramaturgisen lähestymistavan* ja G. H. Meadin *rooliteorian*.

2.1 Lähistöllä -projekti

Lähistöllä on keväällä 2014 Metropolia Ammattikorkeakoulun työharjoittelunani yhdessä koulutoverini Isa Hännisen kanssa ohjaama esitys, jonka aiheena on koskettaminen. Esitys ei aiheeltaan liity suoranaisesti roolisiirtymän käsitteeseen, mutta tekoprosessin vaiheet havainnollistavat jokseenkin hyvin erilaisia roolisiirtymään liittyviä ilmiöitä.

Materiaali esityksen käsikirjoitukseen kerättiin haastatteleamalla eri-ikäisiä ja – taustaisia henkilöitä heidän kosketukseen liittyvistä muistoistaan ja asenteistaan. Loppujen lopuksi meillä oli haastattelujen jäljiltä valtava määrä video- ja äänitallenteita, joilla ei ollut varsinaista yhteistä nimittäjää aiheen ja siihen liittyvien teemojen lisäksi. Ratkaisuna tälle sekasorrolle aloimme yhdessä työryhmän kanssa synnyttää rooleja, jotka myö-

hemmin ikään kuin ”imivät” haastattelujen tarinoista sisältönsä, unelmansa ja ominaisuutensa. Tämän jälkeen improvisaation avulla synnytimme hahmoista juonellisen käsikirjoituksen, jossa jokaisella hahmolla oli oma kaarensa.

Tämän teatterillisen tason lisäksi analysoin myöhemmin hieman myös projektin sosiaalista tasoa. Tunsin kaksi näyttelijöistä etukäteen projektin ulkopuolelta, mikä aiheutti jonkin verran sisäisiä ja ulkoisia konflikteja ristiriitaisten sosiaalisten roolien kasaantumisessa.

Seuraavaksi vetäydyn kuitenkin hetkeksi määrittelemään sitä, mitä ”rooli” oikeastaan sanana tarkoittaa ja palaan *Lähistöllä* -projektin analysointiin luvussa 7.

3 Rooli käsitteenä

Sana ”rooli” on peräisin latinan kielen kantasana *rotula*, joka tarkoitti kirjaimellisesti pergamenttirullaa, jolle näyttelijöiden esittämät hahmot tai osat teoksessa oli kirjoitettu ja joista kuiskaajat tarpeen vaatiessa niitä lukivat (Niemi 2008, 37; Koukkunen 1990, Pietikäisen 1999–2002 mukaan). Edelleen modernin näyttämötaiteen muodostuessa 1600- ja 1700 – luvuilla näytelmien henkilöhahmojen osat luettiin ”rooleista” eli paperiliuskoista. Roolin tarkoite on siten alun alkaen ollut hyvinkin konkreettinen ja täysin näyttelijästä irrallaan oleva esine. Myöhemmin, 1800-luvun lopulla, rooli tarkentui merkitsemään ”jonkun tunnusomaisella tavalla suorittamaa toimintaa” (Harper 2014.)

1900-luvun alussa roolin käsite siirtyi sosiaalitieteisiin ja sosiaalipsykologiaan, joka tieteenä tutkii yksilön ja hänen sosiaalisen ympäristönsä välistä vuorovaikutusta (Pietikäinen 1999–2002; Eskola 1990, 11). Erving Goffmanin *dramaturginen lähestymistapa* käytti sosiaalisen maailman metaforana teatteria, joka hänen mielestään korosti hyvin inhimillisen toiminnan ilmaisullista ja vaikutelmiin pyrkivää luonnetta vastakohtana siihen asti vallinneelle teknisemmälle lähestymistavalle (Pietikäinen 1999–2002).

Käsitteellisellä tavalla sana ”rooli” esiintyy siis kahdessa eri ympäristössä: teatterissa ja sosiaalisessa maailmassa sen ulkopuolella. Onko kyse todella samasta vai kahdesta täysin erillisestä ilmiöstä? Nähdäkseni teatteriroolin ja sosiaalisen roolin käsitteillä on paljonkin tekemistä keskenään. Näihin yhtäläisyyksiin ja myös eroavaisuuksiin palaan

tarkemmin luvuissa 4, 5 ja 6. Sitä ennen pohdin kuitenkin roolia askelta yleisemmällä tasolla.

3.1 Missä rooli sijaitsee?

Psykodraaman kehittäjänä tunnettu Jacob Moreno määrittelee roolin seuraavalla tavalla:

Rooli on aktuaalinen ja konkreettinen muoto, jonka minuus (*self*) ottaa. Rooli on yksilön tietyllä hetkellä omaksuma toiminnallinen muoto, kun hän reagoi tiettyyn tilanteeseen, johon kuuluu toisia ihmisiä tai esineitä. Tämän toiminnallisen muodon, jonka yksilö ja toiset havaitsevat, symbolista edustusta kutsutaan rooliksi. (Moreno 1961, Niemistön 2008, 38 mukaan.)

Yllä olevassa määritelmässä voimme huomata, että alkuperäisestä merkityksestään rooli on tullut pitkän matkan konkreettisesta paperirullasta kohti abstraktimpaa käsitettä.

Keskeinen on kuitenkin Morenon käyttämä sana *toiminnallinen muoto*. Rooli on jotain, mikä ei ole näyttelijä tai esittäjä itse vaan vain se toiminnallinen muoto, jonka hän ottaa: joskus saatan ottaa toiminnalliseksi muodoksi hiihtämisen, jolloin olen ”hiihtäjän” roolissa. Ystävieni kesken voin ottaa toiminnalliseksi muodoksi ”porukan narrin”, jolloin toimintani koostuu hauskuuttamisesta ja pelleilystä. Toimintamme muoto vaihtelee tilanteesta toiseen, ja sen myötä vaihtelevat ne roolit, joita otamme.

Merkittävässä osassa ovat myös toiminnan silminnäkijät eli katsojat, jotka määrittelevät käyttäytymisen ulkoapain. Jos vaikka pidän puhetta luokan edessä, voin hyvin kuvitella ottaneeni ”vakuuttavan puhujan” roolin ja esiintyväni sen mukaisesti: puhun rauhallisella äänellä, hidastan eleitäni ja käytän paljon sivistyssanoja. Samanaikaisesti minua kuuntelevat voivat hyvin antaa minulle salaa mielessään ”pitkästyttävän jankuttajan” roolin ja käyttäytyvät sitten sen mukaisesti haukotellen ja Facebookia selaillen (Niemistö 2008, 38.) Käsitys siitä, mitä roolia parhaillaan esitän, ei ole siis pelkästään minun itseni valittavissa vaan esiintymiseni synnyttämät vaikutelmat vaihtelevat katsojasta riippuen.

Palaamme siis takaisin alun kysymykseen: missä rooli tarkkaan ottaen sijaitsee ja kuka sen omistaa?

Tavallaan kysymykseen on kaksi vastausta. Toisaalta rooli sijaitsee esittäjän ja yleisönsä välissä, toisaalta se on aina myös osa esittäjää itseään. Ehkä voisi sanoa, että jokainen omistaa oman roolisuurituksensa; sen, minkälaisen tulkinnan roolistaan tekee. Mutta rooli itsessään on kuin naamio, jonka ulkopuoli muodostuu niistä odotuksista, joita asetamme yksilölle hänen esittäessään jotain tiettyä roolia kuten ”lääkäriä”. Tämän lisäksi jokaisella vuorovaikutustapahtumaan osallistuvalla on omat henkilökohtaiset odotuksensa eri rooleja kohtaan: joku on tottunut pelkäämään lääkäriä käyntiä, joku toinen on kenties itsekin lääkäri jne.

Naamion sisäpuoli muodostuu taas roolin ja esittäjän suhteesta toisiinsa. Sisäpuolella ovat ne mielikuvat, jotka esittäjällä on roolistaan, ja ne tarpeet ja päämäärät, joita tyydyttämään rooli on otettu.



Kuvio 1. Naamio roolin vertauskuvana.

Vertauskuvana naamio alkaa tosin ontua viimeistään siinä vaiheessa, kun sanon, että asianmukaisen pukeutumisen lisäksi se käsittää myös roolinmukaiset ilmeet, eleet, äänenpainot, käyttäytymisen ja kaiken sen, mitä esiintyjä tekee toimiakseen ”roolinsa mukaisesti”. Puhun tästä aiheesta lisää *roolikaluston* käsitteen yhteydessä alaluvussa 3.2.4. Toinen helposti havaittava ongelmakohta on se, että naamio viittaa roolin olevan jotain, mitä voi tarpeen vaatiessa riisua pois, mutta miten ikinä voisimme luopua täysin vaikkapa ”äidin” roolista?

Naamio kelvatkoon kuitenkin tähän tarkoitukseen paremman puutteessa, sillä se on elementtinä konkreettinen ja vahvasti teatterillinen. Lisäksi sitä – kuten roolia – voi käyttää useampi ihminen peräjäälkeen. Roikkuessaan seinällä se on vain esine tai korkeintaan symboli.

3.2 Roolin tunnusmerkit

Mistä naamion olemassaolon sitten tunnistaa? Onko olemassa joitain yhteisiä tunnusmerkkejä, jotka tekevät roolista roolin?

On olemassa lukematon määrä erilaisia rooleja. Näin ollen on millään muotoa mahdotonta sanoa, täyttävätkö ne kaikki tietyt tunnusomaiset piirteet. Olen silti koonnut tähän yleispäteviä havaintoja siitä, millaisia ominaisuuksia yksittäisellä roolilla tavallisesti ilmenee sekä sen teatterillisessä että sosiaalisessa kontekstissa.

Nämä piirteet ovat:

1. Nimi
2. Ennustettavuus
3. Jatkuvuus
4. Rekvisiitta eli roolikalusto
5. Asema eli positio
6. Pelkistettävyys
7. Vuorovaikutteisuus

Nyt paneudunkin siis hetkeksi pohdiskelemaan kutakin näistä ominaisuuksista erikseen.

3.2.1 Nimi

Roolilla on tavallisesti jokin *nimi*, kuten ”isä”, ”Hamlet”, ”vastarannan kiiski” tai ”klovni”. Nimen tehtävänä on tehdä selvä ero roolin ja sen esittäjän välille. Se myös liittää hänet muiden saman roolin esittäjien joukkoon.

Suomessa oli esimerkiksi vuonna 2010 yli 40 000 perusopetuksen opettajaa (Kumpulainen 2010, 10), joilla kaikilla on varmasti paljon muitakin samanaikaisia rooleja kuin ammattiroolinsa peruskoulun opettajana. Heitä kaikkia yhdistää kuitenkin yhteinen jaettu ammattinimike, joka määrittelee paitsi heidän lailliset velvollisuutensa ja työtehtävänsä, myös heidän oikeutensa ja valmiutensa opettajan toimen harjoittamiseen. Sitä, miten ”hyviä” tai ”huonoja” peruskoulun opettajia he ovat, nimitys ei tietenkään kerro.

Roolinimellä on valtavan suuri vaikutus siihen, minkälaisia rooliodotuksia se herättää. Tiettyjen ammattinimikkeiden - kuten ”lääkäri” ja ”psykologi” – käyttöä valvotaan ja lupa niiden käyttöön myönnetään erikseen, jotta voidaan varmistua siitä, että nimityksen käyttäjä on varmasti riittävässä määrin kyvykäs ja koulutettu tekemään kyseistä työtä. Luvattomasta ammattinimikkeen käytöstä voidaan puolestaan rangaista sakoilla tai pahimmassa tapauksessa vankeudella. (Valvira 2014.) Hyvänä esimerkkinä tällaisesta ammattiroolinimen väärinkäytöstä ovat viimeaikaiset valelääkäritapaukset (Moilanen 18.1.2014).

3.2.2 Ennustettavuus

Roolin toinen ominaispiirre on *ennustettavuus*. Kuten luvun 2 alussa mainitsin, teatteri-rooli vuorosanoineen ja toimintoineen oli alun perin kirjoitettu valmiina paperirullalle. Tämänkaltaisena ”paperirullana” eli roolikäsikirjoituksena voidaan esimerkiksi ”opettajan” roolin tapauksessa pitää myös valtakunnallisia opetussuunnitelmia ja työnantajan työsopimukseen kirjaamia ehtoja työn suorittamiseen liittyen. Nämä kirjalliseen asuun puettut ehdot sekä rajaavat että suuntaavat voimakkaasti roolin toimintaa.

Kirjallisten määräysten lisäksi roolikäyttäytymistä säätelevät yleensä julkilausumattomat *normit*, jotka voivat vaihdella työpaikasta ja ryhmästä toiseen ja olla myös yksittäisen opettajan itsensä luomia ja hyväksi havaittuja toimintatapoja (Jauhiainen & Eskola 1994, 121–122).

Sosiaalipsykologiassa ennustettavuudesta käytetään myös vaihtoehtoista ilmaisua *rooliodotukset*. Meillä on tietty mielikuva siitä, miten isä, poliisi, laitapuolen kulkija ja teatteriohjaaja käyttäytyvät. Jotkin näistä mielikuvista ovat useimpien ihmisten jaettavissa, mutta osa niistä on – kuten aiemmin mainitsin – henkilökohtaisten kokemusten sävyttämää. Jokaisella roolin edustajalla on myös roolista riippuen valta muuttaa rooliodotuksia, kuten tapahtui esimerkiksi naisten vapautumisliikkeen myötä: tuolloin pieni osa naisista ei suostunut täyttämään vallalla olleita rooliodotuksia vaan kehitti uudenlaisia, tasa-arvoisempia vaatimuksia naisen roolille (Boethius 1966, Eskolan 1990, 181 mukaan.)

Tavallisesti rooliodotuksista poikkeamisen seurauksena on vastustusta, paheksuntaa, luottamuksen menetys tai pahimmassa tapauksessa lainrikkomus, mikäli kyseessä on laillisen velvollisuuden laiminlyönti (Eskola 1973, 174–181; Pietikäinen 1999–2002). Toisaalta tätä ennustettavuuden rikkoutumista voi käyttää myös tehokeinona: jos näyttelijä yhtäkkiä astuu ”roolistaan sivuun”, kommentoimaan tapahtumia, seurauksena on niin kutsuttu *V-* eli *vieraannuttamiseksi*, jolla brechtiläisen teatterikäsityksen mukaan pyrittiin herättämään katsojassa kriittisyyttä näkemäänsä kohtaan ja samalla estämään haitallisena pidetyn illuusion syntyminen (Brecht 1965, 82–83).

3.2.3 Jatkuvuus

Jatkuvuus on ominaisuutena läheistä sukua ennustettavuudelle. Voisi oikeastaan sanoa, että ennustettavuuden edellytyksenä on samanlaisena toistuvan käyttäytymisen eli jatkuvuuden synnyttämät odotukset. Jatkuvuuden havaitsevat yleensä sekä yleisö että roolin esittäjä itse: jos näyttelijä ilmestyy lavalle saman näytelmän aikana samassa rooliasussa uudelleen, yleisö olettaa hänen esittävän samaa roolia kuin aikaisemminkin. Vastaavasti jos esimerkiksi työpalaverissa on tapana, että työntekijä X aina pitää pitkiä, monologimaisia vuodatuksia palaverin päätteeksi, osaavat toiset osallistujat jo valmiiksi odottaa häneltä tämäntyyppistä käytöstä. (Jauhiainen & Eskola 1994, 118–119.)

Jatkuvuutta synnyttävät näin ollen roolia jatkuvasti ulkopuolelta määrittelevä kommunikaatio, yksilön oma persoonallisuus ja luonteenpiirteet sekä yksilön aikaisemmat roolikokemukset. Usein sosiaaliset roolit alkavat myös toteuttaa itseään odotusten mukaisesti: jos joltakulta odotetaan häiritsevää käytöstä, hän myös todennäköisesti alkaa tuottaa sitä. (Jauhiainen & Eskola 1994, 118.)

Aikaisemmat roolikokemukset puolestaan viittaavat niihin rooleihin, joita jäsenellä on ollut tapana ottaa aikaisemmin ja joita hänellä ilmenee muissa sosiaalisissa ympäristöissä. Tämä yksilöllinen *roolikasautuma* muodostaa oman jatkumonsa, joka määrittää sitä, millaisiin rooleihin yksilö yleensä ajautuu ja millaisia heille sen perusteella myös tarjotaan. (Jauhiainen & Eskola 1994, 118–123.) Sama malli on näkyvissä näyttelijöiden roolituksessa, jossa on syntynyt käsite *tyyppi-roolitus* ja *luonnerooli* kuvaamaan niitä roolityyppejä, joiden esittämisessä näyttelijä on erityisen hyvä henkilökohtaisten ominaisuuksiensa kuten ulkonäön ja aikaisempien roolisuuritustensa perusteella (Chatta 2012, 9–11).

3.2.4 Rekvisiitta eli roolikalusto

Rekvisiitta on teatterista tuttu termi, jolla tarkoitan tässä yhteydessä näyttelijän käyttämien eleitä, äänenpainoja, ja käyttäytymistä, joiden avulla mielikuva roolista luodaan (Cohen 1986, 125).

Roolikalusto on vastaava termi sosiaalipsykologiassa, jolla viitataan kaikkiin niihin vaikuttamisen tapoihin, joilla pyrimme tekemään vaikutuksen kanssaeläjiimme osoittaaksemme, että olemme valtuutettuja esittämään tiettyä roolia. Tämä koskee ammattiroolien lisäksi myös muita sosiaalisia rooleja, kuten *sukupuoli-rooleja*: naiset meikkaavat ja käyttävät koruja, miehet ajavat autoa ja äidit pukeutuvat hillitysti. (Pietikäinen 1999–2002.) On tyypillistä, että teatterissa roolikalustolla leikitään sumeilematta: kuka tahansa voi esittää olevansa lääkäri, lapsi, rikas porho tai eri sukupuolta vain tietynlaista roolikalustoa käyttämällä.

3.2.5 Rooliasema eli positio

Rooliasema eli *positio* kertoo roolin sijainnista suhteessa muihin rooleihin (Lahikainen & Pirttilä-Backman 2004, 165). Positio voi olla hetkellinen tai pysyvä asema: tyypillinen esimerkki sosiaalisesta positioista on ammattinimike, joka säilyy, vaikka roolin ”esittäjä” eli tässä tapauksessa työntekijä vaihtuisikin. On ajateltu, että yhteiskunta muodostuu kokonaisuudessaan sosiaalisten suhteiden moninaisista päällekkäisistä verkoista, joiden ”solmukohdissa” rooliasemat eli positiot sijaitsevat. (Eskola 1990, 174).

Pysyvistä asemista esimerkkeinä toimivat sukupuoleen, ikään ja sukulaisuussuhteisiin liittyvät roolit. Vaihtuvia asemia puolestaan ovat ammatit, lyhytkestoisissa ryhmätilanteissa syntyneet roolit ja tilannesidonnaiset roolit kuten "potilaan" rooli (Eskola 1990, 175–176).

Teatterissa rooliasemilla on keskeinen osuus esityksen draamallisuuden synnyttämisessä: ne muodostavat valta-asemia näytelmän henkilöhahmojen välille. 1700–1800-lukujen vaihteessa ajankohtaiseksi tulivat valistusajan myötä yhteiskunnallisesti kantaa ottavat draamat, joissa palvelija osoitti isäntäänsä parempaa kyvykkyyttä ja valmiutta tämän syntyperäisesti etuoikeutettuun asemaan (Wickham 1985, 185). Soveltavassa teatterissa sosiaalisia rooliasemia ja valta-asetelmia voidaan tutkia teatterin viitekehyksessä esimerkiksi forum-teatterin avulla.

3.2.6 Pelkistettävyys

Teatteriroomien *pelkistettävyys* on enemmän sääntö kuin poikkeus. Henkilöhahmo ja sen myötä rooli ei ole kokonainen ihminen vaan – kuten Juha-Pekka Hotinen kirjassaan *Tekstuaalista häirintää* toteaa – ”pelkkä idea, joukko ideoita – – se on kuva, joka ei esitä mitään muuta kuin on” (Hotinen 2002, 361). Rooli on parhaimmillaankin vain pieni kaistale näyttelijän inhimillisyydestä ja saadessansa ulkoisen muotonsa se ei ole enää edes osa näyttelijää itseään vaan katsojien verkkokalvoille piirtynyt kuva. Rooli sen paremmin kuin henkilöhahmokaan ei ole todellinen ihminen vaan aina jonkinlainen konstruktio: rakennettu ja pelkistetty kokonaisuus.

Sama pätee myös sosiaalisiin rooleihin. Ottaessamme myyjän roolin keskitymme korostamaan yksinomaan myyjän roolille edullisia ominaisuuksia persoonassamme. Emme tarvitse myyjän roolin esittämiseen herkkää empatiakykyä tai lastenhoitotaitoja, vaan suuntaamme toimintamme myyjälle sopivaksi, jolloin toiminnan suunnaksemme tuolla hetkellä pelkistyy esimerkiksi asiakkaiden houkuttelu.

3.2.7 Vuorovaikutteisuus

Roolin ominaisuuksista viimeisimpänä mutta kenties myös tärkeimpänä on sen *vuorovaikutteinen* ulottuvuus. Roolien olemassaolo on vahvasti vuorovaikutuksesta sidonnaista: rooli on jotain, mitä esitetään kulloinkin läsnä olevalle yleisölle (Niemi 2008,

38). Vaikka olisimme yksin, roolin esittäminen ja havainnointi voi tapahtua myös sisäisesti, kuten Anniina Väisänen teki lopputyössään tutkiessaan arjen esitystä havainnoiden päivittäin arkeaan aina viiden minuutin mittaisena ”esityksenä”, jossa hän itse toimi samanaikaisesti sekä esiintyjän, kokijan, katsojan että tekijän rooleissa (Väisänen 2013, 15). Tavallisesti vuorovaikutus on kuitenkin roolin esittäjän ja hänen yleisönsä välillä ilmenevää, oli kyse sitten sosiaalisen roolin esittämisestä tai näyttelijän roolisuo-rituksesta (Niemistö 2008, 38). Näyttelemisen itsessään voidaan ajatella olevan tulosta näyttelijän ja hänen roolinsa välisestä vuorovaikutuksesta, etenkin stanislavskilaisen käsityksen mukaan (Stanislavski 1951, 405).

Roolin vuorovaikutuksessa havainnollistuu myös roolin toiminnallisuus eli sen toiminnallinen muoto. Rooli ilmenee erityisesti vuorovaikutteisessa toiminnassa. Toiminta voi olla myös passiivista: vaikka vain seison paikoillani, minulla on silti jonkinlainen toiminnan muoto eli seisominen. Sosiaalipsykologian rooliteorian keskeinen kehittäjä, G. H. Mead, puhuu ”jatkuvan toiminnan” käsitteestä, ja hän jakaa sosiaalisen teon seuraaviin vaiheisiin:

1. *Impulssi*, joka on teon käynnistävä tyydyttymätön tarve tai häiriötila.
2. *Havaintovaihe*, jossa teolle annetaan suunta.
3. *Manipulaatio*, joka merkitsee teon käytännön suoritusta.
4. *Täyttymys*, jossa teon synnyttänyt tarve täytetään tai häiriötila poistetaan.

(Schellenberg 1988, 45; Pietikäinen 1999–2002.)

Jos otamme esimerkiksi vaikka ruokailun, impulssina toimii nälkä, havaintovaiheena nälän tunnistaminen ja ruoan hankintatavan valinta, manipulaatiovaiheena ostoksilla käyminen ja ruoanlaitto ja täyttymyksenä toimii syöminen ja nälän poistuminen.

4 Teatterirooli

Edellisessä luvussa käsitelimme roolia yleisellä tasolla. Mutta mitä sitten tarkoittaa teatterirooli ja miten se eroaa vaikkapa sosiaalisesta roolista?

4.1 Teatterirooli ja henkilöhahmo

Tarkasteltaessa teatteriroolia on hyvä huomata, että käsitteet "rooli" ja "henkilöhahmo" ovat ajoittain hyvin lähellä toisiaan - jopa häiritsevässä määrin.

Mikä on sitten niiden välinen ero? Eräs eroavaisuus on ainakin se, että rooli on näyttelijän tulkinta henkilöahmosta, jonka näytelmäkirjailija on kirjoittanut. Esimerkiksi teatteriteoreetikko Stanislavski puhuu roolin muodostamisen merkitsevän "uuden elävän olennon, rooli-ihmisen siittämistä, synnyttämistä" (Stanislavski 1951, 405). Stanislavskin vertauskuvassa roolin "isänä" toimii näytelmäkirjailija ja "äitinä" näyttelijä itse. Rooli on näiden kahden tekijän vuorovaikutuksen lopputulos ja jokainen rooli on näin ollen yhtä ainutlaatuinen ja yksilöllinen kuin mitä jokainen syntyvä lapsi. Kun rooli on valmis, se ilmenee näyttelijän fyysisessä muodossa eli siinä, miten hän roolissa ollessaan käyttäytyy. (Stanislavski 1951, 405–406.)

Tässä mielessä voidaankin mieluummin ajatella vaikkapa Hamletin henkilöahmon olevan kuin tyhjä takki. Rooli ilman esittäjäänsä on oikeastaan vain rooliasema (ks. luku 3), joka odottaa täyttämistään. Arkikielessä käytämme tietenkin sanaa "rooli" myös synonyyminä henkilöahmosta, mutta tämä ero on tehtävä selväksi, jotta voisimme päästä tarkastelemaan teatteriroolia nimenomaan sen dynaamisessa ja vahvasti tilannesidonnaisessa merkityksessä.

4.2 Rooli näyttelijäntyössä

Roolin ja näyttelijän suhteesta voisi kirjoittaa useammankin teoksen (ja näin on myös aikojen saatossa tehty). Oikeastaan voisi jopa väittää, ettei näyttelijää ole olemassa ilman roolia.

Kuten aiemmin henkilöahmon kappaleessa mainitsin, Hotinen määrittelee henkilöahmon lähinnä joukoksi kuvia ja ideoita. Näyttelijän tehtävän on esittää taiteellisessa mielessä toista henkilöä, joka on muuta kuin mitä hän itse on (Kinnunen 1984, 70–71).

Perinteisesti näyttelijäntyö on tapana jakaa kahteen koulukuntaan: *tekniseen* ja *eläytyvään*. Tämä kahtiajako ei ole välttämättä paras mahdollinen, sillä tyypillisesti sekä teknistä että eläytyvää lähtökohtaa painottavat teatteritekijät muistavat aina mainita, että toinen seuraa väistämättä toisesta: voimakas eläytyminen tuottaa tarkoituksenmukaista

toimintaa ja teknisesti puhdas suoritus puolestaan helpottaa rooliin eläytymistä. (Wilson 2003, 68–69.)

Eläytyvän lähestymistavan kannattajat - heistä kuuluisimpana esimerkkinä Konstantin Stanislavski - lähtevät liikkeelle roolihenkilön sisäisen maailman tavoittamisesta. Erityisen tunnettu on Stanislavskin käsite *maaginen jos*. Kyseessä on tekniikka, jossa näyttelijä kysyy itseltään kysymyksiä: miten toimin, *jos* olisin sattunut joutumaan itse tällaiseen tilanteeseen, *jos* eläisin sinä ja sinä aikakautena, *jos* minulla olisi sellainen ja sellainen sielunrakenne jne. (Stanislavski 1951, 64.) Tähän läheisesti liittyvä käsite on *annetut olosuhteet* eli mm. näytelmän juoni, tosiseikat, tapahtumat, aikakausi, toiminnan aika ja paikka, ympäristö, näyttelijän ja ohjaajan käsitys näytelmästä (Stanislavski 1951, 67).

Tämän kaiken päämääränä on se, että näyttelijä oman kuvittelukykynsä voimin loisi mahdollisimman tarkan kuvan siitä, millaiseen tilanteeseen hänen roolihenkilönsä on joutunut ja että mikä on roolin luontainen toiminnan muoto kyseisissä olosuhteissa. Pohjana ajattelutavalle on se tosiasia, että huolimatta roolin fiktiivisyydestä näyttelijä on kuitenkin ihminen, joka ei voi kokea sellaisia tunteita, joita ei koskaan ennen ole jossain muodossa kokenut (Stanislavski 1951, 235).

Teknisempi lähestymistapa puolestaan kiinnittää huomiota näyttelijäntyön tekniseen ulottuvuuteen: näyttelijän on puhuttava riittävän lujaa, suunnattava kasvonsa yleisöön päin ja oltava muutenkin tietoinen näyttämön lainalaisuuksista. Toisaalta myös katsojan näkökulmasta ei ole niinkään merkitystä sillä, ovatko näyttelijän kokemat tunteet aitoja, jos ne vain tulkitaan aidoiksi ja samastuttaviksi. (Wilson 2003, 69–70.) Vaikka teatteriteoreetikko Bertolt Brecht ei suoranaisesti väittänyt näyttelijäntyön olevan puhtaasti teknillistä suoritusta, hänen mukaansa näyttelijän kuitenkin piti olla lähtökohtaisesti tietoinen siitä, ettei pyri luomaan illuusiota jostain todellisuuden kaltaisesta vaan säilyttää kriittisen etäisyytensä rooliinsa. Eläytymisen Brecht katsoi olennaiseksi lähinnä näytelmän harjoittamisvaiheessa. (Brecht 1965, 82–84.)

Teatterissa ja näin myös näyttelijäntyössä on merkittävässä määrin kyse symboliikasta, mikä tavallaan perustelee teknisen lähestymistavan järkevyyttä. Hotinen (2002, 130) lainaa Robert Wilsonia, jonka mukaan näyttelijä on "näkemisen ja kuulemisen väline tai väliekappale" ja "se mitä näemme on suunniteltu muotoa silmälle pitäen".

Onko näyttelijän esittämä rooli siis osa näyttelijää itseään vai vain sarja voimistelumaisia, teknisiä liikkeitä? Kyse voi hyvinkin olla molemmista, mutta kuten filosofi Richard Müller-Freienfels (1945, 241–242) asian ilmaisee, hyvä näyttelijä ei teeskentele. Hän ei etsi ilmaisua, vaan löytää sen roolistaan käsin. Rooli ja etenkin psykologisesti uskottavaan pyrkivä roolityöskentely väkisinkin joutuu ammentamaan näyttelijän omasta tunnevarastosta. Joskus varaston löydöt saattavat yllättää jopa näyttelijän itsensä, jolloin tämän alitajuisen sisällön esiin kaivelussa oikeanlainen tekniikka on varmasti myös merkittävässä osassa (Wilson 2003, 72).

Näyttelijän ja roolin suhde voi siis olla hyvin monitahoinen. Itse näkisin asian niin, että roolit ovat todella osa meitä itseämme. Ne voivat edustaa sitä mitä haluaisimme olla, sitä mitä olemme joskus olleet ja myös sitä mitä haluaisimme olla nyt, mutta aivan yhtä hyvin ne voivat olla jotain sellaista, mitä haluamme itseltämme salata tai emme halua myöntää osaksi itseämme. Tässä mielessä näyttelemisen on mitä parhain muistutus siitä, kuinka ongelmallinen "minän" käsite ylipäänsä on: se on alituisessa muutoksen tilassa eikä meillä useinkaan ole mitään käsitystä siitä, kuka "minä" oikeastaan on. Se on kaikki, eikä mitään. Sen syvemmin en kuitenkaan tässä työssä pohdi identiteettiä tai näyttelijän identiteettiä, koska koen sen olevan aiheena aivan liian monimutkainen ja laaja tämän työn tarpeisiin.

4.3 Teatteriroolin ominaispiirteitä

Teatterirooli jakaa vähintäänkin summittaisesti samat luvussa 3 mainitut tunnusmerkit sosiaalisen roolin kanssa ollen itsekkin eräänlainen sosiaalisen roolin erityistapaus. Mutta mikä sitten tekee teatteriroolista ainutlaatuisen, oman roolilajinsa?

4.3.1 Fiktiivisyys

Tärkeimpänä eroavaisuutena on teatteriroolin esiintyminen teatterikontekstissa eli lyhyesti sanottuna sen *fiktiivisyys*. Teatterirooli on ensisijaisesti ei-todellinen rooli ja tarinankerronnan väline. Tämän vuoksi esimerkiksi Valvira ei ota yhteyttä jokaiseen lääkärinä esiintyvään näyttelijään, vaikka lääkärin nimityksen laillistamaton käyttö muuten johtaisi vakaviin rangaistusmenettelyihin.

Soveltavassa teatterissa paljon käytetty draamakasvatuksen lehtori Hannu Heikkisen (2004, 97–99) käsite *esteettinen kahdentuminen* viittaa siihen ilmiöön, jossa todellisuudesta täysin tietoinen opiskelija tai osallistuja samaan aikaan myös suunnittelee toimintaansa draaman fiktiivisessä todellisuudessa. Tällaisessa rooliminän ja todellisen minän yhtymäkohdassa draamallisen oppimisen merkityksellinen ulottuvuus on huipussaan.

4.3.2 Symbolisuus

Toinen teatteriroolin tyypillinen piirre on sen symbolisuus. Symbolisuus on sukua fiktiivisyydelle. Esityksessä inhimillinen toiminta on olemassa tullakseen ymmärretyksi jonakin muuna kuin mitä on (Hotinen 2002, 129). Kun näyttelijä menee lavalle roolissa, hän on ennen kaikkea tietynlainen esine, väline tai pikemminkin kuva (Hotinen 2002, 362). Äärimmäinen esimerkki tällaisesta taiteen symbolisuudesta on Robert Wilsonin ”kuvien teatteri”, jossa vastuu esityksen syntymisestä on siirretty katsojalle: esiintyjä on paikalla vain esittelemässä eleitä ja toiminnan muotoja, jolloin jää katsojan tehtäväksi tulkita, mikä niiden symbolinen arvo hänelle on (Hotinen 2002, 130).

4.3.3 Stereotyyppisyys

Kolmas teatteriroolin tyypillinen ominaisuus on tietynlainen *stereotyyppisyys*. Jos esitämme vaikkapa itsellemme hyvin vierasta roolia, meillä on taipumus kangistua stereotypioihin ja kaavoihin, mikäli jäljittelemme vain roolin ulkopuolista käyttäytymistä. Robert Cohen toteaa kirjassaan *Näyttelemisen mahti*, että tämä johtuu siitä, että koemme itsellämme olevan subjektiivisesti parhaat mahdolliset luonteenpiirteet. Näin ollen jonkin sellaisen henkilön näytteleminen, joka poikkeaa meistä merkittävästi, merkitsee ”askelta alaspäin”. Tällöin alamme osoittaa paremmuuttamme suhteessa heihin tekemällä heistä stereotyyppisiä ja karikatyyreja. (Cohen 1986, 81–82.)

Stereotyyppisyys juontaa juurensa siihen, että ajatellessamme muita ihmisiä teemme heistä usein mielessämme henkilöitä. Cohen käyttää tästä esimerkkinä sosiaalipsykologista tutkimusta, jossa professorit Edward Jones ja Richard Nisbett vuonna 1971 pyysivät koehenkilöitä luokittelemaan oman isänsä, ystävänsä, Walter Cronkiten ja itsensä käyttäen luonteenpiirteiden standardiasteikkoa voimakkaasta lempeään, aggressiivisesta sopuisasti käyttäytyvään jne. Halutessaan he pystyivät myös vastaa-

maan ”riippuu tilanteesta”. Lopputuloksena oli, että koehenkilöt valitsivat huomattavan usein omalla kohdallaan vaihtoehdon ”riippuu tilanteesta” kun taas toisia henkilöitä arvioidessaan he kykenivät löytämään heille kiinteät luonteenominaisuudet. Professorien vetivät tästä sen johtopäätöksen, että toiset ihmiset ovat meille ikään kuin näytelmän henkilöitä, helpommin määriteltävissä luonteen ominaisuuksiltaan ja rooleiltaan pysyviksi. (Cohen 1986, 16.)

Tähän luontaiseen tarpeeseen määritellä ja luokitella liittyvät myös stereotyypit. Stereotyyppi on kaavamainen yleistys johonkin ryhmään kuuluvista yksilöistä (Turtia 2001, 931). Vaikka teatterissa on olemassa myös omia arkkityypisiä hahmoja, jotka ovat jatkaneet elämäänsä lähes itsenäisinä, jatkuvasti pulpahtelevina hahmoina kirjallisuudessa, elokuvissa ja teatterissa, suurin osa stereotyyppisistä teatterihahmoista on peräisin suoraan sosiaalisen maailman stereotyypeistä. Hotinen kuvaa ilmiön syytä siten, että näytelmäkirjailija tai näyttelijä ”projisoi henkilöihin omia tiedollisia ja psykologisia stereotypioitaan” (Hotinen 2002, 361). Soveltavassa teatterissa tätä havaintoa käytetään suoraan hyväksi, kun tutkitaan ennakkoluuloja ja – asenteita esim. draamakasvatuksessa prosessidraaman keinoin (Karkkulainen 2011, 19).

4.3.4 Kärjistyneisyys

Viimeisenä ominaisuutena kärjistyminen viittaa paitsi edellä mainittuihin stereotypioihin myös teatteriroolien ilmaisuvoimaisuuteen. Roolihenkilöiden tunneilmaisu on yleensä huomattavasti voimakkaampaa ja korostuneempaa kuin tavallisella ihmisellä vastavassa tilanteessa. Hotinen ajattelee tämän johtuvan taiteeseen kohdistuvan tuntemattomuuden ja mahdollisuuden vaatimuksista: haluamme nähdä teatterissa jotain mitä emme muualla näe (Hotinen 2002, 363).

Voidaan tietysti myös ajatella, että alun perin ilmaisun voimakkuus on johtunut yleisön ja teatterilavan välisestä pitkästä etäisyydestä, joka jo pelkästään näkyvyyden ja kuuluvuuden takia edellyttää suuria eleitä ja kantavaa äänenkäyttöä. Huomiona tärkeä on kuitenkin myös se, että vaikka näkisimme lavalla aitoja tunteita, ne eivät välttämättä välitä samoja merkityksiä kuin tosielämässä: aito itku näyttämöllä voi saada olomme kiusaantuneeksi, kun se muutoin saattaisi herättää meissä empatian tunteita (Wilson 1994, 69).

5 Sosiaalinen rooli

Edellisissä luvuissa näkökulmana oli teatterirooli. Tässä luvussa käsittelen vuorostaan roolia sen sosiaalipsykologisessa merkityksessä. Sosiaaliset roolit ovat erityisen kiinnostavia soveltavan teatterin kannalta, koska soveltavassa teatterissa nämä kaksi roolin muotoa kohtaavat usein hyvinkin suoraan, kun sosiaalisen elämän rooleja siirretään näyttämölle ja myös sieltä pois takaisin todelliseen elämään.

Sosiaalipsykologiassa *sosiaalisella roolilla* tarkoitetaan sitä roolien ja normien kokonaisuutta, joita henkilöön kohdistetaan siksi, että hän on jonkin erityisen sosiaalisen aseman haltija (Eskola 1990, 174). Tämä määritelmä erottaa suoraan teatteriroolin sosiaalisesta roolista: voisi sanoa että teatteriroolilla voi olla useita eri sosiaalisia rooleja, mutta kyse on tietyllä tapaa kokonaisvaltaisemmasta ja tietoisemmasta muuntautumisesta kuin sosiaalisten roolien kohdalla.

Sosiaalisen roolin käsitteen ympärille on rakennettu lukuisia sosiaalipsykologisia rooli-teorioita. Esittelen tässä yhteydessä Erving Goffmanin dramaturgisen lähestymistavan ja tämän jälkeen erittelen lyhyesti sosiaalisen roolin ominaispiirteitä.

5.1 Dramaturginen lähestymistapa

Erving Goffman (1922 – 1982) otti käyttöön *dramaturgisen lähestymistavan* korostaakseen inhimillisen vuorovaikutustoiminnan ilmaisullista (*expressive*) ja vaikutelmia tuottavaa (*impressive*) puolta (Pietikäinen 1999–2002; Schellenberg 1988, 50). Tässä mallissa ajatellaan sosiaalista maailmaa yhtenä suurena teatterina, jossa yksilö esittää rooli ja hänen yleisönään toimivat toiset yksilöt.

Sosiaalinen elämä on läsnäoloa näyttämöllä toisten jatkuvan havainnoinnin kohteena. Goffman oletti, että ihmiset hyvin tiedostavat myös esiintyvänsä ja käyttävät *vaikutelmanhallintakeinoja* samaan tapaan kuin näyttelijät luodakseen ulospäin tietyn halutun vaikutelman itsestään. He myös jatkuvasti analysoivat roolisuorituksensa onnistuneisuutta, ottavat siihen etäisyyttä ja suunnittelevat sen etukäteen.

Kuten teatterissa, myös tosielämässä jatkuvasti arvioidaan roolisuoritusten uskottavuutta: arvioimme puhuvatko toiset meille totta vai ei. Haastavaa on Goffmanin mukaan

se, että esityksellä on tosiaan suuri mahdollisuus epäonnistua: tuolloin toisten meistä saama vaikutelma (*impression given off*) on eri kuin lähettämämme ilmaisu (*impression given*) (Goffman Pietikäisen 1999–2002 mukaan).

5.2 Meadin rooliteoria

Rooliteoria on läheistä sukua dramaturgiselle lähestymistavalle, ja eräänä sen kehittäjistä pidetään George H. Meadia. Keskeinen käsite rooliteoriassa on aikaisemminkin mainitut *rooli*odotukset, jotka kuvastavat siis sitä odotusten joukkoa, jotka yksilöön kohdistuvat hänen kulloisenkin roolinsa perusteella (Schellenberg 1988, 49). Meadin edustama sosiaalipsykologian suuntaus – *symbolinen interaktionismi* – painottaa ihmistoiminnan symbolista ja sosiaalista puolta. (Schellenberg 1988, 46). Symbolismi on tyypillistä myös teatterille, jossa on aina läsnä tietty symbolinen taso esineissä, eleissä ja fiktiivisissä hahmoissa (Hotinen 2002, 224).

Symbolit siinä missä roolitkin ovat syntyneet siitä inhimillisestä tiedonkäsittelyn vaatimuksesta, että meidän täytyy yksinkertaistaa ajatteluumme sisäisiksi, organisoiduiksi ajattelumalleiksi – *skeemoiksi*. Muodostamme skeemoja mallioppimisen ja havaintojemme pohjalta ja näihin lukeutuvat myös erilaiset *rooliskeemat*, *henkilöskeemat* ja *minä-skeemat*. Rooliskeemat viittaavat rooleja kohtaan tuntemiimme odotuksiin; läheinen termi henkilöskeema on yksittäiseen henkilöön kohdistuva odotus, jolloin emme välttämättä menetä malttiamme, vaikka suorapuheiseksi tietämämme henkilö laukoisi meistä totuuksia päin naamaa. Minä-skeemat muodostuvat vastaavasti niistä oletuksista, joita meillä on itseämme kohtaan: näihin voidaan lukea myös ne roolit, jotka katsoimme itsellemme ominaisiksi. (Lahikainen & Pirttilä-Backman 2004, 89).

Mead kuvaa roolinottoa mahdollisuutena katsoa omaa toimintaa ”toisen silmin”. Yksilö havainnoi asemaansa tilanteessa ja sovittaa toimintansa ja tekonsa toisten tilanteessa toimivien tekoihin. (Pietikäinen 1999–2002) Näistä muodostuvat *normit*, jotka ovat ”ryhmän jäsenen yksilöön kohdistama käyttäytymisodotus, jonka perusteella hänen toimintansa pätevyyttä ja hyväksyvyyttä arvioidaan” (Lahikainen & Pirttilä-Backman 2004, 182). Roolissa ei välttämättä ole kyse mistään tietystä ryhmästä, joten tavallaan normien voidaan ajatella olevan ryhmän jäseniinsä kohdistavia rooliodotuksia ja siten rooliodotusten alakäsite.

5.3 Sosiaalisten roolien ominaispiirteitä

Goffmanin ja Meadin teoreettinen työ paljastaa meille, että sosiaalipsykologian roolikäsitys on erityisesti rooliasemiin liittyvä. Teatteriroolin kohdalla (luku 4) erittelin muutamia teatteriroolille tyypillisiä piirteitä. Tässä kappaleessa pohdinkin siis sitä, mitkä piirteet voisivat olla sosiaalisille rooleille erityisen ominaisia.

5.3.1 Pysyvyys

Vaikka on olemassa myös hyvin väliaikaisia sosiaalisia rooleja kuten ”potilaan” tai ”metromatkustajan” rooli, sosiaalisilla rooleilla on kuitenkin myös vahva taipumus pysyvyyteen: emme voi esimerkiksi noin vain jättää sukupuolirooliamme tai vanhemman roolia naulakkoon tai muuttaa sitä asemaa, mihin ikä meidät sijoittaa suhteessa muihin ihmisiin (Eskola 1990, 174–175). Tämä roolien pysyvyys on myös eräs sosiaalipsykologian rooliteorian suurimmista kritiikin kohdista, koska ”rooli” sanana viittaa johonkin sellaiseen, minkä yksilö voi noin vain ottaa tai jättää. Kuitenkin todellisuudessa esim. ”työttömän” rooli on harvoin valinta, vaikka se sanelee suurilta osin yksilön aseman yhteiskunnassa (Pietikäinen 1999–2002).

Pysyvyyden voidaan ajatella liittyvän myös jatkuvuuteen siinä, miten yksilön henkilökohtaiset ominaisuudet ja persoonallisuuden piirteet määrittävät, millaisia rooleja hän luonnostaan ottaa ja millaisia rooleja hänelle annetaan (Jauhiainen & Eskola 1994, 119). Tavallaan sama ilmiö on tosin havaittavissa myös teatterikontekstissa, missä näyttelijöitä ”tyyppiroiditetaan” henkilökohtaisten ominaisuuksiensa perusteella tai kun vapaasti improvisoidessa näyttelijä tiedostaa jatkuvasti pyrkivänsä esittämään tietyn-tyyppisiä rooleja.

5.3.2 Päällekkäisyys

On tavallista, että sosiaalisia rooleja on yksilöllä useita päällekkäin, ja että ne kaikki vaikuttavat jatkuvasti toisiinsa. Päällekkäisyys johtaa myös jo aiemmin mainittuun *roolikasaumaan*. Roolikasauma on kaikkien niiden roolien summaa, joiden puitteissa ihminen toimii (Pietikäinen 1999–2002). Esimerkiksi tällä hetkellä elämässäni ajankohtaisia rooleja ovat mm. ”opiskelijan”, ”tyttären”, ”tädin”, ”ystävän”, ”tyttöystävän”, ”kämpin”, ”ohjaajan”, ”näyttelijän” ja ”kuluttajan” roolit. Nämä esiintyvät usein päällekkäin,

kuten esimerkiksi *Lähistöllä* -produktion yhteydessä ohjatessani näyttelijää, joka samaan aikaan on myös ystäväni.

Päällekkäisyys aiheuttaa silloin tällöin myös *roolikonflikteja*, jotka voivat olla *sisäisiä* tai *ulkoisia* (Eskola 1990, 178–179). Sisäinen roolikonflikti minun tapauksessani on kyseessä silloin, kun kaksi eri näyttelijää odottaa minulta ohjaajana eri asioita: toinen tahtoo, että koreografioin hänen kaikki liikkeensä ja toinen odottaa psykologista ohjausta, joka jättäisi hänelle vapaat kädet itse tekemiseen. Tällöin rooliodotukset ohjaajan rooliani kohtaan eivät ole yksimielisiä ja ajoittain jopa riitelevät keskenään. Ulkoinen roolikonflikti sen sijaan on kahden roolin välillä: ”tyttöystävän” rooli vaatisi minua viettämään enemmän aikaa poikaystäväni kanssa, mutta ”ohjaajan” rooli vaatii minua olemaan paikalla harjoituksissa yömyöhään.

5.3.3 Sopimuksellisuus

Sosiaalisten roolien eräs tyypillinen piirre on sopimuksellisuus. Ollessani opettajan roolissa en saa itse luoda sitä, vaan rooliin kohdistetut vaatimukset on kirjattu valmiiksi valtakunnalliseen opetussuunnitelmaan ja työsopimukseen. Tämän lisäksi minua sitovat sosiaalisen elämän ja työyhteisön normit eli hiljaiset säännöt. Sopimuksen rikkomisesta myös rangaistaan rajummin kuin teatteriroolissa.

Sopimuksellisuudella voidaan tarkoittaa myös sitä tosiasiaa, että lähes kaikki kommunikaatiomme ja kanssakäymisemme perustuu sopimuksille siitä, mitä esimerkiksi tietyt eleet tai sanat merkitsevät (Schellenberg 1988, 42–46). Sopimukset voivat olla – ja usein ovatkin – epäselviä ja jopa ristiriitaisia, kuten äskeisessä sisäisen roolikonfliktin tapauksessa tuli ilmi.

Olemme siis nyt tutkineet roolin käsitettä erikseen sen teatterikontekstissa ja sosiaalisen todellisuuden kontekstissa. Seuraavaksi ryhdyn vuorostaan tutkimaan sitä, millä tavalla nämä kaksi maailmaa yhdistyvät ja vaikuttavat toisiinsa.

6 Roolisiirtymä

Roolisiirtymä ei ole virallinen käsite, vaan itse keksimäni termi sille ilmiölle, joka seuraa kun sosiaaliset roolit vaikuttavat teatterirooleihin ja päinvastoin. Tutkimuksen kohteena

on siis se, missä määrin teatteri ja todellisuus ovat linkittyneinä toisiinsa ja se, millä tavalla ne toimivat vuorovaikutteisessa suhteessa seuraavan kaavion mukaisesti:



Kuvio 2. Roolisiirtymä on vuorovaikutteinen prosessi.

Jos vaikka ajattelen katsovani sosiaalista todellisuutta näyttelijän silmin, esittäen joka-päiväisiä ja arkisia roolejani, olenko tuolloin näyttelijä teatteriesityksessä, jota kukaan muu ei näe vai onko minulla vain jokin sosiaalinen rooli?

Kysymys on mielenkiintoinen, koska tämänkaltaisen ajattelu on nähdäkseni arkipäiväistä eikä teatteria ja sosiaalista todellisuutta ole mitään tarvettakaan pitää toisistaan erillisinä maailmoina. Teatteria voidaan pitää sosiaalisen elämän laboratoriona ainakin soveltavassa teatterissa, jossa rituaalin antama suoja mahdollistaa erilaisten tosielämän tilanteiden harjoittelun ja analysoinnin. Kuitenkin myös teatterissa tapahtuvat kohtaamiset ovat sosiaalista kanssakäymistä siinä missä kaupassakäynti tai keskustelu ystävän kanssa. En ehkä tässä työssä saa täysin kirkastettua roolisiirtymän käsitettä, mutta se ei estä minua pohdiskelemasta sen mahdollisuutta.

6.1 Sosiaaliset roolit teatterissa

Teatteri rooli on läpi historiansa ollut ennen kaikkea tarinankerronnan väline mutta sen lisäksi toiminut myös sosiaalisten roolien kommentoijana ja arvioijana. Jälkimmäinen ominaisuus on aiheeni kannalta mielenkiintoinen, koska voidakseen kommentoida sosiaalisia rooleja, teatteri roolin on tavalla tai toisella pohjaututtava niihin.

Seuraavassa kappaleessa pohdinkin siis esimerkkien kautta sitä, millä tavoin sosiaaliset roolit näyttäytyvät ja käyttäytyvät teatterikontekstissa.

6.1.1 Tunnistettavuus

Teatteri tehdään yleisölle, joten aivan ensimmäiseksi on hyvä puhua siitä, miten yleensä katsojana tunnistamme täysin fiktiivisen teatteriroolin tai -tilanteen joksikin todelliseksi. Tämä faktan tunnistaminen fiktiossa on esimerkki tietäntyyppisestä roolisiirtymästä: voimme hetkellisesti nähdä oman tai toisen todellisen elämän henkilön sosiaalisen roolisuorituksen ilmestyvän silmiemme eteen lavalle ja tämän tiedostaessamme brechtiläiseen tapaan tarkastella sitä meistä erillisenä tapahtumana.

Psykologisin termein voisimme puhua *samastumisesta* (Wilson 1994, 52–53). Ihminen sijoittaa tuolloin itsensä näytelmän roolihenkilön tai -henkilöiden asemaan, jolloin hän kokee niiden kokemat tilanteet tapahtuvan välillisesti itselleen. Tunnistettavuus edellyttää kuitenkin näyttelijäntyön ”uskottavuutta”, joka myös on harmillisen vaikeasti määriteltävä käsite. Uskottavuuden arviointi perustuu oman kokemuksen mukaan eniten katsojan yksilölliseen tulkintaan: objektiivinen korkean uskottavuuden taso syntyy silloin, kun suuri osa yleisöstä pystyy tunnistamaan fiktiivisessä roolissa piilevän aitouden siemenen.

Vaikka tunnistaminen tapahtumana on subjektiivinen, voin kuitenkin luvussa 3 esittämieni roolin tunnusmerkkien pohjalta valottaa jotain siitä prosessista, mikä tunnistamisessa tapahtuu.

Tunnistamista ohjaa vahvasti teatteriroolille annettu nimi. Jos lavalla olevaa henkilöä kutsutaan Katri Helenaksi, tunnistamme välittömästi hänet kuuluisaksi suomalaiseksi laulajaksi. Jos taas roolihenkilö on isä, ryhdymme tulkitsemaan hänen käytöstään tämän roolin pohjalta ja alamme projisoida häneen niitä rooliodotuksia, joita meillä on arkielämässämme ”isän” roolia kohtaan. Jos näyttelijän suoritus vastaa odotuksiamme ja kokemusiamme riittävissä määrin, koemme suorituksen olevan tunnistettava ja uskottava.

Teatterin roolihenkilön ei tietenkään tarvitse orjallisesti noudattaa näitä rooliodotuksia: hän voi olla huono isä tai rikkoa lakia, koska olemme tietoisia siitä, että kyseessä on teatterirooli. Olennaista on kuitenkin se, että tunnistaessamme lavalla ilmenevän roolin joksikin olemassa olevaksi ja todelliseksi voimme alkaa tulkita ja vertailla sitä suhteessa arkielämämme havaintoihin.

6.1.2 Teatteriroolin roolikasauma

Siinä missä sosiaalisilla rooleilla on taipumus kasaantua ja muodostaa myös rooliristiriitoja, myös teatteriroolin voisi ajatella tietyssä mielessä olevan enemmänkin sosiaalisten roolien kimppu kuin yksittäinen rooli. Jos roolin ottamisen ajatellaan – ainakin prosessidraamassa - olevan suppeassa merkityksessä tietyn suhtautumistavan ja asenteen omaksumista (Karkkulainen 2011, 19), voidaan tehdä se johtopäätös että keskimääräisen draamallisen roolihenkilön sosiaaliset roolit vaihtelevat huimasti draaman fiktiivisessä todellisuudessa tilanteesta ja kohtauksesta riippuen. Roolikasauma saa aikaan sen, että myös draamalliset henkilöhahmot painivat samankaltaisten rooliristiriitojen keskellä kuin tosielämän yksilöt konsanaan.

Cohen käyttää esimerkkinä Hamletin hahmoa, joka tekee jo ensimmäisessä näytöksessä päätöksen kostaa isänsä surman mutta psykologisen esteen vuoksi toteuttaa tekonsa vasta viidennessä näytöksessä. Siitä, mikä tämä este tosiasiaassa on, on tehty erilaisia tulkintoja mikä antaa Hamletin henkilöhahmolle erilaisia ”rooleja”: ”Oidipuskompleksista kärsivä Hamlet”, ”homoseksuaalinen Hamlet”, ”yliälyllinen Hamlet”, ”pragmaattinen Hamlet” jne. (Cohen 1986, 89.) Vastapainona tälle on siis ”kostonhiimoinen Hamlet”. Dramaattiset tilanteet saavatkin usein polttoaineensa roolikonflikteista, kun roolihenkilöä vetävät eri suuntiin häneen kohdistuvat ristiriitaiset rooliodotukset.

6.1.3 Roolit tilanteessa

Tämänkaltaisen sosiaalisten roolien ilmeneminen teatterissa on erittäin tyypillistä soveltavan teatterin tekniikoille, joissa ei olla välttämättä kiinnostuneita tekemään mahdollisimman luontevaa tulkintaa roolihenkilöstä vaan suuntaudutaan tutkimaan tilanteita ja niissä tapahtuvia vuorovaikutussuhteita.

"Roolit tilanteessa" – ajatusta voi hahmottaa siten, että ajattelee roolit jatkuvasti virtaaviksi: ne eivät ole jäykkiä ja muuntumattomia siinä missä mekään emme ihmisinä ole jäykkiä ja muuntumattomia. Siksi on järkeenkäypää, että vaikka en voi täysin samastua kaikkeen mitä Hamletille näytelmän aikana tapahtuu, voin samastua tiettyihin tilanteisiin. Mielestäni esimerkiksi tarinateatterin näyttelijälle ei ole suurtakaan merkitystä sillä, osaako hän arvata millaiset luonteenpiirteet tai ominaisuudet esittämällään henkilöllä tarinankertojan elämässä yleisesti ottaen on. Tärkeämpää on se, millainen rooli ja asenne henkilöllä on juuri siinä tilanteessa tarinankertojan näkökulmasta.

Augusto Boalin *forum-teatterissa* puolestaan keskiössä on tilanne, jossa päähenkilö kokee sortoa. Yleisön edustajilla on mahdollisuus ehdottaa tilanteen parannusta asettumalla konkreettisesti päähenkilön paikalle tilanteeseen. Tällöin hän saa päähenkilön eli "sorretun" roolin tilanteessa, mutta voi määritellä uudelleen sen, millä tavalla hän saamassaan roolissa reagoi tilanteeseen pyrkien näin ehdottamaan parempaa toimintatapaa henkilökohtaisten kokemustensa pohjalta (Rusanen 2008, 28.) Koska forum-teatteriesitykset yleensä perustuvat tavalla tai toisella todellisuuspohjaisiin tilanteisiin, roolien on tarkoitus muistuttaa riittävässä määrin niitä sosiaalisia rooleja, joita vastaavanlaisessa tilanteessa todellisuudessakin ilmenisi. Näin ollen forum-teatterin voima tarinateatterin tavoin juontaa juurensa sekä yksilön elämässä aiemmin tapahtuneen reflektointiin että uusien, sortoa vastustavien toimintatapojen kehittelyyn teatterirituaalin turvin.

6.2 Teatteriroolit arkitodellisuudessa

Roolisiirtymän haastavampi puoli on teatteriroolien ilmentyminen arkipäivän sosiaalisessa kanssakäymisessä. Tämä on kuitenkin myös soveltavan teatterin perusteeksi: se, mitä teemme ottaessamme rooleja teatterityöpajassa, esityksessä, Forum-teatterissa tai muulla tavoin vaikuttaa tavalla tai toisella epäsuorasti myös siihen, miten "näyttemme" tai ymmärrämme jatkossa arkielämämme sosiaalisia rooleja.

6.2.1 Arkielämän tarinallisuus

Me kerromme jatkuvasti toisillemme tarinoita siitä, miten päivä on sujunut, mitä näimme bussissa tänä aamuna tai mitä meille sattui lapsuudessa. Teatteriteoreetikko Bertolt Brecht puhuu juuri tämänkaltaisista "arjen esityksistä" näyttelijäntyön näkökulmasta:

hänen mielestään näyttelijän tulisi hyödyntää roolityöskentelyssään tämänkaltaista arkista esittämisen tapaa, jolla ei pyritä luomaan illuusiota täydellisestä muuntumisesta vaan kerrotaan silminnäkijän tavoin mitä meille tai jollekin toiselle on tapahtunut. (Brecht 1965, 83.)

Tarinateatterissa arkielämän tarinallisuus nostetaan erityisellä tavalla huomion keskipisteeksi. Siinä yleisön edustajan vapaaehtoisesti kertoma tarina dramatisoidaan näyttelijöiden ja muusikoiden voimin teatterilliseksi esitykseksi (Fox 1999, 24). Vaikka tarinateatterissa on ensisijaisesti kysymys sosiaalisten roolien ”teatterillistamisesta”, on sen haluttu vaikutus kuitenkin myös se, että tarinankertoja voi hahmottaa kertomansa tarinan ja oman osuutensa siitä ulkopuolisen silmin. Silloin hän voi kenties oivaltaa jostain sellaista omasta käyttäytymisestään ja vuorovaikutuksen tavoistaan, mitä ei ole tullut ennen ajatelleeksi, ja hyödyntää tätä saamaansa informaatiota muuttamalla jatkossa asennettaan tai toimintatapojaan. (Fox 1999, 9–16.)

Itse näkisin asian myös niin, että meillä on jokin sisäsyntyinen taipumus tulkita elämäämme draamallisesti. Havaitsemme elämämme käännekohdat, jännitteet, kohtalokkaat virheet ja onnistumiset usein jälkeenpäin tehden niistä tarinan, jossa on selkeä alku, keskikohta ja loppu. Ei ole sattumaa että tämä tarinallisuus on myös teatterin peruselementtejä: me haluamme uskoa oman ”minuutemme” jatkuvaan kehitykseen ja siihen, että voimme nähdä matkamme syntymästä tähän pisteeseen yhtenä suurena jatkumona. Ja tottahan se onkin, että kaikki meille tapahtunut on vääjäämättä johtanut siihen, millaisia olemme juuri nyt. Tätä ”vääjäämättömyyttä” Aristoteles kuuluisassa teoksessaan *Runousoppi* piti luonnon järjestyksen mukaisena: onhan luonnontieteissäkin päämääränä aukottomasti todistaa, mikä tapahtuma seuraa luonnostaan jostakin toisesta (Aristoteles 1994, 27).

6.2.2 Tietoinen roolinanto

Alkuperäisenä tarkoituksena opinnäytetyössäni oli kehittää eräänlainen ”tietoisin roolinoton ja -annon tekniikka”, jonka avulla olisin voinut paremmin havainnollistaa itselleni ja muille sitä tapaa, jolla teatteri on laajentanut ja monipuolistanut tapaani ottaa sosiaalisia rooleja ja toimia niissä. Haasteeksi tässä tehtävässä muodostui kuitenkin aikataulujen rajallisuus ja se, ettei yksin tehdyllä esityksellisellä tutkimuksella ole suurtakaan

painoarvoa asian todistamisessa, koska kaikki tekemäni havainnot ja täten myös tulokset niistä olisivat liian subjektiivisia todistaakseen yhtään mitään.

Olen myös kuitenkin havainnut, että monilla ihmisillä on intuitiivinen kyky ottaa itselleen tai antaa toisille sosiaalisen kanssakäynnin osapuolille rooli henkisesti kuormittavissa tilanteissa tai ylipäänsä vuorovaikutuksessa luodakseen jonkin tietyn vaikutelman. Tätä kutsun arkielämän *tietoiseksi roolinotoksi* ja *-annoksi*.

En voi sanoa, että kirjailija Katja Kallion haastattelu *Me Naisissa* on millään mittapuulla luotettava lähde, mutta se hyvin havainnollistaa sitä, mistä tietoisessa roolinannossa on pohjimmiltaan kyse:

Kun katson ihmisiä kaukaa, olen aika välinpitämätön heidän suhteensa. Mutta heti, kun näen heidät läheltä, rakastan heitä. Ihmiset näyttävät tosi nopeasti itsestään jonkun sellaisen välähdyksen, johon on hirveän helppo rakastua. Kuvittelen myös tosi nopeasti näkeväni, millaisia lapsia he ovat aikoinaan olleet. Sellaisena hetkenä on hirveän helppo rakastaa ihmistä ja ajatella hänestä kauniisti ja toivoa hänelle hyvää. (Laari 2013.)

Tässä tapauksessa kyse on siis siitä, että antaa toiselle roolin. Muistan erään johtajan joskus sanoneen käyttäneensä tietoista roolinantoa johtamisen apuvälineenä. Joutessaan toimimaan hankalien yhteistyökumppaneiden kanssa hän aina kuvitteli heidät viisivuotiaiksi lapsiksi. Tämä varmasti auttoi häntä henkisesti kestämaan konfliktitilanteita etäännyttämällä tilanteen ”teatteriksi” ja samalla selkeytti kommunikaatiota hänen taholtaan. Muistan myös koulussamme tehdyn vastaavan harjoitteen tutor-tapaamisen yhteydessä, jossa tehtävänämme oli selittää pareissa sitä, mitä ammattinimikkeemme tarkoittaa kuvitellen että vastapuolenamme oli mm. ”vanhus”, ”lapsi”, ”teatterista tietämätön työnantaja” jne. Harjoitteesta syntyneitä ilmaisuja muistan käyttäneeni myöhemmin selittäessäni työharjoittelupaikkaa hakiessani osaamistani ja toimenkuvaani.

6.2.3 Tietoinen roolinotto

Tietoinen roolinotto on vielä voimakkaampi ja usein myös haitalliseksi ajateltu tapahtuma. Puhumme arkikielellä negatiiviseen sävyyn jonkun ”vetävän roolia”, jos hän käyttäytyy selkeän teennäisesti tai suorastaan yrittää olla jotain mitä ei selvästikään ole. Goffmanin dramaturgista lähestymistapaa mukaillen me tosiaan arvioimme jatkuvasti toistemme sosiaalisia roolisuorituksia. Esitämme tilanteissa sosiaalisia rooleja ja omaa persoonaamme (kreik. *naamio*) sopivasti eläytyen ja rooliodotuksia noudattaen. Kui-

tenkin jos teemme kömmähdyksen eli selkeästi teeskentelemme tai rikomme rooliodotuksia, suorituksemme hylätään ja paljastumme epäaidoksi tai – luotettavaksi. (Pietikäinen 1999–2002.)

Tyypillinen esimerkki tietoisesta ja laskelmoivasta roolinotosta on työpaikkahaastattelu. Esimerkiksi hakiessani töitä tekstinkäsittelijänä kesällä 2013 puin päälleni erittäin siistit vaatteet, siistimmät kuin yleensä, ja lainasin jopa kämppikseni kengät luodakseni elegantin ja laadukkaan vaikutelman. Mennessäni haastatteluun otin mukaani CV:n ja työtodistukset siististi kansioon pakattuna, vaikka tiedän tavallisesti olevani melkoisen epäjärjestelmällinen ihminen. Työhaastattelussa käytin aseeni kepeää, sivistynyttä huumoria ja huoliteltua kieltä, toivoen että työnantaja huomaa tämän ja pitää sitä sekä hyvien sosiaalisten taitojen että älykkyyden merkinä. Huomasin myös roolin vaikuttavan fyysiseen olemukseeni kokonaisvaltaisemmin: tunsin itseni voimakkaaksi, rauhalliseksi ja vakuuttavaksi. Kehoni liikkeet olivat täsmälliset ja niillä oli selkeä päämäärä. Roolia, jonka otin, voisi luonnehtia vaikkapa ”ajattoman tyylikkääksi ja erittäin järjestelmälliseksi naiseksi”.

7 Rooleja ja roolisiirtymiä *Lähistöllä* -projektissa

Olen muutamaaan otteeseen viitannut välillisesti *Lähistöllä* – projektiin. Luvussa 2 esittelin projektin luonteen lyhyesti ja tässä luvussa tarkoitukseni on havainnollistaa roolisiirtymän käsitettä projektimme puitteissa.

7.1 Koskettajan ja kosketettavan roolit

Koska esityksen aiheena oli koskettaminen, ensimmäiset merkittävät roolit produktiossa olivat ”koskettajan” ja ”kosketettavan” roolin tutkiminen. Tavallaan tämä kahtiajako oli keinotekoinen, koska kosketuksessa on lähtökohtaisesti kyse väistämättömästä vuorovaikutuksesta: kun sinua kosketetaan, tulet myös itse koskettaneeksi. ”Koskettajalla” ja ”kosketettavana” tarkoitimme kuitenkin eroa kosketuksen aktiivisen antajan ja passiivisen vastaanottajan välillä.

Teimme aluksi Isan kanssa molemmat omaelämäkerrallisen kosketushistoriikin, jossa pohdimme omaa suhdettamme koskettajana ja kosketettavana olemiseen. Harjoitus-

kauden aluksi myös näyttelijät tekivät oman kosketushistoriikkinsa, ja tutkimme yksittäisiä muistoja ja kosketukseen liittyviä tilanteita lehtori Marjaana Castrénin ”valokuva-albumi” – harjoitetta, improvisaatiota ja tarinateatteritekniikoita hyödyntäen.

”Koskettaja” ja ”kosketettava” ovat periaatteessa roolinimiä, mutta käytännössä ne ovat enemmänkin näkökulmia sosiaaliin vuorovaikutustilanteisiin kuin rooleja sinänsä. Alkaessamme tammikuussa 2014 tehdä haastatteluja, joissa keräsimme kokemuksia koskettamisesta eri elämänvaiheista, päädyimme lopulta tekemään listan siitä, miten erilaiset sosiaaliset roolit vaikuttavat koskettamisen laatuun:

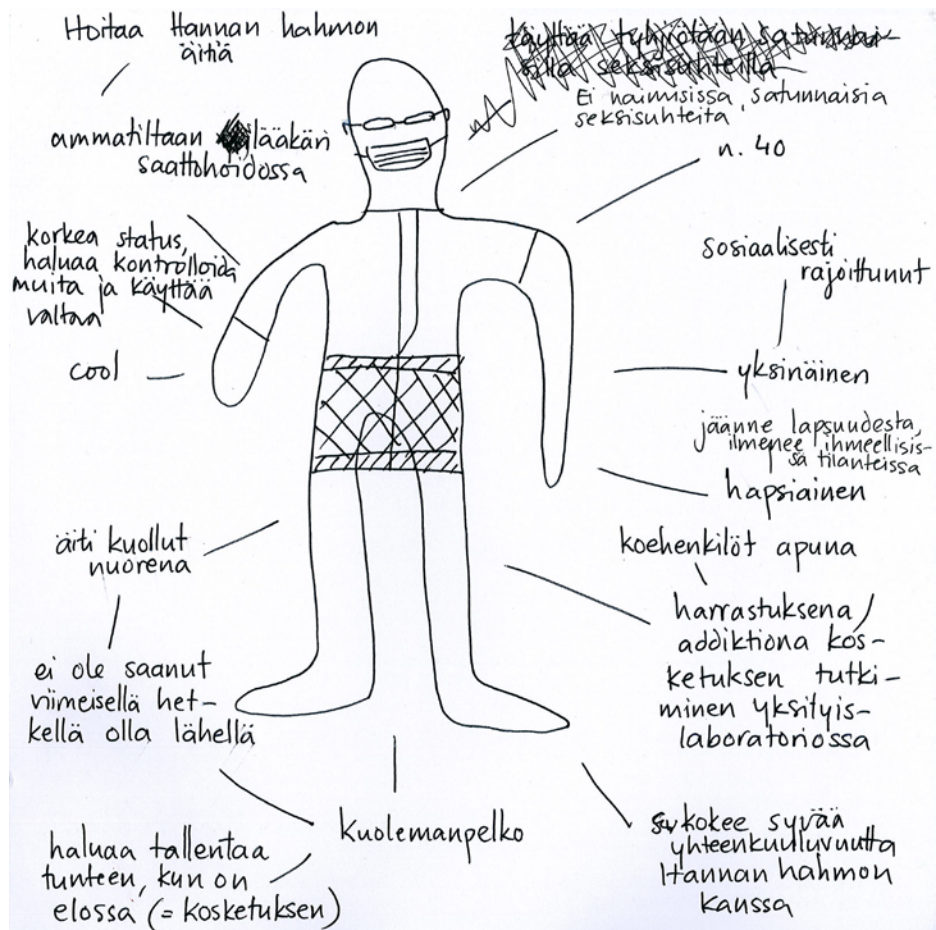
1. *Vanhemman ja lapsen rooli*, eli miten kosketus ilmenee vanhemman ja lapsen välisessä suhteessa. Esim. hoivaava kosketus, halaukset, iltapusut, fyysinen rangaistus, sylissä pitäminen.
2. *Parisuhderooli*, eli miten kosketus ilmenee parisuhteessa. Esim. seksuaalinen kosketus, hellyydenosoitukset, suuteleminen, halaaminen.
3. *Sukupuolirooli*, eli miten sukupuoli vaikuttaa koskettamiseen. Esim. naista pitää koskettaa hellemmin kuin miestä, mies kestää rajumpaa kosketusta, miehen kainalossa on turvallisempi olla kuin naisen.
4. *Tuntemattoman rooli*, eli miten tuntematonta ihmistä saa koskettaa. Esim. koskettaminen väentungoksessa.
5. *Ammattirooli*, eli millä tavalla ammatissaan kosketusta käyttävää saa koskettaa. Esim. lääkärin palpointi, kampaajalla käynti, hieronta.

(Swahn & Hänninen, 2014.)

Kun olimme tehneet tämän jaottelun, seuraavana tehtävänäimme oli muokata näiden havaintojen ja haastattelujen pohjalta roolihenkilöt esitykseemme.

7.2 Roolihenkilöiden syntyminen

Aivan ensimmäinen syntynyt henkilöahmo oli tutkijahahmo, joka oli alun perin arkkityyppinen ”hullu tiedemies”. Tutkijahahmon oli tarkoitus olla peittelemättömän stereotyyppinen ja hassu, koominen elementti, mutta vähitellen haastattelujen myötä aloimme liittää siihen tosielämään pohjautuvia tarinoita. Keräsimme sitten tarinoista prosessidraamasta tutun ”rooli seinällä” (Owens & Barber 2010, 28) harjoitteen mukaisen mieliekartan, johon liitimme roolin ominaisuuksia seuraavalla tavalla:



Kuvio 3. Lääkäri-tutkijahahmon miellekartta.

Merkittävä keksintö tutkijahahmon roolille oli hänen ammattiroolinsa lääkärinä. Lääkäriin ammatissa kosketus on työväline, jonka avulla lääkäri tutkii potilasta. Ammattinsa lisäksi roolihenkilöä oli intohimonaan tutkia kosketusta vapaa-aikanaan yksityislaboratoriossaan, jossa hänellä oli apunaan anonyymejä koehenkilöitä mallintamassa erilaisia kosketuksia.

Loput neljä roolihenkilöä – Petteri, Olivia, Olivian äiti, Eero ja seksi-nainen – saivat myös runkonsa tarinoiden, yllä kuvatuun listan ja näyttelijöiden ominaislaadun pohjalta. Vanhemman ja lapsen roolia käsiteltiin lääkäri-tutkijahahmon lisäksi Olivian ja Olivian äidin välisessä suhteessa, parisuhderooli ilmeni negatiivisessa mielessä Olivian ja Petterin epäonnisen avioliiton kuvauksessa, sukupuolirooli näkyi Eeron voimakkaan seksistisessä käsityksessä "miehen tarpeista" ja Petterin epätoivoisessa yrityksessä täyttää "miehen" rooli. "Tuntemattoman koskettajan" rooli jätettiin yleisöä osallistavien osuuksien käsiteltäväksi. Mielenkiintoisena twistinä päätimme tehdä Olivian ja Petterin hahmoista näyttelijöitä fiktiivisessä *Kosketa mun ihoa* – saippuasarjassa, jossa he esit-

tävät onnellista superparia ironisena kontrastina heidän ilmeisen näivettyneelle parisuhteelleen esityksen todellisuudessa.

7.3 Roolihenkilöiden kehittelyä

Esiintymisen tavaksi vahvistui jossain vaiheessa harjoituskautta eläytyvä esittämisen tapa, johon yhdistettiin absurdeja ja koreografisia elementtejä. Näyttelijät aloittivat hahmoihinsa tutustumisen kirjoitustehtävän avulla. Tämän jälkeen he istuivat ”kuumaan tuoliin” (Owens & Barber 2010, 23) kertomaan hahmonsa suulla elämäntarinaansa miellekartan ja kirjoitustehtävän pohjalta kuvitteelliselle terapeutille. Kuumen tuolin pohjalta roolihenkilöitä muokattiin eteenpäin ja niihin yhdistettiin lisää elementtejä haastatteluista. Esim. haastattelupätkät ”isän käsi” ja ”äidin kuolema” yhdistyivät sekä Olivian että tutkija-lääkärin roolihenkilöihin.

Meillä ei ollut esitykseen valmista käsikirjoitusta, vaan synnytimme sen hahmojen pohjalta päätettyämme, että minkälainen tarina kertoisi aiheesta parhaiten. Näyttelijöille annoimme roolihenkilöiden suhteen melko vapaat kädet: kohtaukset tuotettiin lähtökohdaisesti aina improvisaation pohjalta siten, että annoimme tilanteen ja tietyt suuntaviivat sille, mitä kohtauksessa pitäisi tulla ilmi. Näyttelijät ottivat melko nopeasti roolit omikseen ja kiinnittivät läpi harjoituskauden erityistä huomiota siihen, mikä tuntui hahmon näkökulmasta ”luonnolliselta” roolikäyttäytymiseltä.

7.4 Työryhmän sosiaaliset roolit

Mainitsin roolihahmojen kehittelyn yhteydessä, että hahmot saivat muotonsa osin myös näyttelijöiden henkilökohtaisten ominaisuuksien perusteella tietynlaisen tyyppiroolittamisen tavoin. Päätös ei ollut niinkään tietoinen vaan perustui harjoituskauden alkuvaiheen itsetutkiskeluharjoitteista tekemiimme havaintoihin siitä, minkä tyyppiset tarinat ja ilmaisun tavat tuntuivat sopivan kullekin näyttelijälle. Menemättä sen enempää näyttelijöiden henkilökohtaisiin muistoihin tai tarinoihin voin todeta, että päätös tehdä näyttelijöiden kanssa omaan kosketushistoriaan liittyviä harjoitteita oli todennäköisesti hyödyllinen lähdetäessä tutkimaan ja syventämään roolihenkilöiden kompleksista suhdetta koskettamiseen. Lisäksi oli palkitsevaa kuulla jokaisen omakohtainen kokemus siitä, millä tavalla he omalla kohdallaan olivat kokeneet tietyille sosiaalisille rooleille tyyppillisen koskettamisen.

Tunsin itse näyttelijöistä kaksi etukäteen ja luonnollisesti myös ohjaajakollegani Isan. Huomasin jo heti treenien alettua pelkääväni suunnattomasti, että sosiaalinen roolini tasa-arvoisena ”ystävänä” tai ”kaverina” kärsisi ”ohjaajan” ja ”näyttelijän” roolien mukanaan tuomasta valta-asetelmasta. Tavallaan tilanne on aina jossain määrin outo, kun joutuu siirtämään arkielämän sosiaaliset roolit sivuun ja tekemään lähes teennäiseltä tuntuvan muutoksen ohjaajaksi. Lisäksi huomasin kokevani erään näyttelijän teatteriohjaajan opinnot ohjaajuudellemme eräänlaisena uhkana, koska hän tavallaan oli meitä ”pätevämpi” ohjaajan rooliin. Tämä vaikutus myös näkyi käytännössä, kun hän taipuvaisena kyseenalaistamaan päätöksiämme ja ohjeitamme sai myös ehkä muita näyttelijöitä enemmän vapauksia ohjata roolinsa suuntaa ja kehitystä.

Sosiaalisista rooleista etukäteen pelottava oli myös ”kaksoisohjaajuuden” rooli. En ollut todellakaan projektin alkumetrillä varma, kuinka hyvin minä ja Isa ottaisimme jaetun päätösvallan, mutta melko pian aloituksen jälkeen huomasimme yhteispelimme toimivan vallan mainiosti. Meillä kummallakin oli veto-oikeus toisen esittämiin, itsestämme huonolta tuntuviin ideoihin ja usein vaihtelimme ohjaajuutta lennosta niin että toinen sai myös hetken kokeilla ns. ”yksinvaltiaana” olemista.

Me Isan kanssa myös osallistuimme prosessiin aktiivisesti ja näyttelimme myös lopputuloksessa vuorotellen pientä roolia. Hyppiminen ”näyttelijän” ja ”ohjaajan” roolin välillä tuntui joskus haastavalta: oli kuin ei olisi kuulunut kumpaankaan kastiin. Lisäksi ”näyttelijän” roolissa toimiminen ohjaamisen jälkeen toi paineita onnistua toteuttamaan ne toivomukset, joita itse ohjaajana hetkeä aikaisemmin oli näyttelijältä pyytänyt. Toisaalta kokemus oli erittäin avartava siltä kannalta, että ”näyttelijänä” toimiessaan pysyi jatkuvasti hermolla siitä, miten haastavaa ohjaajan ohjeiden seuraaminen todella on. Lisäksi sillä oli nähdäkseni tietyllä tapaa tasa-arvottava vaikutus, koska jouduimme ohjaajina pistämään itsemme ”likoon” myös näyttämöllä.

7.5 Roolisiirtymiä

Roolisiirtymät *Lähistöllä* -esityksessä olivat lähinnä siirtymiä sosiaalisesta todellisuudesta teatterilliseen. Teimme alkuharjoituskaudella paljon harjoitteita, joissa ensin pyydettiin näyttelijöitä kaivamaan muistoistaan jokin sellainen tilanne, jossa kosketusta ilmenee. Muistojen jakamisen jälkeen ne draamallistettiin joko tarinateatterin, kuuman

tuolin tai ajatuksenvirtamonologin avulla. Tällä tavalla muistojen sosiaaliset roolit siirtyivät näyttämölle teatterilliseen muotoon. Toisaalta haastattelujen pohjalta dramatisoidut tarinat sellaisenaan myös toimivat roolisiirtyminä, kun esimerkiksi erään haastateltavan koskettava tarina siitä, kuinka hän ei saanut nähdä tai koskettaa äitiään tämän lähdön hetkellä muuntui lääkäri-tutkijahahmon roolin kipupisteeksi.

Toisenlaiset siirtymät - teatterillisestä sosiaaliseen – jäivät toistaiseksi ainakin tapahtumatta. Omalla kohdallani se oli näkyvimmillään kenties esittäessäni ”ohjaajan” roolia. Minulla ei ollut paljon aikaisempaa kokemusta teatteriesityksen ohjaamisesta, joten käyttämäni sanasto ja ohjaamiseni tapa perustuivat näyttelijänä tekemiini havaintoihin siitä, millaista hyvä ohjaaminen mielestäni on. Siksi puheeni etenkin alkuharjoituskaudella suorastaan pursusi stereotyyppisiä maneeereja ja epäselviä toiminnan suuntia.

Teatterillisestä sosiaaliseen tapahtuvaksi siirtymäksi voisi luokitella myös erään näyttelijän inspiroituminen aiheesta siinä määrin, että hän päätti omassa sosiaali- ja terveysalaan liittyvässä koulutuksessaan pitää lyhyehkön toiminnallisen esitelmän koskettamisesta sairaanhoitajan työssä. Näin aiheemme siirtyi teatteriesityksen valmistamisen kontekstista edelleen eteenpäin uusiin sosiaalisiin yhteyksiin.

8 Loppusanat

Kaiken kaikkiaan työssäni tulin enemmän käsitelleeksi roolin käsitettä itsessään ja roolisiirtymän tarkka määrittely jäi parhaimmillaankin vain epäselvän havainnollistamisen tasolle. Silti koen, että erityisesti roolin määritelmän tarkka tutkiminen olisi jatkossa paikallaan, koska sanaa käytetään soveltavassa teatterissa ja myös arkikielessä paljon tietämättä kuitenkaan, mitä sillä tarkkaan ottaen tarkoitetaan.

Koen, että rooleilla ja etenkin roolityöskentelyllä on soveltavan teatterin tekijöille paljon annettavaa. Roolien suurin vahvuus on niiden yksinkertaisuudessa ja samalla fiktion tarjoamassa suojassa: voimme olla vapaasti mitä tahansa ilman että meidän täytyy sitoutua koko loppuelämäksemme toimintamme seurauksiin. Luulen, että tällä on vapauttava vaikutus, koska meillä on suuri taipumus haluta määritellä itsemme eheäksi ja johdonmukaiseksi kokonaisuudeksi. Entä sitten vaikka olisimmekin vain roolienne summa, ristiriitainen ja epäjohdonmukainen kokonaisuus?

Oikeastaan minulla ei ole tämän lisäksi mitään johtopäätöstä. Voin vain sanoa, että seuraava tekijä napatkoon työstäni kopin tai käyttäköön sitä varoittavana esimerkkinä siitä, että roolisiirtymän kaltaiset ilmiöt ovat aina vähän epämääräisiä ja vaativat määrittelyssään erityistä huolellisuutta. Jos kuitenkin tahdotaan nykyistä suuremmissa määrin tuoda esiin soveltavan teatterin positiivisia vaikutuksia osallistujiinsa, olisi roolisiirtymän tai sitä vastaavan käsitteen määrittely ja prosessin tarkka kuvaaminen paikallaan. Tois-
taiseksi soveltavan teatterin roolityöskentelyn tulosten arvailu jää aikalailla mutuntuntuman varaan: jotakin siirtyy, mutta ei ole ihan varma että mitä ja miten se tapahtuu.

Ehkä joku päivä joku teatteriteoreetikko keksii tähänkin vastauksen. Mutta toivottavasti se ei tarkoita sitä, että samana päivänä teatterin ja roolien magia kuolee lopullisesti.

Lähteet

Aristoteles 1994. Runousoppi. Keuruu: Otava.

Brecht, Bertolt 1965. Aikamme teatteri. Epäaristotelelaisesta dramatiikasta. Helsinki: Tammi.

Chatta, Katiana 2012. Roolit jakoon. Näyttelijöiden kokemuksia roolitetuksi tulemisesta. Opinnäytetyö. Metropolia AMK, Helsinki.
<<http://theseus.fi/bitstream/handle/10024/47973/katianachattaoppari.pdf?sequence=1>> (luettu 13.5.2014)

Cohen, Robert 1986. Näyttelemisen mahti. Tampere: Tampereen yliopisto.

Eskola, Antti 1990. Sosiaalipsykologia. Helsinki: Tammi.

Eskola, Antti 1992. Vuorovaikutus, muutos, merkitys. Helsinki: Tammi.

Fox, Jonathan 1999. Introduction. Fox, Jonathan & Dauber, Heinrich (toim.) 1999. Gathering Voices. Essays on Playback Theatre. New Paltz, NY: Tusitala.

Harper, Douglas 2014. Role (n.). Online Etymology Dictionary [etymologinen sanakirja verkossa]. <<http://www.etymonline.com/index.php?term=role>> (luettu 13.5.2014).

Heikkinen, Hannu 2002. Draaman maailmat oppimisalueina. Draamakasvatuksen vakava leikillisuus. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Hotinen, Juha-Pekka 2002. Tekstuaalista häirintää. Kirjoituksia teatterista, esitystai-teesta. Helsinki: Like.

Jauhiainen, Riitta & Eskola, Marjatta 1994. Ryhmäilmiö. Perustietoa ryhmän käytöstä ja ryhmätyöstä sosiaalityöhön sovellettuna. Juva: WSOY.

Karkkulainen, Marjatta 2011. Siivet selkään ja draamakengät jalkaan. Kohtaamisia draaman pedagogisilla näyttämöillä. Helsinki: Draamatyö.

Kinnunen, Aarne 1984. Mitä näyttelijä tekee? Syntiä vai työtä. Juva: WSOY.

Kumpulainen, Timo (toim.) 2010. Opettajat Suomessa 2010. [Opetushallituksen verkkojulkaisu] <http://www.oph.fi/download/131532_Opettajat_Suomessa_2010.pdf> (luettu 4.4.2014).

Laari, Susanna 2.3.2014. Kirjailija Katja Kallio välttää matkailua: "En kestä ylimääräistä jännitystä". [Me Naiset -lehden verkkoartikkeli]
<http://www.menaiset.fi/artikkeli/ajankohtaista/i ihmiset/kirjailija_katja_kallio_valttaa_matkailua_en_kesta_ylimaaraista_jannitysta> (luettu 13.5.2014).

Lahikainen, Anja Riitta & Pirttilä-Backman, Anna-Maija 2004. Sosiaalipsykologian perusteet. Keuruu: Otava.

Moilanen, Kaisu 18.1.2014. Valelääkärin entiset työkaverit: Esa Laiho hurmasi itsevarmuudellaan. [Helsingin Sanomien verkkolehti]
<<http://www.hs.fi/kaupunki/a1390000494073>> (luettu 13.5.2014).

Niemistö, Raimo 2008. Roolit ja liittyminen. Aitolehti, Sirkku & Silvola, Kirsti (toim.) 2008. Suhteiden näyttämöt. Näkökulmia psykodraamaan. Helsinki: Duodecim.

Owens, Allan & Barber, Keith 2010. Draamakompassi. Helsinki: Draamatyö.

Pietikäinen, Anu 1999–2002. Erving Goffman. Monipuolinen mikrososiologi. Syventävä kurssimateriaali. Tampereen yliopiston täydennyskoulutuskeskus. [Avoimen yliopiston verkko-opinnot, sosiaalipsykologian peruskurssi].
<<http://www.uta.fi/avoinyliopisto/arkisto/sosiaalipsykologia/goffman.html>> (luettu 13.5.2014).

Pietikäinen, Anu 1999–2002. Sosiaalinen pragmatismi ja symbolinen interaktionismi. Syventävä kurssimateriaali. Tampereen yliopiston täydennyskoulutuskeskus. [Avoimen yliopiston verkko-opinnot, sosiaalipsykologian peruskurssi].
<<http://www.uta.fi/avoinyliopisto/arkisto/sosiaalipsykologia/mead.html>> (luettu 13.5.2014).

Pietikäinen, Anu 1999–2002. Roolit sosiaalisuuden kuvaajina. Syventävä kurssimateriaali. Tampereen yliopiston täydennyskoulutuskeskus. [Avoimen yliopiston verkko-opinnot, sosiaalipsykologian peruskurssi].
<<http://www.uta.fi/avoinyliopisto/arkisto/sosiaalipsykologia/roolit.html>> (luettu 13.5.2014).

Schellenberg, James A. 1988. Sosiaalipsykologian klassikoita. Helsinki: Gaudeamus.

Stanislavski, Konstantin 1951. Näyttelijän työ omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi. Oppilaan päiväkirja. Helsinki: Työväen näyttämöiden liitto r.y.

Turtia, Kaarina 2001. Sivistyssanat. Helsinki: Otava.

Väisänen, Anniina 2013. Tosi esitys. Kun arki näyttäytyy esityksenä. Opinnäytetyö. Metropolia AMK, Helsinki. <<http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-201305158735>> (luettu 13.5.2014).

Wickham, Glynne (suom. Nyttäjä, Kalevi) 1985. Teatterihistoria. Toinen painos. Helsinki: Painatuskeskus. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, nro 24.

Wilson, Glenn D. 2003. Esittävän taiteen psykologia. Kuopio. UNIPress.

Julkaisemattomat lähteet

Swahn, Anni & Hänninen, Isa 2014. *Lähistöllä*-projektin työpäiväkirja. Helsinki: Metropolia. Tekijän hallussa.

