



Taiteella lamaa nujertamaan

1930-luvun talouslama on meille kuvina New Yorkin pörssin kaoksessa sakeanaan lentävää paperitavaraa, leipäjonoja, työttömien marsseja, nääntyneiden ihmisten kasvoja ja kuivuuden uuvuttamia maisemia. Nälkää.

Niistä johtuen syntyi *The Federal Theatre* -projekti (1935–39). Se oli Rooseveltin hallituksen rahoittama, New Dealin henkeen toteutettu teatteriorganisaatio, joka ulottui lähes jokaiseen osavaltioon. Liittovaltioteatterin kokeilullinen foorumi oli *The Living Newspaper*, joka tuotti esityksiä Yhdysvaltain ajankohtaisista ilmiöistä, näkyvimmin New Yorkissa.

Kirjoituksessa tarkastellaan Yhdysvaltain liittovaltiohallituksen rahoittamaa *The Federal Theatre* -projektiä vuosina 1935–1939 ja erityisesti sen *Living Newspaper* -yksikköä. Projekti oli hallituksen taiteilijoita rekrytoineista työttömyysohjelmista keskeinen. Lisäksi *Living Newspaper* läpivalaisi laman ajan tunteja ja esitteli informatiivisella tunnekielillä laman syitä ja seurauksia katsojille, jotka tunsivat problematiikan omista nahoissaan. Kollaasimainen rakenne, työvoimavaltainen ensemble ja pienteatterista isoihin tiloihin sovitettu muotokieli olivat laajittain omaa profiilia. Epäamerikkalaista toimintaa tutkinut komitea lopetti poliittisesti kiistanalaisen hankkeen, joka muistetaan mm. omalajisestaan pienestä miehestä. Tämä samastumiskohde periytyi vaudevillesta ja valpastutti yleisöä epäortodoksisen brechttiläisestä.

”Working Progress Administration työllisti taide-elämään liittyvillä projekteillaan – *Federal Music Project*illa, *Federal Art Project*illa, *Federal Writers’ Project*illa ja *Federal Theatre Project*illa – vuoden 1935 lopulla 40 000 taiteilijaa. Ymmärrettiin, että taiteilijat, maalarit, muusikot, kirjoittajat ja näyttelijät ansaitsevat tukea yhtä hyvin kuin muutkin työntekijät” (O’Connor & Brown 1978, 2). Muita oli, sillä WPA hankki vuonna 1936 hätäaputoita jälle miljoonalle ihmiselle (von Salis 1966, 33).

FT oli laajuudeltaan ainoalaatuinen ilmiö. ”Kun muut ei-kaupalliset teatterit aloittivat rahatta, se lähti liikkeelle kuuden miljoonan dollarin määrärahalta ja käytti koko toiminta-aikanaan rahaa 46 miljoonaa dollaria. Neljänä näytäntövuotena FT rahoitti yli 1 200 produktiota 830 näytelmästä, joista 105 oli uustuotantoja” (Poggi 1969, 161). Iso työllistettyjen joukko ja rajalliset määrärahat pakottivat sen halpoin suurproduktioihin.

LN oli aikansa ”inhimillisen dokumentin” teatterifoorumi. Myös John Grierson painotti 30-luvun halun muuttaa maailmaa olleen draamallista ja emotionaalista, ei ensi sijassa informatiivista tai rationaalista (Stott 1986, 8–10). Se kehitti LN:sta faktan ja fiktion hybridin, joka korosti vastuullisuuden merkitystä. Lajin mahdollista lama, ja valtiovalta oivalsi siinä väylän ajaa politiikkaansa. Teatterintekemisen ”sisäiset lait”, kuten kunnianhimoisen taidefilosofia sekä heterogeenisen taiteilijajoukon kirjavat yhteiskunnalliset ja poliittiset näkemykset, jarruttivat kuitenkin pyrkimystä LN:sta hallituksen omana ”marionetteatterina”.

LN:sta sukeutui itsellinen genre, johon sulautui niin viihteellisen informaation

Lyhenteet:

Living Newspaper, LN = teatteriyksikkö

living newspaper, ln = näytelmäteksti

Federal Theatre = FT

tion muotoja, dokudraamaa kuin teatterin journalismiakin, halua olla avoimesti kosketuksissa teatterin seinien ulkopuolelle, kuin John Deweyn viitoittamin ajatuksin.

Living Newspaperin organisaatio

Kun New Yorkin lehtimiesyhdistyksen *Newspaper Guildin* organisoija Morris Watson joutui työttömäksi, hän oli mitä oikein mies organisoimaan LN. Liittovaltioteatterin New Yorkin aluejohtajan, näytelmäkirjailija Elmer Ricen lanseeraaman "uutisten näyttämön" (Kline 1985, 111) tarkoitus oli myös virittää teateripoliittista ja yhteiskunnallista polemiikkaa.

Yhdysvaltain pienteatteriliikkeen marginaaleissa käytyä keskustelua haluttiin voimistaa lisäämällä keskustelijoiden määrää. Oli aikakin, sillä "vuonna 1934 puolet New Yorkin teattereista oli suljettu ja yli puolet näyttelijöistä oli ilman työtä" (Bigsby 1987, 211–212). Kansa kuunteli radiota ja kävi elokuvissa. FT tahoi pelastaa vaihtoehdoisen teatterin ja sen tekijät.

FT:n kansallisen johtajan Hallie Flanaganin ajatuksissa väikkyi luultavasti Inmuoto jo, kun hän formuloi vuonna 1935 visionsa teatteritarjonnan vaihtoehdosta New Yorkiin. "Se sisältäisi tuntemattomien kirjailijoiden kokeellisia näytelmiä, joissa korostuisi alueellisuus" (DeHart Mathews 1980, 42).

"Nimettömien" kirjailijoiden valjastaminen kokeiluun oli uskalias ja poikkeuksellinen teko. Flanagan oli hyvin perillä siitä, että "tyypillistä amerikkalaista näytelmäkirjailijaa ei rohkaissut kirjoittamaan kirjallisten ihanteiden vetovoima vaan kiihoke menestyä Broadwaylla" (Welland 1961, 2). Avuksi tulivat journalistit.

LN:n henkilökunta muodostettiin sanomalehden tapaan päätoimittajineen, toimitussihteereineen, kaupunkitoimittajineen, reporttereineen ja käsittelevine toimittajineen. Suuri tutkijajoukko perehtyi uutisten taustoihin kirjoista, virallisista raporteista, tutkimuksista ja lehtiartikkeleista tarkoituksena kehitellä draamalinen, historiaa ja nykyhetkeä yhdistävä käsittelytapa (Flanagan 1985, 65). Kirjoittajaporras palautui *Provincetown Players* ja *Washington Square Players* -teatterien workshop-ajatteluun, joissa taiteellinen prosessi jäsennettiin Eugene O'Neillin portaalihahmosta huolimatta kollektiivisesti.

LN otti kuin New Journalismia ennakoiden omaa tilaansa pyrkiessään suoraan ja välittömään yhteyteen vastaanottajien kanssa. Sen näytelmiä kirjoittanut toimituskunta rikkoi traditiota hylkäämällä individualistikirjailijan. Menetelmä muistutti "Neuvostoliiton faktovikkiliikettä, jossa kirjailijat ryhtyivät haastattele-

maan tavallista väkeä hyödyntämällä näin saatuja aineksia dramaturgiassaan yhdessä fiktioiden kanssa” (Ekholm 1988, 18). Dziga Vertov taas tunkeutui dokumenttielokuvissaan arjen tapahtumiin toteuttamalla Eisensteinin attraktiomontaasin tavoin taistelua vanhaa valtaa vastaan (Marshall 1983, 67–69).

Flanagan ei päästänyt teatteriväkeä dramatisoimaan uutisia. Hän erotti näyttämön ja sille lehtiorganisaation kaltaisena järjestelmänä aineistoa valikoivan ja käsittelevän portaan. Haluna oli päästä lähelle kansaa.

Aluksi LN:n suunniteltiin esittävän dramatisointeja uutistapahtumista, mutta prosessin aikana uutiset vanhentuivat, ja ”uutisia päädyttiin käyttämään ajankohtaisena taustamateriaalina” (Rice 1960, 159). Silti Flanagan halusi ln:esta ”nopeaa, elokuvallista muotoa ja että niissä korostuisivat monien ihmisten pienet osat pikemmin kuin muutamat tähtirollit” (Flanagan 1985, 20).

Laman tekstejä

Moni ln ei yltänyt näyttämölle, mikä johtui useimmiten tekstien kehnosta laadusta. Projektissa puoli vuotta ollut Arthur Miller totesi näytelmistä ”suuren osan täysin epäkelvoiksi” (Miller 1989, 518).

LN:n viidestä New Yorkin produktiosta ensimmäinen, *Triple-A Plowed Under*, 1936 (ks. ln:t Ojanen 2001) kirjasi Yhdysvaltain maatalouden dokumentoitua historiaa talouslaman ajalta. Se kuvasi vuoden 1932 maitolakkoa, viljelijöiden kansallisen avustuskokouksen kehitystä ja maataloustuotannon supistamisen järjestelysopimusta (Agricultural Adjustment Act, AAA). Triple-A purki järjestöllistä ja lainsäädännöllistä vyyhtiä ja oli informatiivinen tunnekokemus samalla tavalla kuin Pare Lorentzin elokuvat *The Plow That Broke the Plains* (1936) ja *The River* (1937), jotka Lorentz teki hallituksen Farm Security Administrationin (FSA) projektissa.

Teatteri oli väline, joka valjastettiin erittelemään terävimmän yhteiskunnan tilaa ja tekemään siitä jopa johtopäätöksiä. ”Vain jokunen romaanikirjailija painotti Rooseveltin hallinnon myönteisiä puolia; useimmat 1930-luvun fiktiot heijastivat suuttumusta lamaoloihin ja välinpitämättömyyttä niistä hoitokeinoista, joita liittohallitus yritti toteuttaa. Ajan kirjailijat tuomitsivat kapitalismin kulttuurisesti ja taloudellisesti epäonnistuneeksi, mutta he eivät analysoineet tai arvioineet hallituksen toimintaa” (Braeman ym. 1975, 310–311). Tähän lähinnä journalismin ja tutkimuksen tehtävään tarttui LN.

Ln:t sisälsivät Triple-A:n lisäksi fragmentaarisia uutistapahtumia (*Highlights of 1935, 1936*), farssisia oikeudenkäytön kuvauksia ja lainsäädännön epäkohtia (*Injunction Granted!* 1936), maan sähköistyksen kuvauksen suuryritysten voitontavoittelun ja kuluttajan vastakohta-asetelmina (*Power 1937*) sekä siedettävän asunnon saannin mutkia kapitalismin puristuksissa (*One Third of a Nation 1938*).

Dokumentaarisuudesta

LN:n uutisellistavaa luonnetta määräsi jo yksin näyttämön fiktiivisyyden välityksenä se, että ”uutisen tekemisen akti on pikemmin todellisuuden konstruoinen akti kuin todellisuuden kuva” (Tuchman 1978, 12).

LN:n dokumentaarisuus oli todellisuudesta valikoituja elementtejä, joista esityslinjaksi muotoutui ”tavallisen” ihmisen näkökulma. LN protestoi kiiltokuvaista, konventionaalisen esitystyylin suosimaa idylliä, joka ei noteeraa ”pienen” ihmisen välttämätöntä kamppailua paremmasta tulevaisuudesta. Sen teatterikieli

oli paljolti eklektistä vaikuttajinaan mm. Meyerhold, Eisenstein, Piscator ja Brecht sekä samalla ”artistista” ja ”köyhää” teatteria näyttelijöiden painokkain asemin, geometrisin korokeratkaisuin, montaaia rakentavin taustakuvin ja skenografista kokonaisluonnetta rakentavin valoin.

LN tuotti teksteillään materiaalia reaali maailmasta, joka oli katsojien kanssa ”yhteistä tietoa”. Aineksien sekoituessa faktan ja fiktion rajat In:issa hämärtyivät (kuten aikalaisilmiossä *March of Timessa*), jolloin fiktio sai fakta-aineksesta kaikupohjaa ja sulautui yhteen faktan kanssa. Myös faktojen irrrottaminen alkuperäisistä yhteyksistään ja siirtäminen uusiin asiayhteyksiin muutti niiden tosiasiallista luonnetta. Näyttämön artefaktissa menetelmä halusi myös osoittaa faktoista piiloon jääneitä, todellisuuden jäsentämiselle relevantteja piirteitä.

LN:n henkilökunta käytti niitä faktoja, jotka palvelivat sen tarkoitusperiä. Nelson Goodmanin tavoin siinä ”taideteoksen oikeellisuus eli lopullinen hyväksytävyyden riippuu intresseistämme. Lopullisesti hyväksyttäviä ovat ne symbolit ja lajit, jotka palvelevat intressejämme parhaalla mahdollisella tavalla” (Lammenranta 1987, 129). Esimerkiksi Triple-A:n avauksessa punainen väri mieltyy näytelmän perustematiikkaa noudattaen merkitsemään sodan verisyyttä, aatteen paloa ja viljeelijöiden lisämerkityksellistämänä näännyttävää kuivuutta. Tavoitteena oli luoda maaperä hyväksyvälle vastaanotolle ja saada kuuluville tavallisen ihmisen ääni.

Vuosina 1935–43 toteutunut FSA:n maan tilan dokumentointi valokuvien perustui projektin johtajan Roy Strykerin uskoon, että ”suorasukainen ja rehellinen dokumentointi voi kirjoitetun sanan tavoin vaikuttaa yhteiskunnan suuntaviivojen muuttumiseen.” Hänen mielestään tärkeintä ei ollut se, mitä kuvataan ja millaisin välinein vaan se, että tiedetään aiheesta sen oleellimmat osatekijät ja näiden suhde ympäristöön ja aikaan. Strykerin kuvaajien tuli olla journalistin, sosiaaliantropologin ja taiteilijan yhdistelmä (Lehtinen 1974, 6).

Flanaganinkin kiinnostus dokumenttimuotoon oli niin luja, että hän olisi halunnut taata sille parhaimmat edellytykset jo hierarkkisesti. Dramatikko Elmer Ricen osuus FT:ssa jäi tosin lyhyeksi, mutta hänellä oli vaikutusta Arthur Arentiin, LN:n keskeiseen kirjoittajaan. Ricen ekspressionistisella dramatiikalla – lama-ajan teknistymistä kritisoivassa *Laskukoneessa* (1923) ja kärjekkäessä kohdennuksessa kituvaan työläiseen ja pönäkkään pankkiiriin näytelmässä *Me, kansa* (1934) – on kiinnekohtia Arentin valvomiin ja Joseph Loseyn ohjaamiin Triple-A:han ja Injunction Granted!:iin. Ekspressionistiset painotukset tuntuivat niissä etupäässä tyylytellyssä näyttämökuvassa, valoissa ja tehosteäänissä.

LN:ssa toimi omintakeisella tavalla brechtiläinen etäännytyksen tapa katsella tuttuja asioita uudesta kulmasta (Brook 1972, 78). Kuten on tiedossa, jopa Brechtin omassa *Berliner Ensemblessa* tuotetut esitykset aiheuttivat katsojissa hämmennystä, koska eepisistä ja anti-illusionistisista painotuksista huolimatta moni katsoja huomasi eläytyvänsä kuten ennenkin. LN:ssa liikuttiin kummassakin maastossa, vaikkei illusionismi ollut sen painotuksia. LN tähtäsi tutkitun asia-aineiston ja fiktiivisten elementtien yhteisvaikutuksena eräänlaiseen tunteen autenttisuuteen. Kahdessa viimeisessä In:ssa fiktiivisen pikku miehen rooli on kirjoitettu dokumentoitujen faktojen väleihin faktoja puntaroimaan. Hahmo ei siten ole ”puhtaasti” fiktiivinen vaan tiivistelmämainen jokamies, faktoista lihallistettu draaman henkilö.

On huomattava se Shustermanin tähdennys, että ”taiteen arvoa ei pidä käsitellä pelkkänä välineenä jollekin muulle päämäärälle”. Hänen johtopäätöksensä mukaisesti taiteen arvossa on jotain autonomista, omaa hyvyyttä, jonka takia tavoittelemme sitä päämääränä itsessään, emmekä muiden käytäntöjen hyvyyksien välineenä (Shusterman 1997, 37). Tämä jokin on mielestäni LN:ssa ilmenevä esitetty kokemus, jota kyllästi kokijöiden yhteisyyden tunne. Myös filosofi John

Dewey sisällyttää taiteen kokemukseen tilaa kognitiivisille ja käytännöllisille elementeille toteamalla, että ”esteettinen kokemus on aina enemmän kuin esteettinen” (mt. 45).

LN:n kollaasimaiseen muotokieleen vaikuttaneen Erwin Piscatorin poliittinen teatteri, erityisesti hänen vallankumousta käsittelevä revyyensä *Trotz alledem* (1925) oli autenttisuutta tavoittelevien elementtiensä ansiosta suunnannäyttäjä 1960-luvun dokumenttiteatterille. Sen vahvimmissa näytteisissä, mm. Rolf Hochhuthin, Heinar Kipphartin ja Slawomir Mrozekin näytelmissä, korostuu poliittisen lähihistoria, joka äityy propagandistisimmilleen Peter Weissilla. Näiden vavahduttavien tekstien rinnalla ln ei tarjoa yhtäläistä vaikuttavuutta ja taituruutta. Sen sijaan LN operoi samassa aatteellisessa maastossa ja löysi vahvuutensa FSA:n humanin dokumentarismien tavoin läsnäolon merkityksestä. Roy Strykerin mukaan ”hyvä dokumentaari ei kerro ainoastaan sitä, miltä paikka, asia tai henkilö näyttävät, vaan sen on kerrottava yleisölle myös se, miltä tuntuisi olla näkymän todellinen todistaja” (Stott 1986, 29). Se on koko LN-teatterin mullistava ydinajatus.

Pienuuden vahvuus

LN-näyttämön olennaisen elementin – kovaäänisestä kuuluneen johdattelijäänen – ja jo mainitun pikkumiehen, Angus Buttonkooperin, suhteessa oli amerikkalaisen kaikkivoipuuden ja epävarmuuden aikoja elävän keskivertoamerikkalaisen välistä dynaamista jännitettä. Sama polariteetti tuntui laman runtelemassa yhteiskunnassa.

Kovaääninen oli vallan tai kasvottomien koneistojen lailla abstrakti ja anonyymi, ilman ruumista. Buttonkooper taas oli leipää ja asuntoa tarvitseva katsojien fyysinen edusmies, samastumisen kohde, jolla oli nimi ja sosiaaliturvatunnus. Ensimmäisten ln:ien välittämän yhteiskuntanäkemyksen saama kova kritiikki mene tiedä toi Buttonkooperin keventäjäksi sekä yleisön ja näyttämön väliseksi lenkiksi, jonka varaan ln:ien *Power* ja *One Third of a Nation* toteutus laskettiinkin. Syrjäytetty pikkumies oli vihdoinkin yhteiskunnallisen keskustelun avainroolissa, subjekti.

LN esitteli sellaisen jokamiesversion, jonka synty juuri teollisuusvaltiossa Yhdysvalloissa osui yksiin keskiajan naurukulttuurin bahtinilaisen selityksen kanssa ja liitti Buttonkooperin vähäväkisten kyseenalaistajien historialliseen sarjaan. ”Tilanteessa (=feodalismissa), jossa ideologiset muodot ja instituutiot olivat muuttuneet tekopyhiksi ja valheellisiksi ja mielekkyytensä kadottanut elämä oli tullut ’eläimellisen raa’aksi’, faabelit, farssit, parodiat, satiirit ja pilapuheet asettuivat taistelemaan näitä tendenssejä vastaan ja veijareista, kylähulluista ja narreista tuli aidon ihmisen symboleita” (Alho 1988, 234), niin kuin slapstick-komedioiden sijaiskärsijöiden ja altavastajien (Chaplin, Lloyd, Langdon, Keaton) tavoin arjen tavallisuudessa suoremmin olevasta Buttonkooperista.

Bahtinin mukaan yhteisesti omaksutut arvoarvostelmat (kuten oikeus työhön ja asianmukaiseen asuntoon) eivät ole subjektiivisia tunteita, vaan säännönmukaisia ja olennaisia sosiaalisia tosiasioita. ”Individuaaliset subjektin tunteet voivat astua näyttämölle vain ylä-ääninä, jotka säestävät sosiaalisen arvostuksen perusäänikertaa. *Minä* voi toteuttaa itsensä verbaalisesti ainoastaan *meidän* pohjalta” (Broms 1985, 62), kuten Buttonkooperin tapauksessa moraalisen oikeutensa siiedettävään asumiseen ja maksukykyensä mukaiseen sähkön saantiin.

Jo vuoden 1932 alusta lähtien Yhdysvalloissa oli esiintynyt sanomalehtien väriillisissä sunnuntailiitteissä Walt Disneyn Mikki Hiiri. Thomasin mukaan hahmo

”joutuu usein liemeen ilman omaa syytään”, niin kuin lama-ajan ihmiset. Mikki selviytyi jatkuvasti vaikeuksista voittajana rohkaisten amerikkalaisia passiivisuutta ja apaattisuutta murtavalla ”seikkailuhenkisyydellään”. Mikki pääsikin ylimmän valtiojohdon ideaaligalleriaan, kun se sai presidentti Rooseveltista ihailijan (Thomas 1991, 107, 109–110).

Hiiren henkinen kantti ja venymiskyky korostuvat niinä hetkinä, joina se ilman mittakaavaa ja isompien hahmojen suhteutusta täyttää suuren osan sarjakuvavuodesta tai näyttää kasvattavan koollaan fyysistä potentiaaliaan animaatiofilmien lähikuvissa. Fantasian illusorisin vedoin pieni kykenee kyseenalaistamaan ja koomisin sarjakuvagagein jopa järkyttämään luonnonjärjestystä ja voimasuhteita (esim. *Lentokonehullu*, *Mikin huima seikkailu salaperäisellä saarella* 1930), voimistamaan vähäväkisen arvoa. Periamerikkalainen optimismi välähtelee Disneyllä myös kollektiivista tajuntaa muokanneessa Isossa Pahassa Sudessa. Thomasia seuraten se ”symboloi lamakautta”, ja laulussa ”Pahaa sutta ken pelkäisi” kuului ”kansallinen rohkaisuhuuto” selviytymiseksi koettelemuksista. Tajuntateollisuus oli yksi ulospääsy kansakunnan ahdingosta, kun ”Mikki-tuotteiden lisensseillä pelastettiin firmoja vararikosta lamakauden aikana” (Thomas 1991, 109, 121).

Juri Lotmanin autokommunikaation käsitteen avulla tulee ymmärretyksi jotain ratkaisevaa myös LN:n perimmäisestä luonteesta. Autokommunikaatiosta tulee menetelmä, joka tuottaa ihmiselle ”myyttistä” informaatiota. Lotmanin mukaan mikä tahansa kappale informaatiota voi muodostua autokommunikaatioksi, jolloin esimerkiksi Buttonkooperiin identifioituvalla katsojalla on tilaisuus ottaa tältä vastaan viestejä. Ne siirtyvät katsojalle hänen ”minänsä” kuvalta. Autokommunikaatiossa informatiojoukko (kuten työttömyys, asuntotilanne, maatalousyrittäjä ja kuluttajan välinen ristiriita) otetaan käsittelyyn ja aivan tietynlainen autokommunikaatiivinen koodi (esimerkiksi väylän osoittaminen ahdingosta pois) lisätään siihen. Tällöin informaatio saa toisen, aktivoivan sisällön, uskomusisällön. Välitön seuraus katsojassa on keskittyminen, päämäärähakuisuus, innostus (Broms 1985, 247–250), jotka luovat edellytyksiä vaikuttaa teatterin ulkopuolisessa maailmassa mm. sosiaalisten tilanteiden muutoksiin. LN on konkreettisesti ymmärrettävissä Lotmanin tavoin hakeutumiseksi pois kirjallisista probleemeista ja suuntautumiseksi laajemmin yhteiskunnan käytännön pulmiin ja omanlaiseensa kulttuurintutkimukseen.

Buttonkooper lunasti katsojien uskotun miehen auktoriteettiaseman samalla tavalla kuin toimittaja, joka kansalaisjournalismissa elää vastaavia tilanteita kuin haastateltavat. Tällöin toimittajalla on ”välitön, verta ja lihaa oleva yhteys ihmisiin”. Kansalaisjournalismin tärkein tuotos on juuri ”yhteyksien luominen” (Glasser & Craft 1997, 27).

Buttonkooperin tapauksessa katsojien identifikaation mahdollisuutta lisäsi hänen sympaattinen, mikkimäisen sitkeä halunsa vaikuttaa elinoloihinsa. Se niveltyy yritteliäisyyteen, jonka George Santayana on todennut amerikkalaisuuden todelliseksi filosofiaksi. ”Sydämessään he kaikki ovat pragmatisteja. He todistavat siitä pitämällä uskollisesti kiinni perinteistä, koska se turvaa moraalin jatkuvuuden, takaa sosiaalisen yhteenkuuluvuuden ja käytännöllisen menestyksen” (Santayana 1988, 346). Buttonkooperin henkilökohtainen taistelu kunnan asunon löytämiseksi oli teatterin fiktiomaailmassa oikeuksien oikeutettua tavoitetta, myös käytännöllisen menestyksen itsekästä etsintää.

One Third of a Nationin kohtauksessa 2 (sivut 77–84) Buttonkooper kiiirehtii teatterin käytävää näyttämölle. Hän sanoo olleensa oluella ja nähneensä edellisestä kohtauksesta vain loput. Hän kysyy, miksei kaikkia vanhan lain asuntoja pureta, että päästäisiin koko ongelmasta. Kovääninen kysyy, minne hän itse

muuttaisi ja kertoo, että vain prosentti slummin asukkaista pystyisi asumaan siellä korjausten jälkeen. 99 prosenttia muuttaisi viereisiin vanhan lain asuntoihin. Buttonkooper ehdottaa ne kaikki purettaviksi, jolloin hänkin voisi asua tulin-terässä talossa. Kovaääninen kysyy, miten Buttonkooperilla olisi varaa siihen.

Buttonkooper kysyy, ovatko muidenkin vanhan lain asunnot yhtä huonoja kuin hänen, jossa lämpö katkeaa kymmeneltä illalla, kylpyhuone on kesällä kuin pät-si ja talvella kylmä, vesi loppuu, kun pitäisi kylpeä ja vuokraisäntä on heti vuok-ranmaksupäivänä käsi ojossa. Kovaääninen ehdottaa kierrosta New Yorkissa, mutta Buttonkooper epäilee sen olevan asioiden toistamista, menetelmää kun käytettiin ensimmäisessä näytöksessä. Kovaääninen sanoo, että koko asumistoi-minnan ajatuksena on toistaa itseään.

Buttonkooper haluaisi matkaseuraksi saman oppaan kuin ensimmäisessä näy-töksessä. Hän herättää oppaan maagisilla taikasanoilla toivoen, että asunto jär-jestyisi yhtä kätevästi.

Nyt on oppaan vuoro hämmästellä heijastekuvien toteutettua ympäristönmuu-tosta, joka on tapahtunut hänen maatessaan haudassa 85 vuotta.

Pikku mies integroituu näytelmän tapahtumainvirtaan rikkomalla faktan ja fiktion rajan reaaliajasta siirtyen ja reaaliajan ehdoilla. Katsojien identifioitumis-ta Buttonkooperiin lisää mielikuva siitä, että tämä on säännännyt esitykseen arjen keskiöstä, suoraan pubista. Kun uuden yleisön koostumus lienee tavoitteiden mukaisesti ollut poikkeuksellisen homogeeninen ja lähellä ns. tavallisen ihmisen elämäntyyliä, Buttonkooper jäsenyy joustavasti sen edusmieheksi. Myöhemmin kierros oppaan kanssa kytkee lisää aikatasoja toisiinsa ja tiivistää asuntotilanteen aina vallitsevaksi aktuaaliksi ongelmaksi, satiirisesti jopa valtiovallan legitimoimaksi status quoksi. Buttonkooperin karakteristiikka on arkisen irtonaista, ja kun se on fiktiivisten henkilöitten kanssa täysivaltaisesti käytössä, myös näytelmän problematiikka avautuu vahvasti yleisön ehdoilla.

Buttonkooper on idealisti, jolla ei ole käsitystä asumisen realiteeteista eikä rakentamisen kustannusvaikutuksista. Ilmaisu on monen mykkäfilmin koomikon ta-voin realismista riisuttua, vaistonvaraista reagointia kovan elämän tosiasioihin, niiden viatonta kyseenalaistamista. Katsomoon välittyä pehmeiden elämänasen-teiden varassa toteutetun taistelutoverin kuva. Hänen tiedolliset välineensä näyt-tävät olevan vähissä, mutta peräänantamattomuudesta pilkahtelee muutoksen mahdollisuus.

Näytelmässä on sen sisäisen rakenteen itseanalyysia ja -kriittikää. Kovaääni-nen kiepsauttaa Buttonkooperin muistutuksen asumisen historiaan jo tehdystä kierroksesta näytelmän voitoksi johtopäätöksellään, että esityksen punaisena lankana on kerrata vuosisatoja kestäneen ongelman variaatioita ja kehitellä niis-tä pääsemiseksi jokin reformatorinen avaus.

Tyylilliset hyppäykset faktojen kuormittamassa historia-aineksessa rikastavat näytelmän perusaihetta. Yksityiskohdat ilmaisevat temaattisia peruspainotuksia. Ne on kehitetty mm. anakronismeiksi, joista yhden – asumisongelman – ratkaise-minen osoittautuu leikittelevän purevasti visaisemmaksi tehtäväksi kuin ammin kuolleen oppaan virvoittaminen henkiin.

Nykyään oireilevan Public Journalismmin henkisen taustahahmon John Deweyn [joka sponsoroi FT:n *Chalk Dustia* (1936), kouluoloja arvostellutta näytelmää] nä-kökulmasta ihmisten yhteys liittyy pohdintaan siitä, millä on taideteokselle kes-keinen funktio. Hän korostaa asioiden merkityksisyyttä, kun ne liittyvät toisiinsa sekä ilmaisevat sisäisiä ja ulkoisia suhteita. "Merkityksisyys vähenee, mitä enem-män on kyse eristyneistä, irrallisista, toisiinsa kytkeytymättömistä asioista" (Jarrett 1988, 434). Kun vielä Yhdysvalloissa 1930-luvulla koettiin tarpeelliseksi

tuntea itsensä osaksi joukkoa ja löytää elämälleen tarkoituksen tunnetta tästä kuulumisesta (Susman 1984, 172), pienen suhde suureen, yksilön suhde kollektiiviin saa vahvaa psykologista nostetta. Laman runtelema maa teki yksittäisistä kansalaisista keskenään henkisiä liittolaisia ennalta arvaamattomia markkinavoimia vastaan, joiden hallitsemattomuuden seurauksena kansalaisia koettelivat työttömyys ja moninainen turvattomuus. Konvitz pitääkin Deweyn suurimpana ansiona sitä, että hän ”tekee lopun yksilön ja yhteisön välisestä konfliktista” (Konvitz 1950, 168), mihin myös LN pyrki.

Äänen johdatuksessa

Fragmentaarisen living newspaper -aihekokonaisuuden jatkuvuuden takeena oli aina saman, inhimillisistä ominaisuuksista riisutun kaikkietävän kertojan ääni. Kun uutisaiheitten lyhyt kesto ja hektinen kiihko kulkivat paralleelina ahdistavan lama-ajan hermostuneen kädestä suuhun elämisen kanssa, ääni ei samastunut pieneen ihmiseen, vaan tavoittamattomaan ja aineettomaan superolentoon. Suhdanteiden armoilla elävälle ihmiselle ääni mieltyi toiveikkaasti siihen jumalankaltaiseen olotilaan, joka In:n ohjelmallisessa tavoitteellisuudessa väikkyi mielessä edes siedettävänä elinolosuhteina.

Kovaääninen toi tapahtumat vaivattomasti lähelle katsojan omaa tilannetta sitomalla siihen historiallisia hetkiä. Kovaääninen myös etäännytti taustoittamalla ja yleistämällä arkitason problematiikkaa. One Third of a Nation alkaa vuokra-kerrostalon palolla. Tapahtumasarjassa liekkiin jää useita ihmisiä. Erityisesti seurataan loukkuun jääneen miehen traagisen kohtalon kautta asumisen vaaroja. Kovaääninen tiivistää kohtausten New York Timesista vuoden 1924 helmi-kuun yhdeltä viikolta poimitun uutisaineiston juonnoksi:

”Helmikuu 1924. Tämä voisi olla 397 Madison Street, New York. Se voisi olla 245 Halsey Street, Brooklyn tai Jackson Avenue ja Kymmenes Katu, Long Island City.”

Aloitukset on suggestiivinen ja dramaattinen. Vahva näyttö iskee suoraan ihmisten uhkakuviin, joita vanhentunut lainsäädäntö ei ole poistanut. Tapaus on äärimmillään viritetty konkretisaatio elämisestä epävarmojen asuinolojen armoilla. Yleisö näkee portaissa roikkuvassa miehessä yhden näytelmässä numeroin ilmaistusta ihmisjoukosta, joka menehtyi miehen tavoin. Tieto muista uhreista, vaikkakin vain sarjana lukuja, saa näin kosketuspintaa teatterikatsojan mielikuvituksessa. Näkemänsä uhriin todistusarvon varassa kokija katsomossa voi yleistää syyt ja seuraukset ulottumaan kovaäänisen johdannon mukaisesti minne tahansa. Näytelmä päättyy aloituskohtausten kertaukseen ja kovaäänisen laventavaan kaaneettiin:

”Naiset ja herrat, tämä voisi olla Boston, New York, St. Louis, Chicago, Philadelphia – mutta kutsutaan sitä vain ...kansakunnan kolmannekseksi.”

Alusta aloittaminen vaikuttaa tehokkaalta paljastaessaan näytelmässä kuullut monet puheet puheiksi, päätökset vaikutuksiltaan vähäisiksi ja lakipykälät kuoleiksi kirjaimiksi. Toisaalta on vaarana passivoida katsojia muutoksen mahdotto-
muuteen. Historia todistaa siitä näytelmässä moneen kertaan.

Yleisön identifioituminen Buttonkooperiin ei ole sokeaa heittäytymistä, vaan sen oman elämäntilanteen tarkastelua kriittisen välimatkan päästä. Buttonkooper on näytelmissä osaksi katsojan asemassa, koska hän on monesti ulkopuolinen tarkkailija. Identifioituminen näyttää paradoksaalisesti paljossa siltä, mitä Brecht

toisin termein edellytti vieraannuttamiselta. Amerikkalaisessa vaudeville-perinteessä tähtisolistien kautta rakentui intiimi yhteys esiintyjän ja yleisön välille, joskin Buttonkooper on suuremmin osallinen katsojien tilanteeseen kuin monet laulajat ja tanssivat, estradishown tyylipuhtaat edustajat.

Itsensä näkeminen näyttämön tilanteissa ja prosesseissa suo katsojalle loogisen jäsentelyn mahdollisuuden erotukseksi heittäytymisestä fiktiivisen henkilön psykologisoinnin vietäväksi. Tuttuja kohteita ei Brechtin tavoin esitetä niin kuin ne eivät olisi entuudestaan tuttuja, vaan niin kuin ne olisivat. LN:ssa katsoja oli yhtä aikaa sekä tarkkailijana että osallisena, mikä johti kriittiseen ja kokemukselliseen mukanaoloon samalla tavoin kuin Brecht-näyttelijät kontrolloivat näyttelijäntyytään. Deweylla "esteettinen kokemus saa muiden kokemusten tavoin aikaan havaitsijan aktiivisen reaktion, pelkän katselun sijasta. Esteettinen luominen tuottaa ainutkertaisen uuden kokemuksen yhdistämällä nykyisen havaitsemisen ja aiemman tietoisuuden" (Edman 1950, 52–53).

Buttonkooper kovaäänisen keskustelukumppanina oli 1930-luvun poliittisessa dialogissa kiintoisa analogia siitä asetelmasta, jota presidentti Franklin D. Roosevelt intiimillä lähentymisellään tavallisen katsojan ja kuulijan puoleen rakensi. Kovaääninen dominoi äänen volyyymilla mutta myös tiedoilla ja määrätietoisuudella. Dominanssi oli vaikuttavaa kuin giganttisen maailman elementti dadaistirunoilija Ivan Gollilla, jolle uusi draama oli suunnattoman suurta ja sellaista, mikä voi toimia kuin naamio, kuten gramofoni äänen maskina ja kovaääninen sähköisenä julisteena (Bergman 1966, 487–489). Erityisen systemaattisesti Powerissa ja One Thirdissä kovaääninen oli "kooltaan" ja teholtaan jännitteinen vastapari kuluttajalle, jolle kontrastisena jättiläisnaamiona voi pitää koko energia- ja asuntopoliitiikan absurdia valtapeliä.

Samankaltainen oli Meyerholdille ns. sosiaalinen naamio näytelmässä *Maailma ylösalaisin* (Kleberg 1980, 87 ja 101), ja samaan ajatteluun niveltyy Dos Passosin teoksessa *The Grand Design Roosevelt*, joka "imartelea ja hurmaa tarkoituksenaan pitää New Deal toiminnassa" (Braeman ym. 1975, 321). LN:n kovaääninenkin ilmaisi huolensa tavallisen kansalaisen elämäntilanteista ja yhteiskunnallisista vääryyksistä, mutta se itse ei nähnyt nälkää eikä kokenut työttömyyttä. LN:n äänen autoritaarisuus oli paljolti neutraaliutta ja steriiliyttä, mutta ajoittain myös "luonteen" särmiä, Dos Passosin sovelluksen tavoin.

"LN pysyi yksipuolisimmillaan aina New Dealin opeissa, eikä se siis ollut tiukan objektiivinen. Se sekä raportoi että solutti uutisreportaasiin pääkirjoituksen tavoin omia mielipiteitään. Republikaanin mielestä, joka oli nähnyt Rooseveltin hautaavan 1936 äänivyöryllään Alfred Landonin, LN antoi jopa raivostuttavan epäreilun edun presidentille" (Taubman [1965] 1967, 230–231).

Tässä esitetty tulkinta Rooseveltista LN:n äänenä on Rooseveltin "surrogaatti" siinä merkityksessä, jossa Haapala käsitettä käyttää. Äänen perusteella saatu käsitys henkilöstä on objekti, "joka saadaan vain niistä ominaisuuksista, jotka teoksessa (LN:ssa) on mainittu" (Haapala 1984, 41). Surrogaatti on valintoja ja tarkoituseriä tiheä kuva määre, eikä nyt tapailtu tulkinta Rooseveltista ole koko reaalin Roosevelt. Korvike-Rooseveltin abstraktio (kovaääninen) kuvasteli LN:ssa avainroolinsa ansiosta kuitenkin myös tekstien yleistä diskurssia, jota vasten surrogaatti sai vastavuoroisesti täydentyviä piirteitä. "Kuvitteellisilla objekteilla on taipumus peittää objekti, jota ne representoivat. Ne tulevat itse niin eläviksi, että yhteys alkuperäiseen malliin pyrkii katoamaan" (mt. 150). LN:n ääni oli anonyymisessä dominoivuudessaan niin voimakas ja persoonaton, ettei se ominaisuuksillaan heikentänyt objektin ominaisuuksia, vaan päin vastoin vahvisti niitä, joita äänenä oli tunnistettavissa. Roosevelt oli 1930-luvun äänenä takkatuli-istunnois-

saan radiossa, sanana Valkoisen talon lausuntojen takana, uutisfilmeissä ja mm. kontaktinhausssa kansalaisiin kotimaan vierailukohteissa.

Roosevelt oli Henry Demarset Lloydin luomassa "julkisessa tajunnassa" olemassa myös näkymättä ja kuulumatta. Neljästi presidentiksi valittuun Rooseveltiin liitettiin 30-luvulla voiman, seikkailun ja sankaruuden palvonnasta juontuneita myyttisiä ominaisuuksia (Kazin [1942] 1970, 105). Hän oli osittain poliittisten ratkaisujensa, osittain imagokampanjoiksi boorstinlaisessa hengessä [valikoiduille toimittajille luovutettiin julkisuuden toivossa tiskinalustietoja, mitä Boorstin nimitti teatterillistetuksi falsifikaatioksi (Boorstin 1962, 20)] käsitettävien esiintymistensä ansiosta kansalaisten kunnioittama kansanjohtaja. Hänen omat pyrkimyksensä "objektiivisen" eli hallitukselle myötämielisen informaation jakamisesta tähtäsivät myös hallituksen toteuttaman politiikan kritiikittömään vastaanottoon.

New Dealin kirjainohjelmien (kuten NIRA, WPA, AAA) analogiana presidentin ikoninen kirjainyhdistelmä FDR kohosi useille omnipotenssin käsitteeksi ja positivistien odotusten symboliksi, isäksi. Lapsena Buttonkooperilla oli oikeus olla utelias, tietämätön, äkky ja tehdä vielä omalakisistaan viihdettä.

Jo muckrakereilla 1800- ja 1900-lukujen molemmin puolin oli romanttinen haavekuva jeffersonilaisista pikkukyläihanteista, mitä varsinkin sosialistit pitivät yhteiskunnan kehitystä vain puutteellisesti ymmärtävien idealistien naiiviutena (Kazin [1942] 1970, 109). Franklin D. Roosevelt jeffersonilaisen tradition jatkajana ja rooseveltäisyyden juontuminen jo muckrakerien havittelemasta pienen ihmisen idyllistä loivat lama-aikana kuvaa presidentistä, jonka haluttiin pysyvän vallassa New Dealin takaiskuista huolimatta. Kovaäänistä oli turvallista kuulla, ja juontuihan One Third jo nimenä Rooseveltin virkaanastujaispuheen tunnustuksesta kolmanneksen väestöstä voivan huonosti.

Useimmiten presidentin julkisuusongelmat johtuivat syndikaattien kolumnisteista. Radio ja mielipidemittaukset taittoivat niiden poliittista kärkeä ja helpottivat FDR:n tilannetta. Tähän tarjontaan LN toi lisäaineksia teemankäsittelyllään ja kertoja-johdattelija -äänien avulla.

J.L. Austinin puheteorioiden keskeisen väittämän mukaan kaikki kieli on performatiivista. LN:n interaktiossa näennäisen otsikkomaiset tai toteamuksilta kuulostavat osuudet sisältävät merkitysaineistoa, jonka välittymisessä yleisön aktiivoinnilla on merkitystä sille, miten kuulohavainto ymmärretään ja mihin se tämän pragmaattisen teorianmuodostuksen jäljiltä johtaa.

Kuten Austinkin toteaa, tekstistä on mahdotonta tietää eksaktisti esimerkiksi näytelmässä sanotun repliikin kaikkia tasoja. LN:n äänellä oli kuitenkin toiminnallinen merkitys yhteys siinä, mitkä olivat tekstin muut, tietoiset intentiot, kuten kansalaisten demokratian lisääminen. Yleisöllä oli rooli myös sen ratkaisemisessa, kenen lopulta voitiin arvioida olevan esimerkiksi LN-äänen "takana", kenen puhuvan, jolloin "yleisö on osana rakentamassa esitystä" (Elam 1987, 157–170). LN:n tapauksessa yleisö oli osallisena vastaavissa arkielämän tilanteissa ja sitoutuneena teatteriprosessiin niin, että esityksen viesteillä oli vaikutusta myös siihen, miten se jatkossa reaalielämässään käsiteltyihin asioihin reagoi.

Nopeapuheinen, näkymätön ja "autoritatiivinen ääni LN:lle rinnasteisessa March of Timen dokumentaarisessa radio-ohjelmasarjassa ja newsreelissa kuulutti viestiä amerikkalaisesta globalismista" (Steele 1985, 164) aikana, jolloin maa muuten toteutti eristäytymispolitiikkaa. Rooseveltin ei kannattanut isolaatiota, ja hänen vaikutuksestaan siitä irtauduttiinkin. Hän vastasi kansan kaipuuseen suurista johtajista, ja erityisesti fiktioissa idealisoidut johtajat uskoivat pienen ihmisen mahdollisuuksiin – siksi he olivatkin idealisoituja, ja mielellään kuultuja.

Keskustelun luonne

Great Communityn mahdollisuus, jossa yhteiskunta kaikkien jäsentensä keskustelluksena yhteisenä tuottaa sellaisen esitystavan, joka ottaa huomioon inhimillisesti tärkeän aineiston ja joka "taiteen potenssia" hyväksi käyttäen esitetään kansaan vetoavalla tavalla (Pietilä 1997, 125), kohottaa myös ahdingossa olevien ihmisten itsetuntoa. Näin kannustetaan ihmisiä elämänmittaiseen kasvuprosessiin.

Tällaiselle prosessille LN antoi merkityksellisiä impulsseja. Samalla korostui se demokratian käsitys, jossa kansalaisten omat organisaatiot ja asiantuntijayhteisöt, kuten tässä erityisesti liittovaltioteatteri ja sen LN, antoivat tilaa myös yksilöiden itsesäädelylle toiminnalle kohti sosiaalisesti oikeudenmukaisempia ja siihen pohjautuen moraalisesti kestävämpiä yhteiselämän muotoja.

LN:n tapauksessa rampin molemmin puolin oli lamasta kärsiviä työllistettyjä ja työttömyyden kokeneita ihmisiä. Esiintyjien valtakirja käsitellä aktuaaleja epäkohtia ei näin ollen tarkoittanut vain puhdasta reflektiota ja temaattisesti relevanttia käsittelytapaa vaan enemmän tai vähemmän kokemuksellista osallisuutta aiheiden problematisoinnissa.

LN:n tutkijajoukko loi hankkeesta tieteellisävytteisen instrumentin tilastoi- neen ja suorine sitaatteineen. Sen "totuuden etsintä" oli Deweyn ajattelun mukaisesti "osa esteettistä kokemusta, joka liittyy taiteen arvoon. Kun esteettinen kokemus mielihyvän ohessa on osittain siinä, että se saa ihmiset herkistymään ja käyttämään mielikuvitustaan" (Eaton 1995, 161–162), se saa kokijan ottamaan huomioon ja arvioimaan myös totuuden kriteerejä. Esteettisessä kokemuksessa ihmiset huomioivat ja pohtivat niitä objektin tai tapahtuman sisäisiä ominaisuuksia (kuten asuntopulan tai nälän syitä ja seurauksia), jotka kulttuuritraditiossa nähdään huomion ja pohdinnan arvoiksi (mt. 174).

Dewey arvostelee tunnetusti opetustilanteen staattisuutta ja passivoivuutta. Luokkahuone on ahtautta, pulpettien asettelua ja opettajankoroketta myöten tila, joka korostaa tilanteen hierarkkisuutta. LN pyrki, brechtillisittäin, rikkomaan näyttämöllisellä jäsenyksellään konventionaalista teatteritilajakoa. Opettajan ylläänisessä roolissa LN:ssa oli kovaääninen.

LN aktivoitavine aikuisyleisöineen oli lähtökohtaisesti analoginen deweylaisen *koulu pienois-yhteiskuntana* -pyrkimyksen kanssa. Niiden tavoitteiden yhtäläisyys kieli vahvasti yleisestä pyrkimyksestä, joka yhdeltä kulmaltaan hallitsi 1930-luvun tietoisinta halua vahvistaa kansalaisidentiteettiä, olkoonkin, että pedagoginen progressivismi ei saanut aggressiiviseksi koetun taistelunhalunsa takia havittelemaansa elintilaa.

Dewey kritisoi mm. sitä, että ylisymbolinen tietoaimes jää oppilaalta aidosti kokematta (Dewey 1956, 125). LN materiaalistikin teatterin keinoin mm. holding-yhtiön idean (Power, kohta 7) ja havainnollisti systemaattisesti valtarakenteita (mm. näyttämölle kärrättyjen ruohomattojen avulla laadittiin "pienoismalli" asumisen ahtaudesta, *One Third of a Nation*, kohta 3B), jolloin tyyli- lajista kehkeytyi luonnostaan satiirinen ja groteski, ja sen olisi ymmärtänyt myös lapsi. Näillä tiivistävän konkretisoivilla, opetuksellisilla menetelmillään LN lähensi suuret aiheet katsojan arkisiin elämäntilanteisiin, jolloin katsoja sai käsityksen paitsi yhteiskunnallisista voimista myös omasta ja kaltaistensa paikasta ja merkityksestä.

Ln:t perustuivat tutkittuun tietoon, mutta informatiivinen materiaali oli popularisoitu ja dramatisoitu, rytmitetty kohtauksiin ja esitetty tyyli- tellen. Esityksen ja kokijan maailmat kohtasivat niissä poikkeuksellisen vahvasti aktivoiden yleisöä kasvattamaan teatterin välitystä omien kokemustensa lisämerkityksillä. Voi näin

ollen sanoa LN:n antaneen "äänen myös niille, jotka eivät näkyvästi pääse ääneen itse journalismin tuotteissa" (Heikkilä & Kunelius 1997, 11).

Kansalaisjournalismin ja ln:n välillä on yhteys sen argumentin määrittelyssä, mitä ja keitä on missäkin tilanteessa syytä kuunnella. Kun "journalistit enemmän tai vähemmän tuottavat juttunsa instituutioiden näkökulmasta", mihin työrutiineista pääsemiseksi on ehdolla uudenlaisia lähtökohtia ja työtapoja (Heikkilä & Kunelius 1995, 89), ln ratkaisi asian jo 1930-luvulla kääntymällä arjen asiantuntijan, Buttonkooperin, puoleen. Virallisia ääniä mittauteettiin tavallisen katsojan henkilöitymän kanssa. Tämä katsojalle työstetty identifikaatio oli dramaturginen sopeutuma periaatteessa kaikkiin käytännön ongelmatilanteisiin. Verrattuna kansalaisjournalismin tavoitteeseen määritellä kulloinkin relevantti ääni kuultavaksi, LN oli siihen omassa todellisuutta jäljittelevässä keinotodellisuudessaan välineenä joka hetki valmis.

Journalismin kehittämisen mahdollisuuksia pohtiessaan Hemánus ja Tervonen toteavat vallitsevan journalistisen kulttuurin voivan joko edistää tai tukahduttaa luovuutta. Kun sekä kansalaisjournalismissa että LN:ssa täytyy luovuuden edistämisen ehdoksi se, että "luovuus on äärimmäistä kietoutumista todellisuuteen" (Hemánus & Tervonen 1986, 159–160), ovat sekä liikkeeksi havittelevassa uudenlaisessa journalismikäytännössä että LN:ssa painopisteinä ruohonjuuritason kokemus ja mahdollisimman esteetön vuoropuhelu välineen ja sen käyttäjien välillä.

Journalismin ja teatterin keskusteleavuuden välillä on eroja. Näyttämön dialogisuus on etukäteen suunniteltua, ohjattua ja paljolti epäspontaania. Toisin kuin kansalaisjournalismia toteuttavissa moniaineksisissa julkaisuissa, LN:a läpäisi yhtenäiseksi koettavissa oleva filosofia, ja tavallisen ihmisen näkökulmaa vastustavia voimia ja henkilöitä käsiteltiin usein satiirisessa valossa. Katsomon kokoinen ihmiskeräymä oli pienversio siitä julkisesta yhteisöstä, jota Dewey on hahmotellut teoksessaan *The Public and Its Problems* (1927). Deweylaisittain tämä joukko voi teatteriesityksestä vaikuttuneena kokea yhteisyyttä, mikä oli LN:n toteuttajien tarkoituskin. Yhteisöllistä kokemusta siivittävän kriittisen asenteen haluttiin kantavan teatterin ulkopuolelle.

Pääroolissa ns. keskivertokansalaisen "tavallisuus" toteutettiin ihmettelevien kysymysten sarjana. Näin todistusvoimaisesti LN ratkaisi sen journalismissa esitetyn väitteen, että tietolähteiksi "tavallisten kansalaisten tietotaso ei riitä [...] eivätkä heidän sanomansa ole edustavia". Teatterin dramaturgisiin käsittelyin Buttonkooperin "julkisuusvaje" (Heikkilä & Kunelius 1997, 8) täytyi oivasti.

Loppuiko kaikki kerralla?

Projektin suuri katsomuksellinen ristiriita oli siinä, että Flanagan halusi esitettäviksi sosiaalisesti relevantteja näytelmiä, virkamiehet taas "turvallisia" (DeHart Mathews 1980, 87). Flanagan peräsi FT:lta työllistämistä ja kaavaili siitä yhteiskuntaan vaikuttavaa taiteellista voimatekijää.

Joitakin yksityiskohtia, kuten Triple-A:n maitolakkoon rakennetun agitatiivisen sävytyksen, voi epäamerikkalaista toimintaa tutkineen HUAC:n tavoin nähdä kumouksellisena kiihotuksena. Yhdysvaltalaisen poliittisen tradition ja siihen ankkuroituneen deweylaisen pohjavirtauksen läpi tarkasteltuna kohtauksessa oli syvimmältään kysymys ennen kaikkea yksilöitten loukatusta vapaudesta saada tehdä työtä.

HUAC lakkautti FT:n poliittisesti vaarallisena, mitä mielikuvaa varsinkin Hearstin lehdistö piti yllä kaiken aikaa. Samalla sai tuomionsa projektin edustama pluralis-

mi. Häätäpuohjelman tarpeellisuuden vähennyttyä yhteiskunta "toipui" FT-kokeilun periodista ja palautui välivaiheen jälkeen entisiin uomiinsa.

Flanaganin todistuksen mukaan New Yorkin huomattavin teatterimagnaatti Lee Shubert oli "selväjärkinen liikemies, joka halusi FT:n menestystä voidakseen vuokrata käyttämättömiä teattereitaan" (Flanagan 1985, 41). Broadwayn potentiaalisia katsojia vähensi äänielokuva, "joka ei kärsinyt suurista työvoimakustannuksista eikä äänekkäistä ay-aktivisteista. Kun Broadwayn kulta-aikana teattereissa kävi viikoittain keskimäärin 280 000 ihmistä, laman seurauksena määrä laski vain 5–6 vuodessa alle 100 000 teatterikävijään" (Steinbock 1991, 37–38). FT:lla oli markkinarako, kun se kykeni elokuvalippujen hintaisilla pääsymaksuilla keräämään katsojia takaisin pimentyneisiin teattereihin.

FT kaatui siihen, että yhteiskunta sekä tuki sitä että oli sen arvostelun kohteena. Teatterihegemonian kyseenalaistaminen massiivisella tavalla ei nykyoloissa "ohjelmanä" olisi mielekäästä, eikä sitä FT:kaan tehnyt kuin poikkeuksin, lähinnä LN-produktioillaan. Työllistäminen taiteen kentällä näin mittavasti oli toki ainoa laatuista. Nykyään, kun kantavia aatteita ei oikein ole, LN:n systemaattinen tavallisen ihmisen näkökulma voisi tarjota ainakin teatterikenttään yhdeksi suunnaksi linjakkaan profiilin. Teatterin ihokosketuksen voima on minusta edelleen digitaalisen tarkkapiirtokuvan sijaan siinä, että se jättää tilaa sattumalle ja inhimillisille häiriöille, jotka muistuttavat aitoa elämää.

Intiimien dialogisten lähestymistapojen löytäminen on tarpeen, olivatpa muodot millaisia tahansa. Teatteri kohtaa ihmisen yhä ajassa ja tilassa, henkilökohtaisesti ja osana muuta katsojakuntaa. Deweylla, LN:lla ja kansalaisjournalismin tavoitteilla on tässä annettavaa silloin, kun katsojat käsitetään aktiivisiksi kumppaneiksi. Teatterin intresseissä on havitella myös spesifejä yleisöjä ja etsiä keinoja, miten ja millä foorumeilla käyttää niitä jatkokeskusteluissa. Lähtökohtana on tietysti se, että teatterista nousee keskusteluun aineksia, joilla se haluaa olla osa muuta yhteiskunnallista toimintaa ja liittyä näin Deweyn laadukkaan elämän taivotteluun.

Ehkä uusi ns. "prosessidraama, joka esityksen sijasta on työväline vuorovaikutusmuotojen luomiselle ja [...] teemojen ja faktatiedon haltuunotolle" (Louhija 2001, 13), olisi haastavaa elvyttää yleisöteatterin kontekstiin 1980-luvun oululaisen, esityksillään reaaliajassa ulkomaailmaan yhteydessä olleen elämänpalvelusteatterin EPT:n tapaan? Tai konventionaalisesti teatteritilassa, niin kuin LN sovelsi sosiaalisia ja didaktisia näkökulmia suurille yleisöille? Media ja teatteri voisivat hyvin viritellä yhtenevästä tarpeistaan toimivan keskinäisyyden.

Ongelmakohdista ei temaattisiksi missioiksikaan asti ole pulaa, vaikkei olisi edes Suurta Lamaa.

Lähteet

- Alho, Olli (1988)
Hulluuden puolustus – ja muita kirjoituksia naurun historiasta. Juva: WSOY.
- Arent, Arthur (1938)
One Third of a Nation. Painamaton. The Federal Theatre Collection and Archives, George Mason University, Fairfax, Virginia, Yhdysvallat. New York: Mason University.
- Bergman, Gösta M. (1966)
Den moderna teaterns genombrott 1890–1925. Stockholm: Bonniers.
- Bigsby, C.W.E. (1987)
A Critical Introduction to Twentieth-century American Drama. 2 p. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boorstin, Daniel J. (1962)
The Image or What Happened to the American Dream. New York: Atheneum.
- Braeman, John, Robert H Bremner & David Brody (1975)
The New Deal – The National Level. USA: Columbus. Ohio State University Press.
- Broms, Henri (1985)
Alkukuvien jäljillä. Kulttuurin semiotikkaa. Porvoo: WSOY.
- Brook, Peter (1972)
Tyhjä tila. Nykysteatterista ja sen mahdollisuuksista. Suom. Raija Mattila. Porvoo: WSOY.
- DeHart Mathews, Jane (1980)
The Federal Theatre 1935–1939 – Plays, Relief, and Politics. New York: Octagon.
- Dewey, John (1927)
The Public and Its Problems. New York: Henry Holt.
- Dewey, John (1956)
The Child and the Curriculum and The School and Society. Introduction by Leonard Carmichael. First edition 1900. Chicago: University of Chicago Press.
- Eaton, Marcia Muelder (1995)
Estetiikan ydinkysymyksiä. Suom. Pekka Rantanen. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus 1994. 2. painos. Jyväskylä: Gummerus.
- Edman, Irwin (1950)
Dewey and Art. Teoksessa Hook, Sidney (ed.) John Dewey: Philosopher of Science and Freedom. A Symposium. USA: Dial, 47–65.
- Ekholm, Kai (1988)
Paavo Rintala, dokumentaristi. Miten kirjailija käyttää lähteistöään. Rautalammi: Things to Come.
- Elam, Keir (1987)
The Semiotics of Theatre and Drama. First published in 1980. London, New York: Routledge.
- Flanagan, Hallie (1985)
Arena. The Story of the Federal Theatre, 3 p. New York: Duell, Sloan and Pearce.
- Glasser, Theodor & Stephanie Craft (1997)
Kansalaisjournalismi ja demokraattiset ideaalit. Suom. Risto Kunelius. Tiedotustutkimus 20:4, 22–36.
- Haapala, Arto (1984)
Fiktio ja todellisuus. Kirjallisen fiktion semanttisia ja ontologisia kysymyksiä. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 12. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Heikkilä, Heikki & Risto Kunelius (1995)
Jay Rosenin haastattelu. Tiedotustutkimus 18:3, 86–97.
- Heikkilä, Heikki & Risto Kunelius (1997)
Julkisen journalismin äärellä. Ajatuskokeita pääsyn, keskustelun ja harkinnan käsitteillä. Tiedotustutkimus 20:4, 4–21.
- Hemánus, Pertti & Ilkka Tervonen (1986)
Totuuksista utopioihin. Journalismiin, muun todellisuuden ja yleisön suhteista. Keuruu: Otava.
- Jarrett, James, L. (1988)
Art as Cognitive Experience. Teoksessa Morgenbesser, Sidney, Dewey and His Critics. Essays from The Journal of Philosophy. USA: Journal of Philosophy, Vol. L, No. 23. November 5, 1953, 430–437.
- Kazin, Alfred, ([1942] 1970)
On Native Grounds. An Interpretation of Modern American Prose Literature. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Kleberg, Lars (1980)
Teatern som handling. Sovjetisk avantgarde-estetik 1917–27. Stockholm: PAN/Norstedts.
- Kline, Herbert (1985)
New Theatre and Film 1934 to 1937. An Anthology from the Leading Left-wing Arts. Magazine of Its Era. U.S.A: Harcourt Brace Jovanovich.
- Konvitz, Milton R. (1950)
Dewey's Revision of Jefferson. Teoksessa Hook, Sidney (ed.), John Dewey: Philosopher of Science and Freedom. A Symposium. USA: Dial, 164–176.
- Lammenranta, Markus (1987)
Taideteos symbolina. Nelson Goodmanin taidefilosofia. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 15.
- Lehtinen, Jorma J.(1974)
Artikkeli FSA-kuvat – 30-luvun suuri amerikkalainen dokumentti. Valokuva nro 7.
- Louhija, Marja (2001)
Kokemuksia elävistä taloista. Elämänpalvelusteatterista rajoille ja rannoille. Teatteri 3.

- Marshall, Herbert (1983)
Masters of the Soviet Cinema – Crippled Creative Biographies. London: Routledge & Kegan.
- Miller, Arthur (1989)
Ajan uurteita. Suom. Kalevi Nyytäjä ja Harry Forsblom. Juva: Tammi.
- O'Connor, John & Lorraine Brown (1978)
Free, Adult, Uncensored – The Living History of the Federal Theatre Project. Washington, London: Methuen.
- Ojanen, Risto (2001)
Amerikkalaisen liittovaltioteatterin nousu ja tuho. Analyysi Living Newspaperista yhteiskunnallisen keskustelun foorumina vuosina 1935–1939. University of Jyväskylä: Jyväskylä Studies in the Arts 76.
- Pietilä, Veikko (1997)
Joukkoviestintätutkimuksen valtateilla. Tutkimusalan kehitystä jäljittämässä. Tampere: Vastapaino.
- Poggi, Jack (1969)
Theater in America. The Impact of Economic Forces 1870–1967. New York: Cornell University Press.
- Rice, Elmer (1960)
The Living Theatre. London: Heinemann.
- von Salis, J. R. (1966)
Uudemman ajan maailmanhistoria. Osa 6. Porvoo-Helsinki: WSOY.
- Santayana, George (1988)
Dewey's Naturalistic Metaphysics. Vol. XXII., No. 25. December 3, 1925, 343–358. Teoksessa Morgenbesser, Sidney: Dewey and His Critics. Essays from The Journal of Philosophy. USA: Journal of Philosophy.
- Shusterman, Richard (1997)
Taide, elämä ja estetiikka. Pragmatistisen filosofian näkökulma estetiikkaan (Finnish edition). Suom. Vesa Mujunen. Tampere: Gaudeamus.
- Steele, Richard W. (1985)
Propaganda in an Open Society: The Roosevelt Administration and the Media, 1933–1941. Westport: Greenwood.
- Steinbock, Dan (1991)
Artikkelisarja Kaupallinen teatteri Broadwayn malliin. Broadwayn nousu ja lasku. Teatteri 3.
- Stott, William (1986)
Documentary Expression and Thirties America. Chicago: University of Chicago Press.
- Susman, Warren, I. (1984)
Culture as History. The Transformation of American Society in the Twentieth Century. New York: Pantheon Books.
- Taubman, Howard ([1965] 1967)
The Making of the American Theatre. Revised edition. New York: Corvard – McCann.
- Thomas, Bob (1991)
Walt Disney'n elämäkerta. Alkuteos Walt Disney, An American Original, 1976. Suom. Henry Tanner. Jyväskylä: Sanomaprint.
- Tuchman, Gaye (1978)
Making News. A Study in the Construction of Reality. New York: The Free Press.
- Welland, Dennis (1961)
Arthur Miller. London: Grove Press.