

76

Risto Ojanen

Amerikkalaisen liittovaltioteatterin  
nousu ja tuho

Analyysi Living Newspaperista yhteiskunnallisen  
keskustelun foorumina vuosina 1935-1939



JYVÄSKYLÄN   YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2001

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 76

Risto Ojanen

Amerikkalaisen liittovaltioteatterin  
nousu ja tuho

Analyysi Living Newspaperista yhteiskunnallisen  
keskustelun foorumina vuosina 1935–1939

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella  
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston Villa Ranan Blomstedt-salissa  
syyskuun 13. päivänä 2001 kello 12.



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2001

# Amerikkalaisen liittovaltioteatterin nousu ja tuho

Analyysi Living Newspaperista yhteiskunnallisen  
keskustelun foorumina vuosina 1935–1939

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 76

Risto Ojanen

Amerikkalaisen liittovaltioteatterin  
nousu ja tuho

Analyysi Living Newspaperista yhteiskunnallisen  
keskustelun foorumina vuosina 1935–1939



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2001

**Editors**

**Matti Vainio**

Department of Musicology, University of Jyväskylä

Pekka Olsbo and Marja-Leena Tynkkynen

Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

URN:ISBN:978-951-39-8131-0

ISBN 978-951-39-8131-0 (PDF)

ISSN 0075-4633

ISBN 951-39-1015-6

ISSN 0075-4633

Copyright © 2001, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House,  
Jyväskylä and ER-Paino Ky, Lievestuore 2001

## ABSTRACT

Ojanen, Risto

The Rise and Fall of the Federal Theatre in the United States. An Analysis of the Living Newspaper unit as a Forum of the Social Discourse during 1935-1939.

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2001, 303 p.

(Jyväskylä Studies in the Arts

ISSN 0075-4633; 76)

ISBN 951-39-1015-6

English summary

Diss.

This study carries out researches into the Federal Theatre Project in the United States during 1935-1939 and the point of view, how the project realized the employment of the unemployed people within theatre as a part of the WPA programs. The focus is on the aesthetics of the scripts of the Living Newspaper unit in New York City, particularly of the plays *Triple-A Plowed Under* and *One Third of a Nation*. The theatrical expression is seen involved in the social thought of the time.

The little man, a consumer of the Great Depression is the main figure in this study, and the stress through him has been laid on the life situation that existed during those hard times. Finally the pivotal emphasis is on the dialogue between the stage and the authentic reality, and how the public felt they had possibilities to an active participation, because the themes treated did concern their everyday life. This dissertation is pointing out the Living Newspaper as a theatrical predecessor of the now rising public journalism. This scientific work proves, that in the documentary theatre there were possibilities usable, according which the public might tighten their hold on the social life generally. The federally financed theatre project proved furthermore its dependence on the uncertainty of politics and attitudes in the culture, where the sponsorship usually has been laid on some other basis. The theoretical framework of the study is the american pragmatism, especially the philosophy of John Dewey.

Keywords: little man, identification, experience, fact and fiction, the "school room" of the Living Newspaper, the relevance of the theatre, pragmatist aesthetics of John Dewey

**Author's Address** Risto Ojanen  
Mokkatie 9  
28400 ULVILA

**Supervisor** Professor Tarmo Kunnas  
Department of Literature  
University of Jyväskylä, Jyväskylä, Finland

**Reviewers** Professor Markku Henriksson  
Renvall Institute, North American Studies  
University of Helsinki, Helsinki, Finland

Professor Panu Rajala  
Department of Literature  
University of Tampere, Tampere, Finland

**Opponent** Professor Panu Rajala  
Department of Literature  
University of Tampere, Tampere, Finland

“This Land is Your Land”  
Woody Guthrie

## SAATTEEKSI

Puhuin edesmenneen professori Keijo Holstin kanssa Tampereen yliopistossa jo 1987 halustani tehdä jatkotutkimus teatterin ja yhteiskunnan välisistä suhteista. Hän tiedusteli tuolloin, tiedänkö mitään Hallie Flanaganista. Vaikken muistanut Hallie Flaganania, tunsin entuudestaan lama-ajan liittovaltioteatterin, Hallie Flagananinideoiman The Federal Theatren. Muistelin myös, että Eugene O’Neill oli sympatisoinut hanketta vaatimatta siltä näytelmistään viimeistä hintaa. O’Neillin olin perehtynyt mm. pro gradussani. Olin siinä tapaillut 1970-luvun puolivälissä *Murheesta nousee Elektra* -näytelmän ja Sofokleen *Elektran* nimihenkilöiden luonnekuvia. Työssäni yhdistyivät kiinnostukseni antiikkiin ja amerikkalaiseen näytelmään.

Holsti totesi, että jos hän olisi minun asemassani, hän tutkisi teatteri-ilmionä mittavaa The Federal Theatrea, jota ei meillä juuri tunneta, jota ei ole tutkittu juurikaan edes Euroopassa, mutta sentään Yhdysvalloissa. Lähtemiseni tutkimuksen maailmaan johtui myös siitä, että liittovaltioteatterin The Living Newspaper -yksikön teatterikäsitys oli journalistisessa paljastavuudessaan juuri sitä, mitä alun alkaen olin aiheeltani perännyt. Olin noihin aikoihin ollut jo toistakymmentä vuotta lehtimiehenä erityisalueenani kulttuuritoimittajan tehtävät ja varsinkin teatteri, joten tämän yksikön perusajatus sen nimeä myöten - uutisaiheitten valjastaminen näyttämölle “elävänä sanomalehtenä” - tuntui läheiseltä. Sittenmin olin kolmisen vuotta teatterinjohtajana, kunnes palasin lehtityöhön nykyiselle vakanssilleni päätoimittajaksi. Innostavien palaveriemme pohjalta sain lisensiaattintyöni valmiiksi 1993, mutta Keijo Holsti ei sitä enää ehtinyt nähdä. Kun nyt olen syventänyt työtäni väitöskirjaksi, omistan sen professori Keijo Holstille. Ilman hänen kannustavaa ja myötäelävää osuuttaan Partnerin savun himertävässä huoneessa yleisen kirjallisuustieteen laitoksella Tampereen yliopistossa tuskin olisin tähän aiheeseen tullut tarttuneeksi.

Sittenmin pyöräretket niin Satakunnassa kuin Ranskan eri puolilla professori Tarmo Kunnaksen ja hänen originellien ystäviensä kanssa johdattivat minut kiinnostaviin kulttuuri- ja taidepohdintoihin mitä imponoivimmissa ympäristöissä - ja tieni Jyväskylän yliopistoon. Kiitänkin professori Kunnasta aiheeseeni liittyneistä, rohkaisevista ja usein pikkutunneille venähtäneistä keskusteluista sekä hänen vaimoan Marjaa siitä, että yösija ja aamiainen järjestyivät aina joustavasti.

Olen kiitollinen lisäksi Tampereen yliopiston apulaisprofessori Aarre Heinolle ajatuksia selventäneistä osviitoista työni alkutaipaleella. Samoin Turun yliopiston kielitieteen professori Esa Itkosen kommentteista on ollut tutkimukselleni korvaamaton hyöty. Erityiset kiitokset kohdistan teatterin ja draaman tutkimuksen professori, FT Panu Rajalalle sekä Yhdysvaltain tutkimuksen professori, VTT, D.Lett. (h.c.) Markku Henrikssonille kommentteista ja huomioista, joita olen kykyjeni ja mahdollisuuksien mukaan käyttänyt hyväkseni.



Tärkeänä teknisenä apunani ovat olleet FM Paavo Kumpu, tradenomi Konsta Ojanen ja Pekka Apiainen, joille lämmin kiitos samoin kuin ystävälleni, faktori Seppo Piispaselle pyyteettömästä toimimisesta kirjanvälityskuriirina asemapaikallaan kirjastojen läheisyydessä.

Viimeksi, vaan en vähimmin, kiitän vaimoani Eliisaa ja lapsiani kärsivällisyydestä. Jälkikasvustani on kaksi jo ehtinyt lentää ajat sitten maailmalle, kenties ihmetellen vuosien mennen, olenko ymmärtänyt jatko-opiskelun ideaa aivan oikein, koska tutkimus suoritusmielessä on vain jatkunut ja jatkunut. Tässä elämäntapaopiskelijan roolissani esitän nöyrät kiitokseni taloudellisesta tuesta Suomen Kulttuurirahaston Satakunnan rahastolle, talousneuvos M.J. Saarnilehdon säätiölle ja Jyväskylän yliopiston kirjallisuustieteen laitokselle.

Ulvilassa 24.4. 2001

Tekijä

# SISÄLLYS

## SAATTEEKSI

JOHDANTO .....	11
1.1 Tutkimuksen kohde, tavoitteet ja tutkimustapa .....	12
1.2 Lähteistä ja tutkimustilanteesta .....	16
2 VAIHTOEHTOTEATTEREITTEN MAAPERÄLLÄ .....	20
2.1 Lainaa ja omaa taustaa .....	20
2.2 Teatteriryhmien dynamismi .....	21
2.3 Taistelevaa teatteria ja keskinäistä yhteyttä .....	24
3 VALTIOVALLAN TUKITOIMIA JA YHTEISKUNNALLISIA POHJAVIRTOJA .....	27
3.1 Kulttuuri ja taide osana muuta työllistämistä .....	27
3.2 Kääntymisen tavallisen ihmisen puoleen .....	28
3.2.1 Epäkohtien paljastuksia, muckrakerit .....	31
4 JOHN DEWEYN PRAGMATISMISTA .....	34
4.1 Filosofia osana julkista elämää .....	34
4.1.1 Täydellinen elämäntie .....	37
4.2 Taide ei ole erillinen saareke .....	40
4.2.1 Inhimillisen kokemuksen kenttä .....	41
4.2.2 Mielen sävellaji .....	46
5 LIITTOVALTIOTEATTERI JA SEN ELÄVÄ SANOMALEHTI .....	49
5.1 Vahvalla alulla kansakunnan tietoisuuteen .....	49
5.1.1 Johtaja teatterin establishmentin ulkopuolelta .....	50
5.1.2 Taide ja kansa kasvokkain .....	53
5.1.3 Työntekijöitten järjestäytyminen .....	54
5.1.4 Paikallista eduntavoittelua .....	59
5.1.5 Näytelmien valikoimaa .....	61
5.1.6 Suhteesta Broadwayhin .....	64
5.2 Living Newspaperin historiasta, ideasta ja käytännöstä .....	66
5.2.1 Sinipuserot .....	66
5.2.2 Työttömät toimittajat uuden välineen muotoilijoina .....	69
5.2.3 Teksteistä harva näyttämölle .....	71
5.2.4 Yhden näytännön alkusoitto, <i>Ethiopia</i> .....	75
5.2.5 Alku ja loppu, <i>Triple-A Plowed Under</i> ja <i>One Third of a Nation</i> .....	79
5.2.5.1 Maaseutuidyllin kääntöpuolta .....	79
5.2.5.1.1 <i>Triple-A:n</i> lähiluku .....	82

	5.2.5.2 Kaupunkielämän varjoisia kujia .....	103
	5.2.5.2.1 <i>One Thirdin</i> lähiluku .....	106
5.3	LN:n geneettisiä kytköksiä .....	132
6	LIVING NEWSPAPERIN LAJITYYPISTÄ JA ESTETIIKASTA .....	135
6.1	Living newspaper näytelmänä .....	135
6.1.1	Inhimillinen elementti .....	141
6.2	Dokumentaarisuudesta .....	142
6.2.1	Faktaa ja fiktiota .....	142
6.2.2	Katse referenttiin .....	144
6.2.3	Manipulointia .....	146
6.2.4	Inhimillinen dokumentti .....	150
6.2.5	Katsoja katsomon "ulkopuolella" .....	153
6.2.6	Rinnastus March of Timeen .....	155
6.2.6.1	Tavallisen ihmisen välitys tavalliselle ihmiselle .....	155
6.2.6.2	Järjestelyä todellisuutta .....	156
6.3	Kokemuksen prosessiluonne .....	162
6.3.1	Brecht mittauttajana .....	164
6.3.1.1	Vieraannuttaminen .....	166
6.3.1.2	Avoin muoto .....	169
6.3.1.3	Sydän on ja pää .....	172
6.3.2	LN pienoisyhteiskuntana .....	174
6.3.3	Taide avaa tien kohti vapautta .....	179
6.4	Stanislavskilaista tarttumapintaa .....	187
6.5	LN ja Piscator .....	191
6.5.1	"Luokkahuoneen" välineistöä .....	193
6.6	Monitekniikkaa tilassa .....	196
6.7	Montaasin iskuvoima .....	198
6.7.1	Episodimainen laajennus .....	202
7	PIENI MIES JA ISO ÄÄNI .....	205
7.1	Pienen muodon elementti .....	205
7.2	Pakoreittejä, taustana vaudeville .....	208
7.3	Hiirienergiaa ja autokommunikaatiota .....	212
7.4	Ison äänen kuuluvuus .....	214
8	HANKKEEN KOMPASTUSKIVIÄ JA POTENTIAALIA .....	222
8.1	Komoksen kaikuja .....	222
8.2	Kiellettyjä, hyllytettyjä .....	223
8.3	Laadun epätasaisuus .....	225
8.4	Komiteat .....	228
8.5	Teatterin relevanssi .....	231
8.6	Keskustellen Deweyn henkeen .....	233
8.6.1	Kansalaisjournalismia tilassa .....	237
8.6.1.1	Arjen asiantuntijat .....	239

9	LOPPUPÄÄTELMÄ	243
10	SUMMARY	250
	LÄHTEET	252
	LIITTEET	265
1	<i>Ethiopia</i>	265
2	<i>Highlights of 1935</i>	268
	2.1 Hyvinvointia jokaiselle	277
3	<i>Injunction Granted!</i>	283
4	<i>Power</i>	291
5	Muita living newspapereita	301

*Motto: "Jos kaikki merkitykset voitaisiin adekvaatisti ilmaista sanoina, maalaus- ja musiikkitaide eivät olisi olemassa. On arvoja ja merkityksiä, jotka voidaan ilmaista vain välittömästi näkyvillä ja kuultavilla kvaliteeteilla, ja se, joka vaatii niiden sisältöä sanoin ilmaistavaksi, kieltää niiden tunnusomaisen eksistenssin" (Dewey 1987, 80).*

## 1 JOHDANTO

Se, mikä filosofi John Deweyn mukaan pätee maalaus- ja musiikkitaiteessa, pätee myös teatteritaiteessa. Siinä arkkitehtuuri, ääni- ja valomaailman skenografia ja lopulta myös artikuloitujen repliikkien sisältämät ja ohjauksen jäsentämät roolihenkilöiden väliset ulottuvuudet, sosiaalisten suhteiden verkko näyttämöllä, - sanalla sanoen näyttelijäntyö - , ovat käsitteitä, joita ilman teatteriesityksen merkityksestä ei voi sanoa kaikkea olennaista. Ennen niitä on teksti, se morfeemien jono, joka luettuna muotoutuu yhtä monenlaiseksi kokemukseksi kuin on lukijoitakin. Mutta teksti on teatteritaiteilijoille useimmiten se kiinne-kohta, johon palataan, neitseellisenä lähtökohtana apriorinen, luettuna tai muuna tulkintana posteriorinen.

On siis tärkeätä liittää Deweyn (1859-1952) tarkoittamaan merkityksen käsitteeseen myös teatteri. Dewey on yksi aikaamme vaikuttaneista ja yhä vaikuttavista filosofeista, jonka ajatukset ovat koskettaneet institutionaalisten muutosten myötä tavallista ihmistä niin kasvatuksessa kuin sosiaalisessa toiminnassa (Hook 1950, esipuhe V). Kun tässä työssä puhutaan yhdysvaltalaisen liittovaltioteatterin Living Newspaper -yksikön luonteesta ja pyrkimyksistä, taide liittyy siinä Deweyn filosofiaan matkallaan teatterista yhteiskuntaan ja - voidaan lisätä - Deweyn filosofia liittyy taiteeseen matkallaan yhteiskunnasta teatteriin.

Deweyn keskeisiä opinkappaleita on, ettei tutkimussisältöjen tai tiedonalojen välillä ole luonnollista prioriteetti- ja posterioriteettijärjestystä (Dewey 1986, XI). Siksi hän onkin herkistynyt huomaamaan, että "fyysisellä alalla selvytensä pidetty keksimiskyvyn ja suunnittelun kontrollin idea jätetään sosiaalisella alalla huomiotta tai ymmärretään paheksuen vain vaaralliseksi radikalismiksi" (emt. 67).

Tässä tutkimuksessa teatteria on tarkasteltu reagoitina yhteiskuntaan,

jopa osana yhteiskunnallista vaikuttamista, ja luonteva yhteys tähän tarkastelukulmaan on löytynyt Deweyn ajatuksista. Tilanteessa, jossa "nykyelämää hallitsee vimmatu aineellisista eduista huolehtiminen ja yhteiskuntaa organisoivat pohjimmiltaan taloudelliset voimat" (Dewey 1999, 72), Dewey esittää (vuonna 1929) filosofiansa vaihtoehtona sille, ettei länsimaissa ole yleisesti kannatettua elämänfilosofiaa, joka korvaisi kristillisen uskon omaksuman ja muokkaaman klassisen perinteen.

Arkielämän käytännöissä vallitseva "luonnoton" etusija-ajattelu ilmenee varsinkin siinä, että joillekuille tehdään enemmän oikeutta kuin toisille ja että asiantilan paljastaminen johtaa yhteiskuntarauhan vaarantamiseen. Se osoittautuu usein Deweyn filosofian johtopäätökseksi, mikä johtuu siitä, että konventionaalinen kasvatusteoriat ja luutuneet instituutiot näyttävät tässä tarkastelussa oman pysähtyneisyytensä. Kasvatuksen rooli tässä työssä perustuu siihen, että "[deweylaisen] kasvatusteorian konstruointi oli nimenomaan systemaattinen ja tieteellinen yritys rakentaa 'laboratorio' abstraktien filosofisten teesien testaamiseksi" (Törmä 116). Luokkahuone on maailma.

Kiintoisasti March of Time, 30-luvulla aloittanut uutisfilmimuoto, käytti Living Newspaperin tavoin menetelmänään merkittävien, ristiriitoja herättävien aiheiden käsittelyä. March of Timeillä onkin tässä tutkimuksessa tarkastellulle teatterilajille ja -muodolle elokuvallisenä rinnakkaisilmionä oma todistusarvonsa vuosikymmenen kulttuuristen virtausten luonteen etsimisessä Yhdysvalloissa. Käytän March of Timesta lyhennettä MOT.

Kun Ralf Långbacka parikymmentä vuotta sitten meillä kirjoitti "teatterin elävän valtaosaltaan oloissa, joita voidaan kutsua repressiiviseksi toleranssiksi, tukahduttavan sietämisen ilmapiiriksi" (Långbacka 45), ei mikään näy senkään jälkeen teatterielämässä olennaisesti muuttuneen. Långbacka arvioi syyksi sen, että teatterilta ehkä puuttuu tehtäviä, kun "aikakauden lyhyestä kronikastakin" vastaavat televisio ja lehdet. Eikä näyttämö menestynyt edes "dokumentaari-teatterillaan" kilpailussa itseään dokumentaarisempien välineiden kanssa (emt. 46).

Pyrin työssäni osoittamaan, miten 30-luku oli tässä suhteessa ajanjakso, jona Yhdysvalloissa dokumentaarinen teatteri tiedosti tehtävänsä ja miten se lama-ajan ongelmien ratkaisemisessa oli osa yhteiskuntapolitiikkaa, paitsi suoraan työllistäjänä, myös genrensä estetiikalta, vaihtoehtona Brechtin kritisoi-malle kulinaariselle teatterille. Liittovaltiohallituksen tukema The Federal Theatre Yhdysvalloissa vuosina 1935-1939 on mahdollisesti laajin yhteiskunnallista tehtävää toteuttamaan ryhtynyt teatteri. Siitä käytetään tässä työssä lyhennettä FT.

## 1.1 Tutkimuksen kohde, tavoitteet ja tutkimustapa

The Federal Theatre -projekti oli 30-luvun talouslaman aikainen ja jälkeinen, Rooseveltin hallituksen sosiaalipoliittisen ohjelman, New Dealin, henkeen toteutettu, julkisin varoin rahoitettu teatteriorganisaatio. FT ulottui lähes jokai-

seen osavaltioon. Projekti sisälsi myös leimallisesti kokeilullisena fooruminaan The Living Newspaperin, joka tuotti uusia, Yhdysvaltain ajankohtaisiin, sosiaalisiin ilmiöihin liittyneitä tekstejä ja niiden pohjalta tehtyjä esityksiä. Teatteriyksikkönä siitä käytetään tässä tutkimuksessa lyhennettä LN. Tarkoituksena on selvittää sen tuottamien tekstien, living newspaperien, luonnetta ja suhdetta ilmestymis- ja esitysajankohtaansa, Yhdysvaltain 30-lukuun. Tässä työssä näistä näytelmistä ja niiden produktioista käytetään lyhennettä ln.

Tarkastelun kohteina ovat ensi sijassa näytelmätekstit, joiden sisältöjä on arvioitu suhteessa ympäröivään todellisuuteen. Ohjaustyöhön, näyttelijäilmaisuuksiin tai skenografiaan ratkaisuihin, siis näytelmiin produktioina, puututaan vain silloin, kun se on lähteiden kannalta ollut mahdollista ja tutkimuksen päämäärien valossa relevanttia. Draaman alkuhistoriasta lähtien teatteri on rakentanut suhteensa ympäröivään maailmaan. Vaikka se olisi ollut kuinka löyhästi tahansa suhteessa reaaliseseen todellisuuteen, "taidetta taiteen vuoksi" -ilmiötkin ovat viestineet jotain olennaista yhtäältä teatterista, toisaalta yhteiskunnan tilasta ja liikehdinnöistä. Erinäisin heilahteluin teatteri on valppaimmillaan hyvinkin suhdanneherkästi rekisteröinyt aikansa yhteiskunnallisia, taloudellisia, uskonnollisia tms. pyrkimyksiä. Arvojen muotoutumisen peilinä sillä on ollut kommentoijan, kriitikon ja välistä jopa uusien väylien näyttäjän rooli.

LN lähti jo organisaationa tietoisesti liikkeelle yhteiskuntakriittisin äänenpainoin. Se oli liittohallituksen priorisoiman "hoviteatterin", FT:n, avantgardea. Koko FT:n peruslähtökohtana oli työllistää taloudellisen taantuman heikentämällä työmarkkinoilla työttömiksi jääneitä teatteritaiteilijoita ja mm. kirjoittajia. Häätäpuhallinto WPA, Working Progress Administration, ulotti toimintansa samankaltaisin hankkein muidenkin taiteiden alueille, mutta FT-projektista kehkeytyi niistä näyttävien ja sen ln-produktioista lopulta se kärki, joka suurelta osin johti myös koko FT-hankkeen lopulliseen raukeamiseen.

LN on kiintoisa ilmiö osoittaessaan niitä mahdollisuuksia ja myös esteitä, joita teatterilla laajamittaisen julkisen tuen turvin voi olla. Sen avulla voidaan havainnollistaa ja selittää niitä pulmia, joihin päädytään, kun maksaja - tässä tapauksessa liittohallitus - esittelee omia toimiaan ja myös arvostelee itseään julistamalla oman teatterikokeilunsa ohjelmalliseksi lähtökohdaksi yhteiskunnallisen polemiikin.

March of Time on FT:lle relevantti rinnastuskohde sekä uutisfilmien innovatiivisten, kärjekkäitten aiheitten takia että myös siksi, että laajoja yleisöitä keränneenä toisen taidelajin tulokkaana sen talous oli yksityisessä omistuksessa. Näin uutisfilmin ja teatterin kriittinen suhtautuminen esimerkiksi ns. perinteisiin amerikkalaisiin arvoihin saa valaistusta omistajuuden kautta, sekä amerikkalaisille vieraan julkisen kulttuurirahoituksen että konventionaalisen yksityisomistuksen näkökulmasta. Tutkimuksessani etsin kuitenkin erityisesti LN:n toteuttamien tekstien sisällöllisiä painopisteitä ja niiden toteutuksen lähtökohtia sekä hahmottelen ln:ien lajityyppiä ja suhdetta omaan aikaansa ja ympäristöönsä. Pyrin sijoittamaan LN:n Yhdysvaltain teatterihistoriallisiin kehyksiin, osoittamaan sen erityisluonteen ja testaamaan sitä vielä laajemmilla yhteiskunnallisissa raameissa John Deweyn ajattelun avulla. "Pragmatismi oli varhaisella 1900-luvulla Amerikan johtava filosofia. Sitten se on kokenut vaihteluita,

mutta parhaillaan huomio sitä kohtaan on elpynyt” (Singer 69). Deweyn merkitys teorian ja käytännön yhdistäjänä on kasvanut, ja LN oli työllistämiskäsitteen monin tavoin käytännölliseen ja huomattavan konkreettiseen elämään nivoutuva taideilmentymä.

Teksti on vain produktion astin- tai ponnahduslauta, ja vaikka se käytännössä antaa tuntumaa itse esitysten tulkinnallisiin suuntiin, niistä ei tekstin perusteella voi lausua mitään kategorisen lopullista. Tämän tutkimuksen tähtäyksenä oleva teatteritekstien periaatteellisten esitysedellytysten punninta, esitysten varsinaisten tulkintojen ohittaminen ja toisaalta julkisen vallan suhtautuminen esityksiin selittyvät pyrkimyksestä pitäytyä adekvaatisti dokumentoitavissa olevassa ja dokumentoidussa materiaalissa.

Valinta on myönnytys sille, että teatterissa kaikilla esitykseen vaikuttavilla tavoitteilla on vain välinearvo. Näiden välineiden todellisen arvon mittaa itse esitys. Välineistä, keskeisesti tekstistä, on yhtä kaikki hyvä ottaa suuntia esitysten ideamaailmaan. Tämän maailman heijastusten heijastusta on palaute, tässä tutkimuksessa ei kuitenkaan reseptioesteettinen, vaan lähinnä ”yleinen mielipide”, mm. poliittisesta ilmastosta versoneet kannanotot.

Yksi keino ottaa askel kohti ln-tekstien toteutuksia on rekonstruoida produktioita säilyneiden lavastussuunnitelmien ja -mallien sekä pukuluonnosten perusteella. Nyt ei tätä spesifistä menetelmää ole käytetty jo yksin sen laajuuden takia. Menetelmä on epäilemättä mahdollinen yritettäessä tunkeutua ln:ien esityksellisiin näkökohtiin visuaalisten ratkaisujen kautta. Sen sijaan tarkastelen LN:a suhteessa Deweyhin ajallisenä kehikkona 30-luku ja rooseveltinäkökulma, jolloin näitä LN:sta välittyviä maailmankuvallisia näkökulmia pyritään ymmärtämään mahdollisimman laajasti. Perimmäinen tarkoitukseni on kytkeä LN osaksi ajan kulttuurista tajuntaa. Siitä syystä tarkastelen tutkimuksessani joiltakin suppeilta osin Yhdysvaltain kirjallista perinnettä, teatterin historiaa, liittovaltioteatterin rakennetta, Yhdysvaltain poliittishallinnollista koneistoa, ajan ideologisenä lähteenä kiinnostavaa pienteatteriliikettä sekä sille ideologisesti paljossa kontrastista kaupallista Broadwayn teatteriakin.

Teesini on, että LN:lla on välinearvon teorioiden mukaisesti merkitystä ”yksilön ja yhteiskunnan terveyttä edistävässä vaikutuksessa”, jolloin ”aristotelisesti tunnekokemuksemme purkautumistienä” saamme teatterista ”platonilaisittain kognitiivista pääomaa” oman elämämme varalle. Mielihyvät ja tieto ovat näin ne kokemukselliset elementit, joiden arvioin kietoutuvan LN:ssa toisiinsa poikkeuksellisella tavalla, Tolstoin muotoilua käyttäen niin, että “[koska] tavallisten ihmisten taide ilmaisee rehellisiä tunteita, sillä on todellista arvoa” (Eaton 155). Olennaista tutkimukseni kannalta on se havainto, että ”totuuden etsintä on osa esteettistä kokemusta ja liittyy näin ollen taiteen arvoon. Totuuden arviointi on osa taiteen kokemista ja myös taiteesta saatavan mielihyvän lähde. Kun esteettinen kokemus mielihyvän ohessa on osittain siinä, että se saa ihmiset herkistymään ja käyttämään mielikuvitustaan” (emt. 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 syyt ja seuraukset, omistajuuden vinoutumat pienen ihmisen näkökulmasta), jotka kulttuuritraditiossa näh-



dään huomion ja pohdinnan arvoisiksi. Esteettiseen arvoon kuuluvat Eatonin mukaan sekä yksilöllinen reaktio asioihin että näiden reaktioiden sosiaalinen ja kulttuurinen konteksti (emt. 174).

Niin yhteiskunnan kuin teatterinkin rakenteet limittyvät toisiinsa ainakin taloudellisesti ja poliittisesti, ja teatterissa vaikuttavat voimat edustavat yhtä hyvin erilaisia intressiryhmiä kuin yksilöitäkin, joiden tosiasiallinen konteksti on koko yhteiskunnallinen todellisuus.<sup>1</sup> Niin kuin Peter Brook sanoo brechtiläisin korostuksin: "Näyttelijän on yhteiskunnassa, joka tukee teatteria, oltava yhtä paljon kiinni ulkoisessa maailmassa kuin omassa ammatissaan" (Brook 82).

Näkökulmani onkin siinä suhteessa "tekstien" välinen, intertekstuaalinen, että tarkastelen ln-näytelmiä ilmauksina siitä yhteiskunnallisesta keskustelusta, jota taide ja ympäristö voivat käydä keskenään. Tarkoiton keskustelulla ensi sijaisesta LN:n katsojien ja esiintyjien välistä yhteyttä, kokemuksellista ja yhteisöllistä tilannetta, en niinkään median palautetta, jolla sinänsä tietysti on yhteiskunnallista merkitystä. Tavoitteenani on osoittaa myös se, millaisin keinoin teatteri voi virittää iskuvoimaansa arkielämän ehtojen analyysiin ja esittelyyn. Painotukseni noteeraa lisäksi sen ajatuksen, että kaikki taide on aina informatiivista siinä merkityksessä, että se välittää tietoja ja/tai tunteita joko suoraan tai impulssina. Ne muotoutuvat viime kädessä vastaanottajan tajunnassa. John Frow'n tapaan ymmärrän tekstin "eriytyneeksi (differential) ja historialliseksi, en sulkeutuneeksi tai itseriittoiseksi rakenteeksi" (Worton 1995, 44). Intertekstuaalisen näkökulman taustalla on näkemys Deweysta luomassa filosofista ajattelua, joka "relevantilla tavalla heijastaa aikansa tarpeita ja pyrkimyksiä" (Ketonen 97).

Tutkimukseni hierarkia jakautuu johdannon jälkeen seuraavasti: 2. luvussa esittelen aluksi pienteatteriliikkeen henkisen ja toiminnallisen kentän, jolle FT ja varsinkin LN asettuivat. FT:n ajallinen raja on sen nelivuotinen elinkaari 1935-1939 ja paikallinen kohdennukseni New York, jossa LN lähinnä toteutui.

3. luvussa käsittelen luonnosmaisesti liittovaltiohallituksen talous- ja sosiaalipolitiikan periaatteita ja sen työllisyysohjelman WPA:n kautta hoidettua taideprojektien rahoitusta sekä kansanvaltaisen ajattelun perinnettä.

4. luku hahmottelee John Deweyn pragmatismien luonnetta, sen edustaman yhteiskunnallisen ajattelun suuria linjoja ja kohdennettummin kulttuuria ja taidetta. Dewey jopa sponsoroit yhtä FT:n produktiota, kouluolojen epäkohtiin puuttunutta *Chalk Dustia*, ja tahollaan hän tutki mm. *Injunction Granted!* -ln:n yhden kohtauksen käsittelemää aihetta, nimittäin Sacco-Vanzetti -tapauksen oikeusaineistoa. Pragmatismien viimeaikaiseen "kurssin nousuun" on mahdoli-

---

<sup>1</sup> Irmeli Niemi on ryhmitellyt teatterintutkimuksen suuntauksia neljään abstraktiin kategoriaan, jotka ovat (1) teatterin konteksti ja sen toiminnan edellytykset eli teatterin historiallinen ympäristö, (2) teatterin toimintatavat, (3) esitysanalyysi ja viimeksi (4) teatterin vastaanotto ja vaikutus yksilötasolla ja yhteiskuntaan (Niemi 1988, 49).

Neljäs kategoria kietoutuu tässä työssä ensimmäiseen kategoriaan, sillä koko valtion rahoittama The Federal Theatre Project, FTP, lopetettiin sen epäamerikkalaista toimintaa ja määrärahojen käyttöä tutkimaan asetettujen komiteoiden päätösten perusteella. "Esitysanalyysi, tutkimuskohteista tällä haavaa keskeisin" (emt. 52), rajautuu produktioiden rekonstruktio-olonteesta johtuen tässä tutkimuksessa ajoittain tekstianalyttiseksi pohdinnaksi silmämääränä silloinkin tekstien kytkeytyminen laajempaan kulttuurikontekstiin. Irmeli Niemen määrittelemät kategoriat vyyhtyivät rinnakkaisiksi ja sisäkkäisiksi tarkastelukulmiksi (emt. 49).

sesti johtanut sen tarjoama relevantti mahdollisuus yhä kompleksisemmän maailman jäsentelyyn, koska ympäristömme ymmärtäminen ja itsemme paikantaminen siinä edellyttävät syvällistä käytännön välineistöä, joka perustuu vahvaan teoriaan. Deweyn ajattelu lankeaa lisäksi Yhdysvaltojen demokraattiseen traditioon, ja demokratia onkin sitä tärkeää yhteiskuntapoliittista viitekehystä, johon osuvat myös Deweyn taidefilosofiset painotukset.

5. luvussa erittelen FT:n organisaatiota, sen näytelmävalintoja, suhdetta sekä kokeileviin pienryhmiin että kaupalliseen teatteriin, LN:n historiallista taustaa, sitä työllistäjänä ja muuna käytännön teatteritoteutumana: sen tuottamien tekstien luonnetta ja lähemmin LN:n aloitus- ja päätösproduktioita teatteriryksikön toiminnallisen kaaren hahmottamiseksi.

6. luvun estetiikkaosuudessa tarkennan Living Newspaperin yhteiskunnallisia näkökulmia, määrittelen LN:n muotokieltä ja varsinkin dokumentaarisia piirteitä mm. vertailemalla sen faktan ja fiktion käyttöä ja käsittelyä vastaavanlaiseen materiaaliin MOT:ssa. Lisäksi pohdiskelen jo tutkimani aineiston valossa laveammissa ajallisissa kehyksissä LN:n estetiikkaa. Johdan työni Deweyn operoimasta kokemuksen käsitteestä Brechtin käyttämän käsitteistön, mm. historian ja ajankohtaistamisen sekä järjen ja tunteen kahtiajaon kautta uudelleen kokemuksen käsitteeseen taiteessa, erityisesti LN-teatterissa. Edelleen arvioin LN-genren sisältöä ja muotoa kytkemällä tutkimuskohdettani teatterikenttään Yhdysvalloissa enemmän tai vähemmän vaikuttaneiden Konstantin Stanislavskin, Erwin Piscatorin, Vsevolod Meyerholdin ja Sergei Eisensteinin määrittämin lähtökohdin ja linjauksin. "Yleisen" merkityksen lisäksi heidän ajattelussaan painottuvat varsinkin historian ja nykyhetken parisuhde, dokumentaarisuus ja näyttämön merkity maailma. 7. lukuun kuuluu LN:n kahden näytelmän polttopisteessä liikkuva pienen miehen hahmo, jota tarkastelen esittävien taiteiden amerikkalaisessa perinteessä, LN:n dokumentarismien omalajisenaan yleisön samastumiskohteena ja suhteessa LN:n "suuriin" elementteihin, erityisesti dominoivaan kertojanääneseen.

8. luvussa selvittelen FT:n ja sen LN:n kohtaamia poliittisia ongelmia ja dialogin mahdollisuuksia. 9. luvussa esitän aineistoni pohjalta johtopäätökset. 10. luvun summarya seuraavat lähteet ja liitteet. Valitsemani tekstit olen kääntänyt pääkohdittain niiden ideamaailmaa etsien, en systemaattisesti enkä täydellisesti, tarkimmin *Triple-A Plowed Underin* ja *One Third of a Nationin*.

## 1.2 Lähteistä ja tutkimustilanteesta

Tutkimuksen primäärilähteitä ovat itse ln-tekstit, jotka olen saanut Washingtonin vieressä sijaitsevan Fairfaxin kaupungin George Mason Universityn yhteydessä toimivan Fenwick Libraryn The Federal Theatre Collection and Archives -osastosta. Lähteinä käyttämiäni MOT-uutisfilmejä olen saanut haltuuni Time Inc.:stä Yhdysvalloista.

FT:n kansallinen johtaja Hallie Flanagan on kirjoittanut FT-projektin historian, *Arenan*, joka on merkittävä lähde jo siksi, että siinä on kokeilusta tuoreeltaan subjektiivista ensikäden tietoa.

Tutkimukseni alueelta on kirjallisuutta saatavissa niukahkosti, joten kaikki sitä valottavat teokset ovat olleet tervetulleita. Aineistosta suoranaisesti FT-projektiin liittyneitä tärkeitä lähteitä ovat *Arenan* lisäksi olleet Jane DeHart Mathewsin kirjoittama, hankkeen yhteiskunnallistakin luonnetta valottava *Federal Theater 1935-1939, Plays, Relief, and Politics*, John O'Connorin ja Lorraine Brownin projektin vaiheita raportoiva *Free, Adult, Uncensored - The Living History of the Federal Theatre Project* ja Joanne Bentleyyn *Hallie Flanagan - A Life in the American Theatre*. C.W.E. Bigsbyn *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama* ei tyydy koskettelemaan tutkimuksen aihetta itseriittoisesti vaan osana kuluvaan vuosisadan amerikkalaista näytelmäkirjallisuutta, Malcolm Goldsteinin *The Political Stage, American Drama and Theater of the Great Depression* taas ulottaa näkökulmansa tutkimuksen kannalta keskeiseen lama-ajan ja teatterin väliseen suhteeseen. LN:n teatterikieleen on avannut näkymiä Douglas McDermottin artikkeli "The Living Newspaper as a Dramatic Form".

1930-luvun ahdinkoa ja sen syitä vaistoten lukeva William Stott on tarjonnut teoksellaan *Documentary Expression and Thirties America* tutkimukselle käytökelpoisia ajatuksia myös teatteritaiteen edellytyksistä ja yrityksistä rakentaa siltaa kohti aikakauden arkikokemuksen tasoja. Frank Darvallin Yhdysvaltain poliittista järjestelmää 1930-luvun historiankirjoituksena luotaava *The American Political Scene* heittää luontevan tarkastelukulman silloin ajankohtaiseen projektiin. John Deweyn mittavasta tuotannosta varsinkin *Art as Experience* ja *The School and Society* ovat olleet antavia lähteitä.

On tarpeen esitellä myös viime vuosien tieteellisiä FT- tai LN-tutkimuksia erityisesti siksi, että tutkimusaihe ei ole meillä kovin tuttu. Carol Highsaw'n *A Theatre of Action: Living Newspapers of the Federal Theatre Project* (Princeton University 1988) käsittelee viittä ln-tuotantoa ja on sekä niiden historiallista tutkimusta että näytelmien muodon ja ideologian analyysia. Joel Bassinin *Dancing with the Devil* (City University of New York, 2000) on analyysi liittovaltion tai detuen kielteisistä vaikutuksista amerikkalaiseen epäkaupalliseen teatteriin. Keskeistä työssä on FTP:n mallin mukaisesti kongressin vuonna 1965 luoma kansallinen rahasto taiteille, the National Endowment of the Arts (NEA), jonka esitetään vaikuttaneen negatiivisesti epäkaupallisiin teattereihin rohkaisemalla niiden taiteellista ja rakenteellista yhdenmukaisuutta (UMI ProQuest Digital Dissertations. Full Citation & Abstract). George Bernard Shaw'n vetovoimaa nuoriin amerikkalaisiin näytelmäkirjailijoihin ja mm. FT:n kansalliseen johtajaan Hallie Flanaganiin tarkastelee väitöskirjassaan *Shaw's American Importance* (Case Western Reserve University, 1999) William Doan. Samoin Michael O'Hara on kuvannut Shaw'n yhdeksää FT:n tuottamaa näytelmää väitöskirjassaan *Bernard Shaw and the Federal Theatre Project: Plays, productions, and politics* (University of Maryland College Park, 1997). Tämän kuten seuraavien lähde on MLA International Bibliography. Dissertation Abstracts 1994-2000.

Tutkimukset ovat painottuneet New Yorkin ulkopuolisiin FT-kohteisiin.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Stacy Brightmanin *The Federal Theatre Project in Los Angeles* (University of California, Davis, 2000) keskittyy projektin yhteiskunnalliseen, poliittiseen ja taiteelliseen kontekstiin ja joihinkin Los Angelesin yksiköitä johtaneisiin henkilöihin. Johtopäätös on, että Los Angelesissa teatterin budjetin leikkaukset, joita useimmat ihmiset eivät havainneet, olivat projektin päättymisen syinä. Marion

Niistä John Poolen väitöskirja *The Federal Theatre Project in Georgia and Alabama: An Historical Analysis of Government Theatre in the Deep South* (University of Georgia, 1995) osoittaa, että syvä Etelä on puuttunut tähänastisesta FT-tutkimuksesta. Hallie Flanagan havitteli uusia alueellisia yleisöjä tulkitsemalla niiden omia kulttuuriarvoja näyttämöllä. Monilta Etelän valkoisilta ja mustilta kirjailijoilta esitettiin näytelmiä, joista usea tuotettiin yhteiskunnallisesti painostavassa ilmapiirissä. FT:n historiassa Etelän FT-teatterista tulikin ajoittain väline yhteiskunnallisen "äänioikeuden myöntämiseen". Christopher Newtonin sosiologinen tutkimus *Ethnicity and The New Deal: Italian Language Theatre Sponsored by the Federal Theatre Project in Boston, 1935-1939* (Massachusetts) (Tufts University, 1994) korostaa etnisen kulttuurin esittämisessä ja tunnustamisessa FT:a esimerkkinä institutionaalisten yhdyssteiden kehityksestä marginalisoitujen ja valtavirran ryhmien välillä.

John Krueckeberg on syventynyt väitöskirjassaan *Fighting the Fascist Option in the Great Depression: Raymond Swing, Dale Carnegie and the Cultural History of the Specter of Fascism in the 1930s' United States* (The University of Arizona, 1997) Raymond Swingin fasismiin määrittelyyn, jonka hän 30-luvun lopulla muotoili "barbaarisuuden kulttuuriksi" ja jonka hän esitteli radionkuuntelijoille amerikkalaisen kulttuurin antiteesinä. Tutkimus nivoo Swingin työn aikansa populaariin kulttuuriin, erityisesti Dale Carnegieen, vuoden 1933 poliittisiin elokuviin ja FTP:n produktion *It Can't Happen Here*.

Michael Slavin arvioi väitöskirjassaan *The First Federal Summer Theatre: Retraining for the New American Theatre (Works Progress Administration)* (Bowling Green State University, 1995) liittovaltion kesäteatterin täydennyskoulutuksen vaikutusta FT-projektiin. Muut taideprojektit eivät vastaavaan ryhtyneet, ja Slavin korostaakin sitä, että Hallie Flanagan piti täydennyskoulutusta olennaisena teatterin kehittymiselle Yhdysvalloissa. Tutkimuksen mukaan Flanagan seurasi luonnollista vaistoaan kasvattajana voittaakseen kongressin esteet, kiertääkseen WPA-sääntöjä ja saadakseen oman henkilökuntansa myöntämään jatkuvan koulutuksen merkityksen.

Laura Browderin väitöstyö *Rethinking America: Modernism and the Docu-*

---

Waltersin *The Federal Theatre in Dallas: A New Deal for Theatre* (Texas) (Texas Woman's University, 1997) toteaa, että Dallasin FT-projektin vain vuoden ja kahden kuukauden mittainen kokeilu tyrehtyi hataraan organisaatioon, liittovaltion elinten kykenemättömyyteen koordinoita hanketta, osavaltiohallinnon vastustukseen ja epäselvään käskyvaltaan. Lisäksi projektia oli kuormitettu liian monilla tavoitteilla.

Arthur Jarvis Jr:n *Cultural Nationalism in an Urban Setting: The Philadelphia Experience with Federal Project Number One of the Works Progress Administration, 1935-1943* (The Pennsylvania State University, 1995) osoittaa, miten Philadelphian kulttuurinen ilmasto vaikutti vaihtelevasti kuvataide-, teatteri-, kirjoittamis- ja musiikkiprojektin suosioon. Teatteri- ja kirjailijaprojektit törmäsivät sensuurilakeihin ja sisäisiin hallinnollisiin ongelmiin, kun taas taide- ja musiikkiprojektit hyötyivät kaupungin imagosta alueellisena taidekeskuksena ja Philadelphian taidemuseon ja Philadelphian orkesterin aiemmista toiminnoista.

Mustan teatterin osuutta FT:ssa ovat tutkineet Vanita Vector työssään *A History of the Chicago Federal Theatre Project Negro Unit: 1935-1939* (New York University, 1999) ja Tina Redd väitöskirjassaan *The Struggle for Administrative and Artistic Control of the Federal Theatre Negro Units* (University of Washington, 1997). Scott Zimmermanin tutkimuksessa *Representative Stages: American Theatre and National Identity* (University of Minnesota, 1998) kulminoituu WPA:n FTP:n kansallisen teatterin konsepti, jossa tutkitaan sekä amerikkalaista kulttuurista monimuotoisuutta että Amerikan hallituksen ja vapailta markkinoilla toimivien laitosten tehokkuutta.

*mentary Impulse in the Works of Dos Passos, Farrell, Herbst, and The Federal Theatre Project* (John Dos Passos, James Farrell, Josephine Herbst) (Brandeis University, 1994) esittelee Amerikan historiaa lama-ajan poliittisessa valossa niiden radiokaalien kirjoittajien näkökulmasta, jotka eivät hylänneet modernismia kokonaan vaan arvioivat uudelleen modernistisia, fiktiivisiä tekniikoita aikansa poliittisen kokemuksen kehyksissä. Romaanin rinnalla Browder suuntaa tarkastelukulmansa draaman paralleeliin kehitykseen tutkimalla FTP:n living newspapereita, kollektiivisesti kirjoitettuja dokumentaarisia näytelmiä.

Joy Hayesin *Radio Broadcasting and Nation-Building in Mexico and the United States, 1925-1945* (University of California, San Diego, 1994) osoittaa, miten Yhdysvalloissa hallituksen radio-ohjelmat turvautuivat nationalistiseen diskurssiin esittääkseen New Dealin intressejä "kansallisina" intresseinä. Liittovaltion opetusviranomaisilla ja FTP:n radio-osastolla oli läheiset suhteet. Tutkimuksessa osoitetaan, miten "perhedraamat" loivat nationalistisen diskurssin, joka merkitsi kansallista identiteettiä patriarkallisine valkoisen amerikkalaisen perheen arvoineen. Rooseveltin yleisöltä saamat palautteet ensimmäisestä "takkavalkeapuheestaan" radiossa paljastavat Hayesin mukaan kuulijoiden kokeneen kansallista "yhteisyyttä" (communio) presidentin ja Amerikan kansan välillä.

Judith Brussell on havainnut väitöskirjassaan *Government Investigations of Federal Theatre Project Personnel in the Works Progress Administration, 1935-1939 (The Show must go on) (Communist, Investigations)* (City University of New York, 1993), että monet liittovaltion organisaatiot ottivat osaa FTP:n lopulliseen tuhoamiseen. WPA:n tarkastusvirasto oli niistä yksi. Se oli viidessä vuodessa muuttunut taloudellisia väärinkäytöksiä tutkivasta elimestä tiedustelutoimistoksi, joka etsi kommunisteiksi ja natseiksi epäiltyjä liittovaltion palkkalistoilta. Tämä ensimmäinen koko kansakunnan käsittänyt, "punaisiksi" epäiltyjä taiteilijoita vastaan 1935-1939 suunnattu kampanja aloitti pitkäkestoisen vainon taiteen ja viihdeteollisuuden palveluksessa toimivia ihmisiä kohtaan Yhdysvalloissa.

## 2 VAIHTOEHTOTEATTEREITTEN MAAPERÄLLÄ

### 2.1 Lainaa ja omaa taustaa

Kun liittovaltiohallituksen rahoittamaa teatteria FT:a vielä suunniteltiin keväällä 1935 yhdeksi suuren talouslaman aiheuttaman ahdingon henkireiäksi ja mittavaksi työllistämiprojektiksi, Yhdysvaltain vaihtoehtoteattereitten hyökyä oli kestänyt vasta reilut kymmenen vuotta. Esimerkiksi eurooppalaisen teatterin traditio on selvästi syvempi, kokeiluiltaan yhdysvaltalaisiin ryhmittymiin nähden monisyinen ja merkittävältä syrjältään julkisen vallan taloudellisesti varmentama. Kokeilevan teatterin kentässä oli Yhdysvalloissa ennen vuonna 1935 aloitettua projektia yhtä kaikki esitelty jo yhteiskunnallisesti poleemisia ja kiihkeitäkin yksittäisiä näytteitä, jotka olivat tarjonneet vastapainoa kaupallisen teatterin porvarilliselle draamalle. FT-luomuksen johtoajatus oli paitsi työllistää, olla lisäksi teatterin keinoin läsnä arkipäivän todellisuudessa. Pienteatteriliikkeessä oli sille lähtökohtaisesti enemmän aatteellista kaikupohjaa kuin konventionaalisen laitosteatterin establistumentissa.

“Pienteatteriliikkeen, The Little Theatre Movementin, synty ja kasvu Yhdysvalloissa 1900-luvun alussa oli hämmästyttävän voimallinen. Jo 1910-luvun lopulla ja 1920-luvun alussa mannerta pyyhkäissyt liike imaisi yhteyteensä kirjallisesti kunnianhimoiset, harrastajapohjaiset paikallinäyttämöt monissa kaupungeissa, joissa aiemmin oli jouduttu tyytymään yksittäisiin tähtikiertue-esityksiin. Modernin teatterin periaatteet hyväksyttiin ilman kivuliasta prosessia, koska ei ollut tarpeen samalla tavalla kuin Euroopassa lyödä kiilaa vuosisatojen perinteisiin ja ajatustottumuksiin” (Bergman 500-502).

Amerikkalainen teatterielämä oli pienten vasemmistoryhmien liikehdinnän, yhdistymisten ja hajoamisten vilkasta aikaa. Yhdysvaltain teatteri ei ole omailemisen tradition ja pitkällisen prosessin tulosta, vaan se on pikemminkin omaksunut, jopa leimallisesti, ulkoa tulleita vaikutteita impulsiivisesti ja massiivisesti. “Vuosien 1910 ja 1929 välisenä aikana pienteatteriliikkeeseen kuului tuhatkunta ei-kaupallista teatteria. Ne olivat lähinnä harrastajaryhmiä, jotka saivat virikkeitä mm. Maurice Maeterlinckilta ja Vsevolod Meyerholdilta sekä eurooppalaisilta kokeiluteattereilta” (Brauneck 536). Venäläinen avantgardismi

ihaili amerikkalaisia elokuvia, jatsia ja urbaania kulttuuria, amerikkalaista dynamismia ja energiaa. Epäilemättä symbioosi Venäjän vallankumouskiihkon ja amerikkalaisen modernisuuden välillä helpotti maitten keskinäistä teatterivai- kutusta (Bigsby 215) Lisääntynyt ammattilaistuminen ja alueellinen erilaistumi- nen kolmeen teatterityyppiin - suurkaupunkien taideteatterit, pikku kaupunki- en yhdyskuntateatterit (community theaters) ja korkeakoulujen collegeteatterit - johtivat rahoitusvaikeuksiin, ja teatterit joko lopettivat toimintansa tai sulautui- vat kaupallisiin teattereihin, vaikka pienteatteriliikkeen tarkoituksena oli ollut perustaa maahan desentraloitu, relevantti taiteellinen teatteri. Liikkeen huip- puina olivat Washington Square Players ja 1915 perustettu Provincetown Players (Brauneck 536). Pienteattereille oli luotu maaperää perustamalla teatte- ritieteen osastoja yliopistoihin kautta Yhdysvaltojen vuodesta 1918 samoin kuin vuoden 1919 näyttelijälakolla, jolla teatterinjohtajat pakotettiin myöntämään näyttelijöille ja heidän näytelmäkirjailijoilleen oikeudenmukaisemmat työolot ja esityssopimukset, joten uusi näyttelijä- ja kirjailijapolvi oli valmis kohtaamaan ne haasteet, joita šokkitilassa oleva yhteiskunta heille tarjosi (Wickham 240).

Läheiset yhteydet eurooppalaiseen teatteriin ovat saaneet aikaan sen, että Yhdysvaltain teatteri on kokenut Euroopan modernin teatterin kehityksen ly- hyessä ajassa ja kuumeisella vauhdilla. Siellä ei ole ehtinyt syntyä ryhmiä, joilla olisi erityisiä esteettisiä ohjelmia, eivätkä tyyliuunnat tapaa siellä maaperää iskusanoina. "Uusi amerikkalainen näytelmä ponnahti esiin aikana, jona voitiin sitoutua Henrik Ibsenin ja August Strindbergin realistiseen draamaan sekä myöhempään dramatiikkaan, esimerkiksi Strindbergin uninäytelmärunouteen, Maeterlinckiin, J.M. Syngeen, Arthur Schnitzleriin, Bernard Shaw'hon ja saksal- laisiin ekspressionisteihin. Eugene O'Neillin dramatiikka on paras näyte siitä, kuinka modernin eurooppalaisen draaman erilaiset virtaukset ja tendenssit rea- listisesta miljöomaalauksesta ekspressionistiseen uninäytelmätekniikkaan assi- miloidaan kerralla" (Bergman 494-495).

Myös tässä työssä tutkittavan amerikkalaisten "oman" teatterimuodon, living newspaperin näkökulmasta on huomionarvoista, että johtavat teatteri- ryhmät valitsivat ajankohtaisia eurooppalaisia näytelmiä ohjelmistoonsa. Vaik- ka esimerkiksi Theatre Guild Bergmanin mukaan innostui vasta 1922 ekspres- sionismista Georg Kaiserin näytelmällä *Aamusta keskiyöhön* ja Karel Čapekin *RUR*:lla, Luigi Pirandellon *Kuusi henkilöä etsii tekijää* esitettiin New Yorkissa en- nen Pariisia ja myös venäläisiä uutuusteoksia ennen mannermaata. Pikavauhtia saapuivat niin Anton Tšehovin *Karhu* (1915), *Lokki* ja Nikolai Jevreinovin *Iloinen kuolema* (1916) kuin myös Leonid Andrejevin *Ihmisen elämä* (1917). Pantomii- minnostus valloitti maata erityisesti Washington Square Players -teatterissa jo 1910-luvulla, ja newyorkilainen The Neighborhood Playhouse esitti 1916-17 japanilaista no-teatteria (emt. 495).

## 2.2 Teatteriryhmien dynamismi

Kokeilulliset ulkomaiset näytelmät esitettiin Broadwayn kaupallisten teattereiden vaihtoehdossa, harrastajanäyttämöillä. "Provincetown Players ja Washing-

ton Square Players säilyttivät workshopin luonteen, jolloin jäsenet itse pitivät huolen koko taiteellisesta työstä. Provincetown Playersista tuli myöhemmin The Playwrights Theatre, nuorten amerikkalaiskirjailijoiden, erityisesti O'Neilin foorumi, jolla oli mahdollista saada ensiyrityksiään näyttämölle. FT:n parille yksikölle, kuten LN:lle, The Playwrights Theatre on tässä suhteessa edelläkävijä, samoin suunnannäyttäjiä uusien tekstien avantgardenäyttämöinä olivat Washington Square Players ja The Neighborhood Playhouse. **Ajatus siitä, että näytelmällä voi olla vaikutuksia yhteiskuntaan, oli erityisen vetoava ja voimakas 30-luvulla.** Mutta vaikka 30-lukua onkin sanottu 'punaiseksi vuosikymmeneksi', vain noin kymmenen prosenttia tuotetuista näytelmistä kytkeytyi ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin tai poliittisiin aiheisiin" (O'Connor 25-26). Vuosikymmenen leimautumiselle punaiseksi oli vahvoja yksittäisiä näyttöjä, mutta määrällisesti teatterin tarjonta ei poliittisessa mielessä juurikaan kääntynyt totutuista uomistaan.

Leimakin oli ulkomaista alkuperää. Kun Saksassa kehittyi yhtä jalkaa venäläisen revyyyn, poliittisen kabareen, kanssa ja vaikutuksestakin agitatiivinen teatteri, se päättyi Yhdysvaltoihin samanaikaisesti sekä englantia että saksaa puhuvien kieliryhmien käyttöön heti ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Euroopasta ja Neuvostoliitosta virikkeitä imenyt sulattoteatteri oli vallankin The New Playwrights Theatre (1927-1929), joka tuotti Yhdysvalloissa kahdeksan joukkonäytelmää... "Niissä on huumoria, melodraamaa, runoutta, paatosta, heroismia, jatsia, kuorolausuntaa, tanssia, groteskiutta ja uutta vapaata näyttämötekniikkaa, jota Meyerhold ja muut futuristit ovat suurenmoisesti kokeilleet" (McDermott 83).<sup>3</sup> Yksi ajan esimerkki syntymisen ja kuoleamisen sarjasta oli Washington Square Playersista versonut Theatre Guild, jonka lama nujersi 1930-31 ja josta Harold Clurmanin johdolla organisoitiin Group Theatre (Bergman 497). Guildin talouden romahtamista siivitti tukku taiteellisia epäonnistumisiakin. Clurman koki hetken koittaneen myös taiteelliselle uudistamiselle, koska hänestä lähes kaikki näyttelemisen oli täynnä "esittämistä", tehtailua ja teennäisyyttä, eikä sillä ollut suoraa yhteyttä elämään (Poggi 131 ja 149).

Group Theatren kautta mm. Jacques Copeaun teatteriajattelu sai jalansijaa hänen Yhdysvalloissa pitämistään luennoista ja hänen Vieux Colombier -teatterinsa esiintymisistä siellä yhtäjaksoisesti vuosina 1917-1919 (Hartnoll 201), vaikka Groupin johtaja Clurman arvioikin, ettei Copeau sanonut mitään, mitä ei aikaisemmin olisi kuultu, mutta Copeaun "älykkäänterävä läsnäolo antoi hänen sanoilleen suuremman todellisuuden" (Clurman 17). Onkin luultavaa, että enemmän kuin omia sisällöllisiä teatteri-ideoitaan ja metodejaan Copeaun anti-

<sup>3</sup> The New Playwrights Theatre, jonka "uusia" näytelmäkirjailijoita olivat Em Jo Basshe, John Dos Passos, Francis Edward Faragoh, Michael Gold ja John Howard Lawson, oli 1930-luvun vasemmistoteatterien pioneeri. Sen kirjailijat olivat kiinnostuneita ilmaisemaan poliittisia käsityksiä ekspressionistisen tekniikan keinoin. Teatteria rahoitti menestyvä kapitalisti Otto Kahn (Poggi 159).

Samoihin aikoihin sikisi sotaisempi kommunistinen teatteri New Yorkin radikaalien piirissä, ja vaikkei heidän pari vuotta kestänyt Workers' Drama Leaguensa jättänyt jälkeensä sen esityksistä yhtä todistuskappalletta enempää, joukossa oli huomattavaa teatteriväkeä, joka oli ollut perustamassa jo kokeellista Provincetown Players -ryhmää: John Reed, Mary Heaton Vorse, Max Eastman ja Michael Gold. Nuorekas levottomuuden ja kapinan henki oli pakottava voima monille 30-luvun hankkeille sekä teatterin sisässä että sen ulkopuolella (Bergman 497).



na Groupille ja mahdollisesti Groupilta FT:lle oli tapa organisoida teatteriapparaatti. Lisäksi Copeaun "tuore, vitaali ja yksinkertaistettu tapa näyttämöidä näytelmiä rohkaisi produktioiden uudistumista ulottumaan myös näytelmän kirjoittamiseen" (Spiller 1962, 45).

Copeau ei Bergmanin mukaan halunnut perustaa eksklusiivista avantgardenäyttämöä, joka esiintyisi satunnaisesti pienelle tilaajien piirille vaan teatterin, joka jatkuvilla esityksillä ja vaihtelevalla repertoaarilla työntyisi pitkällä tähtäyksellä yleisön tietoisuuteen. Hänen Vieux Colombier'nsä erosikin symbolistisista edeltäjistään tukeutumalla varmaan taloudelliseen perustaan, osakeyhtiömuotoon. Yhtenä säästämiskeinona ja samalla osana taiteellista linjaa oli tähtien puuttuminen (Bergman 400-401). Se oli muuten byrokraltaaan muhkean FT:nkin tietoinen ratkaisu, toisaalta pitkälti myös pakon sanelema. Rahaa oli vähän ja työllistettäviä paljon. "Voimakkaan kollektiivisen tietoisuuden kaudella huomattavimmat teatteritapahtumat olivat ryhmien aikaansaannosta, ja niitä ryhmiä New York kuhisi" (Naremore 27).

Maahanmuuttajien organisoimia ja heidän omien työläisteatteriensa näköisiä ryhmiä ilmaantui vuosina 1929 ja 1930 (O'Connor 26). Saksankielinen Proletbühne oli amerikkalaisista vasemmistoteattereista merkittävimpiä ohjenuoranaan "taistelevien työläisnäytelmien tuottaminen, jotka heidän omat jäsenensä kirjoittivat tai sovittivat agitpropin tapaan" (McDermott 84). Muutaman vuoden ajan eurooppalainen malli heijastui O'Connorin mukaan nimiin Agitprop Groups, Shock Troupes, the Blue Blouses, Rebel Players jne. Mutta ajan oloon useimmin kuultu nimi oli Workers' Theatre sellaisine yleisine muunnelmineen kuin Workers' Laboratory Theatre (Chicago) tai Jewish Workers' Theatre (New York). Pian teatterikenttään ponnahti League of Workers' Theatres, jolla oli jäsenryhmiä rannikolta rannikolle. Vaikka näiden amatööriryhmien produktioita liikuteltiin usein, ei ilmiöstä olisi koskaan tullut niin laajasti huomattua, elleivät New Yorkin ryhmät olisi esittäneet 1934 ja 1935 useita näytelmiä, jotka olivat emotionaaliselta ja draamalliselta vaikutukseltaan sekä sosiaaliselta merkitykseltään haasteina Broadwayn ammattiesityksille. Merkittävimmästä päästä oli George Sklarin ja Albert Maltzin taisteleva, sodanvastainen näytelmä *Peace on Earth*, jonka esitti puhuvasti Theatre Union (O'Connor 26).

Sen, mitä *Peace on Earthin* "viimeistelystä" puuttui, se korvasi sanomansa ja moukariteatricalismin tarmolla. "Näyttämön palkeilla teki suuren vaikutuksen myös Paul Petersin ja George Sklarin *Stevedore*, epätäydellinen draamana sekin, mutta imevä ja sosiaalisesti kiintoisa, sillä se esitteli ensimmäistä kertaa julkisella näyttämöllä mustien diskriminointia" (Cheney 632).

30-luku oli omiaan Theatre Unionin tapaisten teatterien tuottaa näytelmiä, jotka käsittelivät syvällisesti sosiaalisia, taloudellisia, emotionaalisia ja kulttuurisia ongelmia, sillä suuri osa ihmisistä joutui taistelemaan niiden puristuksessa. Myös perinteiset näytelmäkirjailijat kirjoittivat yhteiskunnallisia protestinäytelmiä.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Niitä olivat mm. Maxwell Andersonin *Both Your Houses* (1933) ja Robert Sherwoodin *Idiootin ilo* (*Idiot's Delight* [1936]). Nekin olivat haasteita myös kaupalliselle teatterille. Kun Group Theatren pääasiassa Theatre Guildista lähteneet näyttelijät esittivät Clifford Odetsin näytelmät *Waiting for Lefty* (*Lefty odotellessa*) ja *Awake and Sing* (*Herätäkää ja riemuitkaa*), oli saatu työväennäytelmälle ja

### 2.3 Taistelevaa teatteria ja keskinäistä yhteyttä

Vaikka 20-luvun yhteiskuntakritiikki Yhdysvalloissa voimistui 30-luvulla, yleinen amerikkalainen mielipide koski kommunistiryhmien ulkopuolella silti varsin pitkälle "moraalin, tapojen ja makujen, mutta ei poliittisten ja taloudellisten instituutioiden kritiikkiä" (Spiller 1960, 1326). Tämän tutkimuksen kohdetta valaisee hyvin se, että sitä linjasi kirjailija Elmer Rice, joka vielä 20-luvun alun "*Laskukoneessa* noteerasi uhmakkaasti kovaosaisten henkisen köyhyyden enemmän kuin esitti vallankumouksellisia protesteja", mutta esiintyi jo 30-luvulla "sarjalla propagandistisia näytelmiä" (emt. 1327). Äänet kovenivat, sävyt kärjistyivät, politiikka terävöityi, ja vaikka osa yleisöstä oli kiinnostunut yhteiskunnallisten epäkohtien korjaamisesta, välimatka aktiivisten muutosvoimien ja "yleisen mielipiteen" välillä oli pitkä.

Tavallisen amerikkalaisen mielessä siintäneet toiveet yhteiskunnallisista muutoksista konkretisoituivat työväenluokalle mitä vähimmäisessä määrin yleistäväksi "luokka"-kokemukseksi. Päinvastoin: yksilöllinen kokemus korostui, ja "luokka"-kokemuksen synnyttämä mahdollinen taistelunhalu ilmeni epäjärjestelmällisenä, henkilökohtaisena ja laimeana. Kirjailijoiden ja journalistien visiot olivat ekstreemimpiä ja epärealistisempia yhteiskunnan muutosten suhteen (Bottomore 34-35). Taiteissa ja muussa luovassa työssä näkyivät kärjistetyimmän ajan kaksinaisuus ja jännitteet. Kulttuuri, jossa syntyivät sellaiset bestselleerit kuin John Steinbeckin *Vihan hedelmät* ja Margaret Mitchellin *Tuulen viemää*, ei voinut olla monoliittisesti naulittu torjumaan tai välttelemään aikakauden keskeisiä ongelmia.

"Pinnallisesti romaanit näkyvät olevan erilaisten kulttuuristen ylykkeiden symboleita. *Vihan hedelmät* sai amerikkalaiset vastustamaan yhtä polttavimpaa ongelmaansa, kun taas *Tuulen viemää* sai heidät unohtamaan painostavan todellisuuden. Molemmat romaanit ja niistä tehdyt elokuvat juonsivat kuitenkin samasta ideologisesta kaavasta esittämällä samankaltaisen tulevaisuudenvision. Pohjimmiltaan kumpikin vahvisti vakaumusta, että yksilö nousisi nykyisten ongelmien yläpuolelle ja että yhteiskunnan elpyminen olisi mahdollista" (Fleischhauer 31). Todellisuushakuisen ja todellisuuspakaisen yhteiskuntaselityksen dikotomia oli enemmänkin näennäinen, ambivalentti, ja näiden jymymenestysteostenkin suosio perustui luultavasti siihen, että **keskivertoamerikkalainen** sai molemmista romaaneista ja niiden filmatisoinneista arjen vastuksista selviytymiselleen **vahvistusta**, toteutui se taiteessa sitten melodraamana tai ns. yhteiskunnallisena romaanina.

Yhdysvaltain näyttämötaiteen historian merkittävän vaihtoehtoteatterin Group Theatren henkilökunnan poliittisten mielipiteiden kirjo ulottui Poggin mukaan keskustavasemmistolaisesta liberalismista kommunismiin. Ylisummaan "vasemmistolaisuuteen" heitä yhdisti tyytymättömyys lamavuosien ame-

---

sosiaalisesti tietoisten näyttelijöiden ryhmille täysi tunnustus jopa "yläkaupungin" kritikoilta. Huippu saavutettiin, kun toinen uusi näytelmäkirjailija, Irwin Shaw, esitteli sarjan ehkä elävimmän ja innostavimman näytelmän, *Bury the Deadin* (Cheney 632).

rikkalaiseen yhteiskuntaan. Venäläisen näyttelijämetodin ja käytännön teatterimiehen Konstantin Stanislavskin järjestelmän he hyväksyivät siksi, että sillä oli keinoja luoda läheinen, henkilökohtainen yhteys näyttelijän ja roolin välille ja muodostaa tiivis ensemble (Poggi 150).

”Lähes kaikki Group Theatren rahahuolet johtuivat sen toteuttamasta epäkaupallisesta teatterista Broadwaylla normaalien kaupallisten paineiden puristuksessa. Yritys johti lopulta kiinteän henkilökunnan hajoamiseen ja sen jäsenten sulautumiseen kaupalliseen teatteriin. Taloudellisen tappion pelko johti näyttelijät arvostelemaan toisiaan ja johtajiaan säälimättömästi.” Taiteellinen vajavaisuus tai epäonnistuminen - joiden pitäisi olla jokaisen taiteilijan etuoikeutena - saivat Poggin mukaan aikaan samanlaisen myrkyttyneen epäluottamuksen ilmapiirin, joka uhkaa poliittista tai sotilaallista ryhmää, jossa epäillään olevan kavaltaja (emt. 152-156). Vastaavien ristipaineitten koettelemaksi joutui neljän vuoden historiansa aikana myös FT.

Kahden ln:n ohjaaja Joseph Losey on arvioinut, ettei Group Theatre aiheuttanut muutoksia teatterin tyyliin eikä ohjaamiseen, kun sen sijaan LN aiheutti. ”Varmasti Group Theatressa oli enemmän näytteleviä kykyjä, mutta on kyseenalaista, oliko siinä enemmän ohjaavia kykyjä. FT:ssa oli 80 prosenttia tarpeetonta henkilökuntaa, mutta myös poikkeuksellista osaamista. FT:ssa syntyi ohjauksia sen olemassaolon aikana enemmän kuin missään muualla. Ohjaamiseen oli aikaa, mutta järjestäytymättömät näyttelijät saivat tehdä työtä vain tietyn tuntimäärän päivässä minimipalkalla. Jos joku sai paikan kaupallisesta teatterista, hän halusi lähteä heti.” Se heikensi prosessin jatkuvuutta ja loi epävarmuutta, vaikka Loseyn mielestä työllisyysohjelman rajoissa tehdyt tuotannot olivat yleensä oikein hyviä (Ciment 48).

”Vähän vasemmalla Group Theatresta ollut Theatre Union oli muodostettu siksi, että kommunistipuolue halusi työläisten teatterin. Ajateltiin, että Broadway - jolla hinnat olivat niin korkeat, etteivät työläiset pystyneet niitä maksamaan - kykeni vain porvarilliseen draamaan. Siitä huolimatta Theatre Union sovelsi laajaa ’yhteisrintaman’ politiikkaa vetäen puoleensa monia eikommunisteja. Se sai vain vaivoin juoksevat kulut peittoon, koska lippujen hinnat olivat alhaiset - 30 sentistä puoleentoista dollariin ja yli puolet paikoista alle dollarin - ja koska työttömille jaettiin vapaalippuja. Theatre Union pyöritti kahatasataa työväenyhdistyksen ja poliittisen organisaation vakituista teatteripiiriä (joista sen yleisö koostui lähes puoliksi), mutta huomattavaa avustuslähdettä sillä ei ollut, ja sen oli suljettava ovensa helmikuussa 1937” (Poggi 160).

Huolimatta poliittisista ja rakenteellisista eroistaan kaikki 30-luvun vasemmistoryhmät pitivät verraten runsaasti yhteyttä keskenään.<sup>5</sup> Monet Group Theatren jäsenet ohjasivat, lavastivat, opettivat tai näyttelivät toisissa organisaatioissa (Poggi 161). Työväen teatteriryhmiin<sup>6</sup> osallistuneita taiteilijoita liittyi

<sup>5</sup> Workers' Theatren näytelmäkirjailijoista jotkut jatkoivat talouslaman jälkeen muualla. Mm. Group Theatresta Franchot Tone, J. Edward Bromberg ja John Garfield lähtivät eri aikoina Hollywoodiin. Clifford Odets lohkaisi runsaasti ajastaan kirjoittaakseen tekstiä elokuvalle, vaikka hän jatkoikin näytelmien kirjoittamista myös Groupille. Joskin syitä oli myös muita, keskeisiä olivat raha ja maine (Poggi 154).

<sup>6</sup> kuten Theatre of Actionin ja Theatre Collectieven

FT:en, josta he saivat säännöllisen palkan (O'Connor 79). Teatterit olivat syntyneet ajan tilauksesta, eikä niistä yksikään jatkanut sodan alettua. Ns. kaupallisen teatterin haastajien "olomuotoon" kuului selvästi tarjota väkevästi oma näkökulmansa hintana se, että ne kuolivat järjestään. Sitkeimpien elinkaari oli joi-takin vuosia. Tähän sarjaan liittyi myös FT.

Näiden näyttämöiden yhteydenpito ei ollut kaikin osin selviö, sillä usea jalansijaa saanut kirjailija oli Poggin mukaan kieltäytynyt luovuttamasta näytelmiään mm. Group Theatrelle. He pitivät parempana kaupallista johtoa, jolta saisi runsaammat palkkiot ja jonka ei tarvitsisi valita rooleihin näyttelijöitä väkitoisesta henkilökunnasta. Saliin säännöllistä täyttymistä hankaloitti sekin, ettei Group kyennyt vetämään kaikkien näytelmien esityksiin riittävästi katsojia. Broadwayn teatterikävijät kansoittivat ne Groupin produktiot, jotka olivat hittejä (Poggi 154). 30-luvun teatteriryhmät saavuttivat muutamia tavoitteita: kaupallisesta teatterista oli tullut sosiaalisemmin tietoinen ja Stanislavskin metodi oli saamassa hyväksyntää. "Ulkopuolisillakin tapahtumilla oli merkitystä; Clurman havaitsi lievää väsymistä 1937 koko vasemmistoliikkeessä, sekä teatterissa että yhteiskunnassa, ja reaktio New Dealin henkeä vastaan alkoi samana vuonna" (emt. 166).

Kuitenkin kapitalismin ilmeinen epäonnistuminen 30-luvulla synnytti amerikkalaisten luulojen ja instituutioiden radikaalin tutkimuksen eli suuren joukon näytelmiä. Ne ja niitä esittäneet monet ryhmät ja kollektiivit pyrkivät osoittamaan, miten kapitalismi sieti ja rohkaisi rasismia, sotaa, köyhyyttä ja muita sosiaalisia epäkohtia. Ryhmät vetivät uutta työväenluokan yleisöä teatteriin. Tavoite ei ollut helppo, kun Groupinkaan ohjelmistosta vakavimmin polemisivat näytteet eivät tahtoneet vetää yleisöä. Näin LN:n lähtökohdat olivat poikkeuksellisen uskaltavat, vaikka "myös hämmentynyt keskiluokka etsi elämänsä ja kulttuuriinsa syvempää ymmärrystä, jota näytelmä saattoi tuottaa" (O'Connor 26).

### 3 VALTIOVALLAN TUKITOIMIA JA YHTEISKUNNALLISIA POHJAVIRTOJA

#### 3.1 Kulttuuri ja taide osana muuta työllistämistä

Valtiovalta ryhtyi 1930-luvulla tukemaan kattavasti myös kulttuuria ja tiedettä, mitä ei ennen ollut tapahtunut Yhdysvalloissa. Harry Hopkinsin johtama Rooseveltin New Dealin Works Progress Administration -orgaani hankki vuonna 1936 työtä neljälle miljoonalle ihmiselle (von Salis 33). Sen enempää tiede kuin kulttuurikaan ei sen jälkeenkään ole Yhdysvalloissa saanut talouslaman synnyttämien hätäapuohjelmien suuruisia tukia.<sup>7</sup> WPA profiloitui niin, että se työllisti työttömyyskortistoista vain sellaisia työllistettäviä, joille pystyttiin osoittamaan heidän oman ammattitaitonsa mukaista työtä. Sairaista, vanhuksista, lapsista, äideistä jne. piti pitää huolta yhteiskunnan voimin, ja työstä oli maksettava asiallinen korvaus. WPA:n selvä korostus oli laman koettelemassa maassa se, että työllistettyjen itsetunnosta pidettäisiin huolta (Flanagan 1985, 17). WPA pyrki siis ottamaan huomioon sen, että esimerkiksi joku muu työtön kuin näyttelijä suoriutui tuloksellisemmin vaikkapa koulun remontoinnista, mutta taiteilija taas kykeni esimerkiksi somistamaan julkisen rakennuksen niin, että työ olisi mielekästä ja tulos olisi yleisestikin tarkoituksenmukainen. Varsinkin viihdealan väkeä oli suunnannut New Yorkista tuhansittain Hollywoodiin elokuvan imuvoiman ja työllistävyuden takia, mutta tätä varaventtiiliä ei ollut käytännössä mm. teatterin teknisellä henkilökunnalla.

“WPA työllisti taide-elämään liittyvillä projekteillaan - Federal Music Projectilla, Federal Art Projectilla, Federal Writers' Projectilla ja Federal Theatre

---

<sup>7</sup> Työvoimahallinnon toimin oli maassa jo vähän aiemminkin työllistetty väkeä, kun FERA (liittovaltion hätäapuhallinto) ohjasi liittovaltion varoja osavaltioille työttömyyden helpottamiseksi. 1933 CWA (Civil Works Administration) loi miljoonia työpaikkoja johtajatuksenaan tehdä nopeita työvoimapolitiittisia ratkaisuja, mikä käytännössä tarkoitti erityisesti teiden, leikki- ja urheilukenttien sekä koulujen kunnostamista. Näyttelijäliiton jäsenistäkin 450 rekrytoitiin kahden vuoden aikana pitämään ilmaisesityksinä vaudeville- ja marionettinäytäntöjä sekä ohjaamaan harrastajaryhmiä (Flanagan 1985, 15-16).

Projectilla - vuoden 1935 lopulla 40 000 taiteilijaa. Hopkins ymmärsi, että taiteilijat, maalarit, muusikot, kirjoittajat ja näyttelijät ansaitsevat tukea yhtä hyvin kuin muutkin työntekijät” (O'Connor 2). Taiteella oli mahdollista luoda liittovaltiohallinnon ratkaisuille suopeutta kansalaisissa.<sup>8</sup> Esimerkiksi WPA:n Pathé Newsin kanssa sopiman 30 elokuvakäsikirjoituksen tarkoituksena oli välittää WPA-propagandaa yksinkertaisin skenarioin, mutta Harry Hopkinsille projektin ydinvaatimus oli korkeatasoisen viihteen standardi, joka hyväksyttäisiin kaupallisten teatterien esitykseksi (Steele 28).

Toimi implikoi kansalaisille taiteen olevan yksi työn muoto, kun taide, erityisenä ilmentymänään viihde, lienee koettu pääasiassa tuloksina, joiden saavuttamiseksi tehtyä työtä ei yleisesti ollut tiedostettu. Nyt taidepolitiikka ja taide saivat virallisesti hyväksytyin aseman päästessään perinteisen työ-käsitteen rinnalle. Työllistämishjelmien moraalisenä painotuksena tuntui kaikuvan poliittisen taloustieteilijä Henry Georgen sosiaalinen viesti vuodelta 1885: ”Suuri enemmistö niistä, jotka kärsivät köyhyydestä, eivät ole köyhiä omasta syystä vaan yhteiskunnan luomien olosuhteiden takia. Siksi köyhyys minusta on rikos - ei yksilön tekemä rikos - vaan yhteiskunnan rikos, josta me kaikki, rikkaat ja köyhät, olemme vastuussa” (Homberger 132).

Jo varhemmalta ajalta demokratian luonnetta Yhdysvalloissa valaisseen Alexis de Tocquevillen johtoajatuksena demokratiasta kansalaisten osallistumiseen perustuvana yhteiskuntana, enemmän tai vähemmän pysyvänä yhteiskunnallisena vallankumousprosessina, oli sen pyrkimys perimmältään kohti tasa-arvoa (Laine 21). Oikeus työhön on sen todentumisen keskeinen edellytys.

### 3.2 Kääntymisen tavallisen ihmisen puoleen

Keskiöön tuli tavallinen ihminen. Frank Darvall on kiteyttänyt presidentti Franklin Rooseveltin hallinnon talous- ja sosiaalipoliittisen New Dealin seuraavaksi painopisteluonnokseksi (Darvall 171-173), jonka seitsemän kohtaa olivat ohjelman mahdollisesta epäntenäisyydestä huolimatta Rooseveltin keskeisiä poliittisia tavoitteita:

1. ”Roosevelt ei halunnut tukea ainoastaan yhteiskunnallisia instituutioita vaan myös kansalaisryhmiä, jotka olivat joutuneet itsestään riippumattomista syistä ahdinkoon. Hänen mielestään Yhdysvallat oli riittävän rikas takaamaan kansalaisilleen ei ainoastaan sitä, millä elää, vaan miksi elää.”

FT oli erityisesti WPA:n osana instituutio mutta myös taiteilijoiden kansalaisryhmä, jota tämän ohjelman mukaisesti suunnattiin tekemään omaa työtään

---

<sup>8</sup> Hanketta eivät arvostelleet vain New Dealin kriitikot, vaan myös elokuvateollisuus, joka vastusti Hollywoodin sekaantumista hallituksen propagandan tuottamiseen (Steele 28). Sen sijaan kriitikot ylistivät Pare Lorentzin filmejä *The Plow That Broke the Plains* (1936) ja *The River* (1937), jotka tämä teki hallituksen rekrytoimana Farm Security Administrationin projektina. Lorentzin työt saivat riippumattomissa teattereissa maanlaajuisen levityksen. *The River* on selvitys Tugwellin ja varhaisen New Dealin reformistisesta ajattelutavasta. Näiden kokeilujen menestys rohkaisi Rooseveltia pyrkimään hallituksen elokuvien laadun parantamiseen ja jakelun laajentamiseen. 1938 hän perusti Yhdysvaltain filmipalvelun ja jätti sen Lorentzin huostaan (emt. 29-30).

ja autettiin niin ollen myös tuntemaan, "miksi elää". Välillisesti FT:n oli määrä palvella samassa tarkoituksessa myös katsojien tiedostusprosessin heräämisessä, siis valpastuttaa heitä esteettisen katsomistapahtuman avulla kiinnostumaan niistä välineistä, jotka mahdollistaisivat vastauksen molempiin kysymyksiin, millä elää ja miksi elää.

2. "Rooseveltin käsityksen mukaan vain liittohallituksen laaja toiminta saisi maan toipumaan lamasta."

Laajamuotoisen FT:n synnylle ja toimintaedellytyksille tällainen hierarkkinen, ylhäältä lähtävä käynnistys ja ohjailu olivat välttämätön osa keskitettyä liittovaltiohallintoa.

3. "Roosevelt ei halunnut edeltäjänsä Hooverin tavoin tukea talouskoneiston yläpäästä toivossa, että yksityisyritteliäisyyden pyörät alkaisivat pyöriä ja hyvinvointi ulottuisi pian taas alatasolle. Hän halusi päinvastoin luoda ostovoimaa alhaalta tukemalla työttömiä, palkansaajia, maanviljelijöitä, siis lisäämällä kulutuksen kysyntää toivossa, että vauraus tavoittaisi lopulta yläpään."

Öste onkin huomauttanut, miten "amerikkalaisilla oli aina ollut se käsitys, että jättiläisyritysten ja monimiljonäärien tulot lisääntyneen tuotannon avulla vähitellen vaikuttaisivat hedelmöittävästi laajoihin kansankerrokseen ja siten hiljalleen kohottaisivat suurten massojen taloudellista asemaa. Teoria oli kuitenkin osoittautunut virheelliseksi" (Öste 90)

FT:n toteutuksessa ajatus realisoituu mm. niin, että taidetta luodaan kentällä, FT:n teattereissa, vähäisin aineellisin resurssein, pidetään lippujen hinnat alhaalla, mobilisoidaan siten myös niukasti toimeentulevaa väkeä katsomoihin ja tehdään teatteri tarpeelliseksi. Ydinasiana oli ensi kädessä työllistää työttömiä teatteritaiteilijoita, epäilemättä kohottaa myös taloudellisessa ahdingossa elävien ihmisten itsetuntoa lisäämällä heidän tietomääräänsä yhteiskunnallisissa kysymyksissä, noteeraamalla heidän ongelmiaan teatterissa ja näin vahvistaa heidän ihmisarvoaan.

4. "Roosevelt halusi korjata ne vuoden 1929 epäkohdat, joista hän oli vakuuttunut, nimittäin pankkitoiminnan vilpillisyyden, kuluttajaa riistäneet monopolit ja veronkavallukset."

FT:n LN:n ohjelmistoajatteluun kuului erityisesti paljastaa sosiaalisia vääryyksiä, taloudellista sortoa ja pienen ihmisen riistoa.

5. "Rooseveltista taloudellinen valta oli vuoteen 1933 asti liian sentraloitu, niin että todellinen demokratia lakkasi. Talousrojalistit olivat saaneet hänen mielestään vallan, josta jopa hallitus oli hyvin riippuvainen. Ne Roosevelt halusi syöstä vallasta, koska ilman taloudellista valtaa ei ole poliittistakaan valtaa."

FT:ssa eritoten LN:n pyrkimyksenä näkyy olleen sen osoittaminen, miten poliittinen ja taloudellinen valta o[li]vat kietoutuneet toisiinsa, miten trustit toimivat ja demokratia ontui. Tässä tutkimuksessa valotetaan mm. muckrakerien yrityksiä paljastaa monopolien valtaa sekä taustoitetaan LN:n tavoitteita Yhdysvaltain progressiivisesta perinteestä käsin.

6. "Roosevelt halusi suojella luonnonvaroja liittohallituksen voimin vastuuttomalta ja suunnittelemattomalta etuoikeutettujen ryhmien ryöstöviljelyltä myös tuleville sukupolville."

LN:n toteuttamissa näytelmissä tematisoidaan maatalous-, energia- ja asuntopolitiikkaa liittovaltion kokonaissuunnittelun pohjalta mm. yksityisten maanomistajien ja sähkövoimayritysten eduntavoittelua vastaan.

7. "Roosevelt uskoi kansakuntaan orgaanisena kokonaisuutena. Hän rohkaisi keskinäisen riippuvuuden tunnetta amerikkalaisten välillä, jotta kansallisen hätätilan takia ahdinkoon joutuneet - Etelä, ammattitaidottomat työläiset ja maanviljelijät - saataisiin terveeseen tasapainoon eri seutujen, elinkeinojen ja luokkien kanssa."

WPA:n hätäapuprojektit olikin määrä kohdentaa tukialueille siinä suhteessa, kuinka paljon seuduilla oli työntekijöitä hätäapulistoilla (Graham 462). Lojaaliuden ja empatian virittäminen katsojissa ahdingossa oleviin amerikkalaisiin tapahtui LN:ssa paljolti niin, että osoitettiin työttömien joutuneen pulaan ilman omaa syytään, rakenne- ja suhdannesyistä. Yhteiskunnallisten ongelmien tuttuus oli omiaan lisäämään katsojien keskinäistä samastumista ja sisäistämään ajatusta ajalehtimisestä samassa veneessä, toistensa tarvitsemista. Samaa mallia edellytti seuraavassa luvussa käsiteltävän John Deweyn demokraattinen ajatus kansalaisten yhteishengestä takaamassa varsinaisesta yhteiskunnasta hyvän, kauniin ja harmonisen.

Monien tutkijoiden mielestä Roosevelt onnistui pelastamaan yhdysvaltalaisen kapitalismin, kun taas esimerkiksi Saksa lankesi Hitlerin valtaan siksi, että tasavalta viestitti kansalle kyvyttömyyttään auttaa kansalaisia (Morison 302). Yhdysvaltain kapitalismi olisi romahtanut ilman liittovaltion voimakasta tukea. Liittovaltio loi 1930-luvulla joukon erilaisia tilapäisiä ja hätäapuohjelmia kansalaisten työllistämiseksi. "WPA loi Rooseveltin virkakausten aikana (1933-45; WPA lakkautettiin 1943) työtä noin kahdeksalle miljoonalle ihmiselle, mikä merkitsi noin viidennestä koko työvoimasta" (Henriksson 206-207).<sup>9</sup> Ilman WPA:ta Yhdysvaltain kulttuurinen nationalismi 30-luvulla olisi Stottin käsityksen mukaan ollut huomattavasti ohuempi ja elitistisempi. WPA loi massayleisön ja sille viihteen privilegioita, taidegallerioita tuhansiin kaupunkeihin, joissa ei ennen ollut ollut ainoatakaan, Federal Theatren produktioita puolelle miljoonalle katsojalle viikossa, konsertteja miljoonille. Se teetti 651 087 mailia teitä ja 125 110 julkista rakennusta (Stott 104).

Erilaiset ihmiset, yksilöt, yhteisön jäsenet, joille Roosevelt äänitorvineen puhui, olivat FT:n katsojina osa sitä teatterissa toteutunutta kumouksellista liikehdintää, jollaisesta Yhdysvaltain muussa yhteiskuntaelämässä ei vakavassa mielessä ollut tietoaakaan. FT oli foorumi ja korvike joillekin radikaaleille yhteiskunnanäkemyksille, vasemmistolaisten ajatusten heijastin. Sen lisäksi mittavaan teatteriorganisaatioon mahtui Atlantin takaisen sulatusuunin tavoin poliittista kuohuntaa laidasta laitaan - sen poliittisen neutraliteetin lomassa, joka ainakin näennäisesti hallitsi ajan aatteellista ilmastoaa. FT ilmensi kirjavine väkineen sitä sekalaista ja epäyhtenäistä ihmismassaa, jolle roosevelttiläiset viestit oli tarkoitettu. Sillä tavalla väline oli yleisönsä kaltainen. Viestit olivat suuressa määrin

---

<sup>9</sup> WPA häämöttää 30-luvun ajatuksissamme paljolti niiden projektien ansiosta, jotka maksoivat vähemmän kuin seitsemän prosenttia sen koko budjetista saaden aikaan omanlaisensa kulttuurivalankumouksen Yhdysvalloissa, nimittäin taideprojektit (Stott 103).



New Dealin ohjelmaa, mutta toisin kuin saksalaisilla ja venäläisillä, ne eivät kiillottaneet idealisoitua kuvaa omasta maastaan. Stott on todennut, että "sen enempiä New Dealilla kuin projekteillakaan ei ollut teoreettista tarkoitusta" (emt. 101), mikä sekin asettuu amerikkalaisen käytännöllisen elämänhallinnan korostuksen formulaan ja pragmatistisen ajattelun traditioon.

"Useat radikaalit intellektuellit tukivat New Dealia varsinaisen kolmannen vaihtoehdon puuttuessa. Radikaalipuolueesta puhuttiin tuolloin mahdollisena kolmantena puolueena niiden menestysten innoituksella, joita oli saatu maanviljelijätyöväenpuolueesta Minnesotassa ja edistyspuolueesta Wisconsinissa. New Dealin saama tuki ei johtunut 'uuden järjestyksen' yhteiskunnallisista reformeista vaan sen luomasta optimismista, sen hetkeksi henkiin herättämistä vuosisadan alun populistisista virtauksista" (Bottomore 39-41).

Yhdysvaltain presidentin Franklin Rooseveltin johtaman ja hänen itsensä näkyvällä tavalla toteuttaman valtiollisen politiikan välittämisessä 1930-luvulla on monissa yhteyksissä aiheellisesti tähdenetty radion osuutta halutun informaation siirtämisessä kansalaisille. Roosevelt kykeni luomaan uudenlaisen presidenttiyden, uudenlaisen poliittisen ja sosiaalisen vallan osittain tämän väliin loistavalla hallinnallaan (Susman 159). Rooseveltin intiimi lähentyminen kuulijoitaan perustui paljolti siihen, että "hän onnistui luomaan äänestäjille (itsestään) mielikuvan tavallisesta ihmisestä" (Henriksson 204). Tavallinen ihminen oli kohde myös FT-projektissa, joka toteutui lähes kaikissa osavaltioissa. **Julkiseen vallankäyttöön suoraan vaikuttamattoman rivikansalaisen problematiikka** haluttiin ulottaa näytelmien ja esitysten ideologiaksi tarjoamalla tätä arkea siinä itsensä tunnistavalle ja kokevalle yleisölle - työväestölle, vähäväkisille, työttömille.

Roosevelt oli oivaltanut sen Orson Wellesin ajatuksen, että radio on olohuoneen kalustuksen intiimi osa, ja siitä johtuen "näkyvätöntä yleisöä ei koskaan tulisi kohdella kollektiivisesti vaan yksilöllisesti" (Naremore 31). Myös teatteri mahdollisti vastaavanlaisen kokemuksen. Rooseveltin strateginen painotus oli rakentaa luottamus siihen, miten hän välitti kansalaisista, kustakin erikseen samalla tavalla kuin tässä työssä on havaittu, miten LN lähestyi suppeampaa yleisöään teatterin keinoin korostamalla katsojien osallisuutta ja vaikuttamismahdollisuutta yhteiskunnan kehittämiseen.<sup>10</sup>

### 3.2.1 Epäkohtien paljastuksia, muckrakerit

New Dealin kulmakiviä, yhteisyyden vahvistamista, monopolien purkua, todellisen demokratian ja kansalaisten vaikutusmahdollisuuksien lisäämistä sekä julkisen kontrollin voimistamista oli esiintynyt muulloinkin. Muckrakerien progressivismi, kiistanalaisia aiheita käytellyt Living Newspaperin aikalainen

<sup>10</sup> Rooseveltin tuntema tavallinen ihminen ei perustunut pelkkään intuitioon tai otaksumiin. Jo 1935 George Gallupin, Elmo Roperin ja Archibald Crossleyn mielipidemittausten tulokset *The Creation of Public Opinion Quarterly*ssa havahtuttivat asiantuntijat ja Rooseveltin neuvonantajat. Tärkein Valkoiseen taloon ulottuneista mielipidetutkijoista oli sosiaalipsykologi Hadley Cantril, joka 1940 perusti Yleisen mielipiteen tutkimustoimiston, The Office of Public Opinion Researchin. Cantril johti monia tutkimuksia Valkoisen talon aloitteesta, ja usein hän esitti tulokset luonnosteltuna muotoon, joka helpotti Rooseveltia ottamaan ne vastaan ensi silmäyksellä (Steele 64).

March of Time ja ajallisen kaaren nykynäyttönä toistaiseksi marginaaleissa oikeileva kansalaisjournalismi valottavat **julkistamisen kansanvaltaista ajatusta** Yhdysvalloissa. Tämän tutkimuksen kiinnostuksen kohteena onkin katsoa teatterista ulos muuhun yhteiskuntaan ja pyrkiä arvioimaan teatteria "täysivaltaisena" osana elämisen perusteita dialogisoivaa ja problematisoivaa julkisuutta, niin kuin 50-luvun alusta lähtien (Living Theatre) ja varsinkin 60- ja 70 -luvuilla on ilmaantunut terävästi yhteiskuntaan reagoivia ryhmiä, kuitenkin LN:a mitoiltaan (rekrytoidulta henkilökunnaltaan ja yleisömääriltään) selvästi vähäisempiä.

Yhteiskunnallisia epäkohtia käsiteltiin jo paljon varhemmin lehdistössä. Kun "1830-luvulla yhdysvaltalaisista journalismia hallitsivat valtalehdet, joita kiinnosti itärannikon eliitin elämä enemmän kuin kadunmiehen tiedontarve tai yhteiskunnalliset ongelmat, näiden vastapainoksi syntyivät halvat, entistä useampien käsiin päätyneet pennilehdet" (Kuutti 145). Paikallisväestö oli kiinnostunut seuraamaan lähiympäristönsä tapahtumia. Tätä tarvetta tyydytti lehtien suuri lukumäärä, joka perustui siihen, että laki salli aluehallinnolle, ei vain osavaltioille, vaan eriasteisille paikallishallintoyksiköille, piirikunnille, kaupungille, maalaiskunnille ja jopa kylille laajan itsemäärämisoikeuden (Laine 142).

Valtalehtien ja pennilehtien tapaan kehkeytyi polarisoitu asetelma sata vuotta myöhemmin New Yorkin teatteriin, kun Broadwayn kaupallinen viihde sai rinnalleen Off-Broadwayn, pienten teatterien kokeilut ja Living Newspaperin yhteiskunnallisen halpatarjonnan. Kuutti on todennut, miten pennilehdet, *New York Sun*, *New York Herald*, *New York Tribune* ja *Weekly Tribune*, olivat käsitelleet mm. terveystarvontaisten laininlyöntejä, korruptiota ja rotukysymyksiä" (Kuutti 145), mitä perinnettä muckrakerit sitten jatkoivat. Kenties selvimmän lehdistö yhdisti LN:ssa toteutuneen viihteen ja sosiaalisten merkitysten teatterinomaisen pohdiskelun keltaisessa lehdistössä. "Toisaalta se korosti ihmisten tiedontarvetta ja viihdyttämistä, toisaalta piti tärkeänä yhteiskunnallisten epäkohtien paljastamista" mm. Joseph Pulitzerin *New York Worldissa* ja William Randolph Hearstin *New York Journalissa* (ib.).

*Atlantic Monthly* julkaisi 1881 Henry Demarest Lloydin artikkelin "The Story of a Great Monopoly". Standard Oilia vastaan suunnattu 16 sivun mittainen syytöskirjoitus merkitsi sen populaarin uudistusjournalismin alkua, jota presidentti Theodore Roosevelt neljännesvuosisata myöhemmin moitti tunkiojournalismiksi, muckrakingiksi. *Atlantic Monthlyn* toimittaja William Dean Howells tajusi heti artikkelin hyökkäyksessä mahdollisuuden nostaa samalla esiin kysymyksen kansallisesta politiikasta ja lehtensä levikistä. Lloyd osoitti uuden individualismin tarpeen olevan saavutettavissa vain mukautumalla **sioutumaan toisiin** (Thomas 1983, 132, 134).<sup>11</sup>

Muckraking kyseenalaisti Fillerin mukaan kiusallisesti sellaisen amerikka-

<sup>11</sup> Lloydilla epäkohtien aiheina olivat mm. korruptio kaupunkien hallinnossa, työläisten riisto, lapsityövoiman käyttö, rautatieyhtiöiden trustit, poliittinen lahjonta. Senaattorien kytkökset liike-elämään johtivat vihjauksiin presidentti Theodore Rooseveltinkin sekaantumisesta oman edun tavoitteluun, mikä sai aikaan sen, että presidentti julisti 1906 senaatissa pitämässään puheessa journalistit yhteiskunnan vihollisiksi ja "sonnantonkijoiksi", jotka puuttuivat vain yhteiskunnan kielteisiin puoliin. Virallisesti tämä kriittisen journalismin vaihe päättyi 1912 (Kuutti 147-148), mutta 30-luvulla sen tutkivaan traditioon liittyi living newspaper.

laisen unelman, joka toteutuisi trustien ja suurpääoman avulla jokaisen hyväksi. Muckrakerit pitäytyivät faktoissa, eivätkä teoretisoineet. Heidän voimansa oli esimerkin voima. Konservatiivit pitivät heitä sensationalisteina, vanhan tradition mukaiset kriitikot ja kirjoittajat syyttivät heitä pelkiksi journalisteiksi. Sen kaltaista journalismia ei kuitenkaan ollut aikaisemmin ollut. Muckraker kirjoitti myös romaaneja,<sup>12</sup> esseitä ja pamfletteja vaikuttaen reformikirjallisuuden uudenlaiseen ryöppyyn. Vanha koulukunta valitti, että he käyttivät hyväkseen populaaria makua. 'Kansa' luki heitä innokkaasti piittaamatta siitä, oliko heidän työnsä taidetta vai ei. Muckrakerien johtotähtenä oli se, että "parasta demokratian epäkohtien hoitoa on lisätä demokratiaa" (Filler 5).

Muckrakerien apoteoosi oli aina sama - visio pienistä, hiljaisista, nöyrästi ja hyödyllisesti eletystä elämästä; sovitus jeffersonilaisista pikkukyläihanteista sukupolven ajaksi sitoutuneina jättimäiseen kaupunkiin, kuitenkin hellittämättä nostalgisoiden vanhanaikaista rauhaa ja ihannetta (Kazin 109). Deweyn kasvatusteoriat ilmentävät vastaavaa piirre mm. siinä, miten lapsia opetetaan käsitteilyä kautta oivaltamaan luonnon kiertokulkuja ja teollisuuden prosesseja, ihmisyhteisöjen työn ja toimivuuden mekanismeja, joita LN:ssa valaistetaan taloudellisten voimavirtojen keskiössä pienen ihmisen taisteluna elintilastaan. Filler toteaa lisäksi, että "muckrakerit eivät olleet luopuneet käytännöllisestä kapitalismista, mutta että sosialistinen liike täydensi monin tavoin muckraking-liikettä" (Filler 123). Vahvin näyttö siitä oli Upton Sinclairin *The Jungle*, jossa Amerikan pettämisen nuorison "romanttinen suuttumus antoi kirjalle hurjan vilpittömyyden ja sen faktat toivat muckrakingille valtavan sosiaalisen merkityksen" (Kazin 119).

Muckrakingissa on lujia yhtymäkohtia toiseen amerikkalaiseen henkiseen virtaukseen, pragmatismiin, jonka oppirakennelmat niin ikään jäsentyvät reaalityodellisuuden esimerkkien varaan, eivätkä korosta filosofiansa teoreettisuutta vaan päin vastoin pitävät keskeisenä pontimenaan arkisten elämänolosuhteiden parantamisen vaatimusta ja filosofiansa pohjana ihmiskunnan maanpäällisen historian tuottamia aineksia. Muckrakingin osakseen saama kritiikki kansanomaisen maun viljelemisestä osuu sekä pragmatismiin "tekemällä oppimisen" yksinkertaistavaan ohjenuoraan että painokkaasti living newspaperin Broadwayn harmittomuuden estetiikkaa kyseenalaistavaan teatterimuotoon.

---

<sup>12</sup> Ensimmäisen muckraker-romaanin *The Octopusin* kirjoittaja Frank Norris oli rajattomine energioineen, voiman palvontoineen, elämäniloineen ja haluineen oppia joka lähteestä Theodore Rooseveltin aikakauden täydellinen lapsi. Norris sanoi, että "emme halua kirjallisuutta, vaan elämää" (Kazin 97-98).

Myös Dewey kehotti samaan, ja vaatimus oli nähtävissä lamaa ennen 20-luvulla Euroopassa, kun Bauhaus hylkäsi vanhan taidekäsitteilyliikkeen ja (avantgardistisen) taide-esineiden perinteen ryhtymällä suunnittelemaan käyttöesineitä ja teollista tuotantoa: auton koreja, lentokoneen istuimia ja mainosgrafiikkaa (Hobsbawm 1999, 239), käytännön elämään liittyvää, kokonaisvaltaista arjen estetiikkaa ja funktionalismia. "Massatuotannon ilmestyminen painotuotteina ja 30-luvun taskukirjaformaatin invaasiona (Penguin Books)" (ib.) paransi eruen kalliina välitetyn aineiston saatavuutta tavallisille ihmisille.

## 4 JOHN DEWEYN PRAGMATISMISTA

### 4.1 Filosofia osana julkista elämää

Yhdysvalloissa on vierastettu eurooppalaisen filosofian intellektualismia. Amerikkalaisen käytännön elämän korostus löysikin filosofisen muotoilunsa pragmatismien antielitistisestä ajattelusta. Tieteellinen kokeellinen menetelmä on John Deweylle älyllisyyden paradigma. "Mutta tutkimus ei rajoitu vain tieteesiin. Prosessi esiintyy kaikkialla yksityisessä ja julkisessa elämässä, teknologiassa, ammatinharjoittamisessa ja taiteissa, laissa, lainsäädännössä ja moraalissa, missä vain ongelma saa aikaan reflektiivistä ajattelua" (Singer 83). Koulu on Deweyn filosofiaa kiteyttävä kohde kuvastamaan hänen julkiseen elämään tarttuvaa ajatteluaan. Kun Yhdysvalloissa alettiin 1800-luvun lopulla pitää kouluopetusta julkisen vallan tehtävänä ja kiinnittää huomiota opetussisältöihin, oli niiden muovaamisessa huomattavana auktoriteettina Herbert Spencerin teos *On Education (Kasvatus)*. Spencerin mielestä koulun keskeisenä tehtävänä oli valmistaa oppilaat käytännön elämään antamalla heille tietoja ja taitoja, joiden avulla he pystyivät selviytymään olemassaolon taistelusta, hoitamaan jälkeläisensä, luomaan itselleen otolliset poliittiset ja taloudelliset olot sekä täyttämään vapaahetkensä kehittäville harrastuksilla (Iisalo 206-207).<sup>13</sup>

Vaikka Herbert Spencer onkin taustalla, ympäröivä yhteiskunta ei Kazinin mukaan vakuuttanut sen enempää progressivismin liepeillä vaikuttanutta ka-

---

<sup>13</sup> "Opetuksen tuli Spencerin mielestä lähteä lapsen kokemusmaailmasta ja edetä sen pohjalta varovasti elämässä tarpeellisten käsitteiden tuntemiseen. Spencer tukeutui 1700-luvun filantropisteihin, Rousseau'hon ja Pestalozziin (josta myös mm. Brecht oli kiinnostunut opetukseen ja kasvatukseen kaavailemassaan dramatiikassa [Grevenius 121-122]).

Myös Charles Darwinin *Lajien synty* (1868) oli herättänyt kiinnostuksen kehityksen ajatukseen, ja näin Spencerin mielipiteet lapsen kehityksestä saivat vastakaikua. Erityisen hyvin Spencerin teos näytti sopivan nuoren amerikkalaisen yhteiskunnan tilanteeseen, joten Spenceristä tuli yksi amerikkalaisen opetuksen uudistuksen aatteellisista auktoriteeteista. Hänen ohellaan läntisen mantereen kasvatustajattelu viitoitti pragmatismiksi nimetyn filosofisen suuntauksen syntyminen Yhdysvalloissa edustajinaan Charles S. Peirce, William James ja John Dewey. Deweyn koulukokeilun yhtenä pontimena oli usko kasvatuksen yhteiskuntaa uudistavaan merkitykseen" (Iisalo 207).

pinallista yliopistomiestä Thorstein Vebleniä kuin John Deweytakaan Spencerin siitä klassisesta selityksestä, että nykyaikainen liiketoiminta edusti korkeinta hyvää. "Heillä ei, muutamien nuorempien kollegojensa tavoin, ollut minkäänlaista tunnepohjaista lojaaliutta status quohon" (Kazin 131).

Progressiivinen liike tarvitsi perustavanlaatuisia arvoja, ja ne se oli valmis ottamaan Deweylta. Deweyn uran Kazin arvioi koskettavan intellektuaalien progressiivista liikettä vain yhdeltä, mutta jo historialliselta kulmalta: hän antoi Randolph Bourneen sukupolvelle sen symboliset arvot - konstruktivisen aktiivisuuden, uuden näkemyksen kokemuksesta, intelligenssin tekemässä työtä. "Deweyn johtoajatukseksi oli, että opiskelijoiden ei pitäisi vain leikkiä tai opiskella elämää, vaan elää sitä. Hän loi toimijan, **ajan moraalisen sankarin**, progressiivisen opettajan. Lisäksi hän esitti **heroisen miljöön**, uuden kokeilullisen luokkahuoneen, jollaisen hän oli kehittänyt Chicagossa jo 1890-luvulla. Hän indoktrinoi periaatteensa kasvatuksesta ja 'luovasta tekemisestä' tullakseen johtajaksi joukolle ihmisiä, jotka pitivät itseään opettajina ja progressiivista Amerikkaa luokkahuoneenaan" (Kazin 142).

Yhdysvaltalaisen käytännöllistä orientoitumista yleensä taiteisiin kuvastaa Gassnerin havainto siitä, miten journalistinen muoto dramatiikassa osoittaa huomattavaa kiinnostusta faktoihin fantasian kustannuksella (Gassner 1960, 80). Dewey tähdensi luovan energian periaatetta. "Hänen doktriininsa teki elämästä vähän liian helpon suoriutumalla inhimillisistä vaikeuksista ja muutoksista kovin luottavaisesti. Huomio oli keskitetty prosesseihin, työkaluihin, toimintoihin, välineisiin, materiaaliseen maailmaan ja toimintaan siinä. Progressivismin sukupolven nuorten kirjoittajien tavoin Dewey pyrki herättämään ihmisiä todellisuuteen ja heidän vastuutaan sille; **todellisuudesta** - sloganina, ydinaiheena, löytöretken prosessina - **tuli kaikki**" (Kazin 146). Esimerkiksi taidefilosofia on steriloitu, ellei se tee selväksi taiteen funktiota suhteessa muihin kokemuksen tapoihin ja ellei se ilmaise, miksi tämä funktio on toisinaan epäadekvaatisti toteutettu, ja ellei se esitä niitä olosuhteita, joiden vallitessa tehtävä tulisi menestyksellisesti täytetyksi (Dewey 1987, 17).

Jotkut kriitikot näkivät Deweyn toiminnan korostamisessa "pelkän tekemisen" kultin, josta puuttui arvon vaatimus ja joka voisi oikeuttaa jopa bisnesluokan järjellisen perustan. Olettamus oli Kazinin mukaan väärä ja vulgääri, mutta Randolph Bourneen hyökkäykset Deweyn kimppuun johdattivat heidät ajattelemaan etenkin amerikkalaisten pyrkimystä eettiseen hurmioon, piintyneen romanttista ja ylihilpeää idealismia, joka ilmeni ylevimmin Deweylla. Deweyn optimismi oli tehokas vain, kun ilmeni vahvaa yleistä halua sosiaaliseen edistykseen (Kazin 147). Progressivismi ei ollut liike, ja sillä oli vain satunnainen suhde Progressiiviseen puolueeseen. Käytännössä Dewey antoi intellektuaaliselle progressivismille filosofisen liikkeen arvon (emt. 147-148).<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Scott Fitzgeraldin jatsin aikakaudeksi nimittämälle 1920-luvulle oli leimallista se, ettei politiikasta ollut kiinnostuttu. Mutta kun talousromahduksen jälkeen amerikkalainen unelma oli kalvennut ja koko talousjärjestelmä oli lopullisen luhistumisen partaalla, yhteiskuntakritiikki elpyi. 1930-lukua onkin nimitetty amerikkalaisen intellektuaalisuuden "marxilaiseksi" periodiksi, mikä on osaksi totta. Yleisesti marxilaisuutta ei hyväksytty, ennen kaikkea sellaista marxilaista oppisuuntaa, jota olisi suoraan voitu soveltaa amerikkalaisiin olosuhteisiin. Mm. Marxiin, Darwiniin, antropologiaan ja jossain määrin Deweyn pragmatismiin tukeutuneen Thorstein Veblenin kirjoituksilla oli

Leonard Carmichael toteaa johdannossaan, että "Dewey oli johdonmukainen relativisti. Hän vastusti kiinnilyötyjen arvojärjestelmien ajatusta kaikilla inhimillisillä alueilla. Vakaumuksensa takia hän joutui kohtaamaan vaikean ongelman, selittämään totuuden luonnetta. Hänelle totuus oli dynaaminen sarja ajatuksia, uskomuksia ja muita prosesseja. Ne olivat instrumentteja, joiden avulla elämän tarkoitukset voidaan saavuttaa. Tämän ajatuksen merkityksellisyyden takia Deweyn filosofia on tunnettu instrumentalismina" (Dewey 1956, V).

Filosofi ja kasvatusteoreetikko John Dewey painotti tieteellisten oppien ja käsitteiden yhteyttä sosiaaliseen ja historialliseen ympäristöön, ja hänen instrumentalismillaan (*learning by doing*) on kiintoisa suhde ln:n didaktiseen korostukseen. Esimerkiksi hänen progressiivisen pedagogiikkansa tarkoitus ei ole asettaa käytäntöä teoreettisen tiedon edelle, panna oppilas pelkästään tekemään jotain, vaan päinvastoin saada hänet ymmärtämään, mitä seuraa siitä, että hän ryhtyy hankkimaan tiettyjä kokemuksia. Dewey korostaa sitä, että oppilasta on kasvatuksella autettava pääsemään oman oppimisprosessinsa tietoiseen ohjaukseen ja kontrollointiin. On syytä tässäkin tutkimuksessa käytettyjen sovellutusten rinnalla muistaa, miten Deweytä usein pidetään filosofin sijasta yksipuolisesti painottaen koulutussosiologina, vaikka filosofia oli hänelle yleisempää, elämänhallinnan keino, ja kasvatusta on elämänikäinen prosessi, täydellistymisen jatkumo.

"Jonkin universaalien ja kiinnilyödyn eettisen tavoitteen sijaan, eettisen teorian ja arvioinnin ratkaisevana piirteenä Dewey esitti tavoitteiden radikaalin uudelleentulkinnan. Päinvastoin kuin perinteinen teoria, päämäärää ei pidetä rajana tai loppupisteenä, johon kaikki yritykset suunnataan. Päämäärä on olemassaolevissa tilanteissa ja se havaitaan ja ymmärretään niissä. Päämäärä on tilanteen hyöty. Tämä hyöty pitää havaita, ottaa pohdittavaksi ja saada haltuun sillä perusteella, että täsmällinen puute ja huoli oikaistaan. Päämäärä on olemassaolevan tilanteen muuttamisen aktiivinen prosessi. Lopullisena maalina ei ole täydellisyys, vaan täydellistymisen, kypsymisen ja jalostumisen jatkuva prosessi on elämisen tarkoitusperänä" (Singer 84).

Taiteellisen tuotteen päämääränä näet on Singeriä seuraten muotoilla objektit niin, että niiden energioiden ja materiaalien yhdistäminen johtaa onnistuessaan laadulliseen kokonaisuuteen, jolla on loppuunsaatetun arvo. Nämä ovat objekteja, jotka, ne kohdatessamme, tiivistävät, puhdistavat ja vahvistavat havaintokokemusta paljon enemmän kuin havaitsemisen tavallisessa aktissa (Singer 85). Perimmältään on kyse mahdollisuudesta, että aktuaalisen kokemuksen konkreettinen sisältö ja kulku voisivat tarjota ihanteita, merkityksiä ja arvoja, joiden puute ja epävarmuus useimpien ihmisten elämässä on ajanut tur-

---

vaikutusta joihinkin Rooseveltin aivotrustin jäseniin ja sitä kautta New Dealiin. Heistä maininnan arvoinen on R.G. Tugwell, joka otti Vebleniltä "teollisuuden" ja "busineksen" erottelun. Hän puhui teollisuusjärjestelmän uudelleenorganisoinnista, jolloin olisi mahdollista toteuttaa taloudellista suunnittelua ja tieteellistä johtoa, jotta voitaisiin modifioida ja rajoittaa puhtaasti taloudellisten ja markkinatoimenpiteiden vaikutusta. 1920-luvulla intellektuellit protestoivat satiirilla ja vapaaehtoisella maanpaolla kaupallisuutta siinä uskossa, että sitä oli liian vaikea kukistaa. 1930-luvulla he hyökkäsivät samaa ilmiötä vastaan suuremmin, koska se ei enää ollut heille vain barbaarinen vaan myös epäpätevä ja epäonnistumaan tuomittu. Elinvoimaisen vaihtoehdon arveltiin olevan venäläisessä kommunismissa (Bottomore 31-34).

vautumaan kokemuksen tuolla puolen olevaan todellisuuteen (Dewey 1999, 97). Tulkitsen Deweyn painottavan esteettisessä kokemuksessa sitä, että taideteoksen avulla myös elämänhallintamme vankistuisi sen välittämien, havaitsemista tiivistävien impulssien ansiosta.

#### 4.1.1 Täydellinen elämäntie

F.D. Rooseveltin poliittinen filosofia juontaa juurensa Thomas Jeffersonin demokradiasta, Theodore Rooseveltin progressiivisista aatteista ja Woodrow Wilsonin ”uudesta vapaudesta”. F.D. Rooseveltista hänen ja Jeffersonin välillä oli huomattavia yhtymäkohtia käsityksissä ”tavallisen kansalaisen oikeuksista ja kaikkien kansanluokkien yhteistoiminnasta ja luottamuksesta sellaiseen taloudelliseen järjestelmään, joka nojautuu ennen muuta pienfarmareihin” (Öste 107). Franklin Roosevelt oli omaksunut Wilsonin kriittisen perinnön valtioksi valtioon kehittyneiden trustien ja tavallisten ihmisten valvomattomiin jääneen big businessin rahapiirien suhteen. Tässä ajattelussa on piirteitä siitä demokrati-an käsitteestä, jonka Dewey muotoili seuraavasti:

”Yhteiskunta, joka huolehtii kaikkien jäsentensä osallisuudesta järjestämäänsä hyvään tasavertaisesti ja joka turvaa instituutioidensa joustavan sopeutumisen yhdyselämän eri muotojen vuorovaikutuksen avulla, on demokraattinen. Sellaisella yhteiskunnalla on oltava kasvatus, joka tarjoaa yksilöille henkilökohtaisen kiinnostuksen sosiaalisiin suhteisiin ja kontrolliin sekä ajatustavat, jotka takaavat **sosiaaliset muutokset ilman epäjärjestystä**” (Dewey 1967, 99). Dewey itse on määritelty vasemmistolaiseksi jeffersonilaiseksi demokraatiksi, jolla on sosialistisia tendenssejä ja jolle demokratia on ”täydellinen elämäntie” (Cork 346). Toimimalla yksilöinä ihmiset saavat Jeffersonin mukaan aikaan vapaan kulttuurin, kunhan vain hallitus ei puutu heidän haluihinsa ja toimiinsa (Konvitz 163). Silti Jefferson piti välttämättömänä hallituksen järjestämää yleistä koulutusta, vapaata lehdistöä, ruohonjuuritason demokratiaa - paikallisia (kuten koulualueet) ympäristöryhmiä hoitamaan omia asioitaan, kansalaisten osallistumista itsehallintoon, ei vain vaalipäivinä vaan joka päivä (emt. 166). Kansansa demokraattisen mielenlaadun filosofiassaan ilmi tuonut John Dewey puolestaan toivoi pluralistista järjestystä, jossa suurimman mahdollisen määrän yhteiskunnan työstä tekisivät vapaaehtoiset yhtymät. Hänen mielestään monet eri organisaatiot, puolueet, korporaatiot, ammattikunnat ym. takaavat individualismin ja yhteistoiminnan yhteen sovitettavuuden. Nämä vapaaehtoiset yhteenliittymät ovat poliittisista rajoista riippumattomia. Deweyn käsityksen mukaan kansallinen suvereniteetti oli se tekijä, joka esti kansainvälisen hengen tehokasta toteutumista työn, kaupan, tieteen, taiteen ja uskonnon käyttövoimien kanssa (Durant 573, 570-571).

Runsaan kymmenen viime vuotta Yhdysvalloissa vaikuttanut kansalaisjournalismi on vastausta laajenevalta näyttävään kuiluun kansalaisten ja hallinnon välillä. Se edellyttää lehdistön tunnustavan oman roolinsa julkisen osallistumisen ja julkisen keskustelun edistäjänä, niin kuin julkisen elämän laadunkin (Glasser & Craft 24). Sen on siis määrä vaikuttaa Deweyn ideaaliin, demokraattisen yhteiskunnan toteutumiseen. Tähän tehtävään sitoutuminen ei ole Yhdys-

valloissa mitenkään itsestäänselvyys. Onkin kuvaavaa, että nykyään demokratioidissa puhutaan syrjäytymisen, toiseuden, vieraantumisen, ulkopuolisuuden, kansalaisten yhä selvemmän a- ja b -jaon ja pahan olon käsittein, ja suuri osa modernin demokratian ongelmia koskettelevista kirjoituksista "keskittyy kuvaamaan elävän ja ihmisten ulottuvilla olevan 'julkisen alueen' katoamista" (emt. 25). Tätä demokratiavajetta täyttämään tarvitaan mm. lehdistöä, joka ymmärtää, että demokratia on Deweyn mukaan **enemmän elämäntapa kuin tapa hallita**. Kansalaisjournalismin arkkitehdin, New Yorkin yliopiston journalismin apulaisprofessori Jay Rosenin projektin Public Life and the Pressin toteaa Heikkilä & Kunelius rakentaneen siltaa journalistien ja klassisen amerikkalaisen demokratia-ajattelun välille. Ajatus journalismista kohteestaan ja yhteisöstään etäisenä toimintana ei liikkeen mukaan ole älyllisesti kestävä. Keskeistä kansalaisjournalismin toimivuudelle on "löytää ja luoda yhteisten ongelmien ratkaisemiseksi yhteisiä arvoja. Yhteisten ongelmien ja yhteisten arvojen välille sijoittuu demokraattisen politiikan teon ja diskurssin haaste" (Heikkilä & Kunelius 1995, 95).

Bertrand Russell näki Deweyn ajattelun olevan sopusoinnussa industrialismin ja kollektiivisen toiminnan aikakauden kanssa ja piti luonnollisena sitä, että Dewey vetoaa voimakkaimmin amerikkalaisiin ja että häntä arvostavat melkein yhtäläisesti Kiinan ja Meksikon edistysmieliset ainekset. Deweyn filosofiaa hän piti valtafilosofiana, ei Nietzschen tavoin yksilöllisen vallan filosofiana vaan niin, että siinä tunnetaan arvokkaaksi yhteisön valta. "Juuri tämä sosiaalisen vallan elementti näyttää minusta tekevän instrumentalismin filosofian viehättäväksi niille, joihin vaikuttaa se, että kykenemme uudella tavalla kontrolloimaan luonnonvoimia, enemmän kuin ne rajoitukset, joiden alaisena tämä kontrolli yhä on" (Russell 418-419).

"Jefferson ei ollut selvillä ajattelunsa kaksiselitteisyydestä - uskosta ihmisluonnon mahdollisuuksiin, jos hallitus ei hoida osuuttaan sorron kohdatessa, ja vakaumuksesta, että taloudelliset ja muut kulttuurin näkökohdat synnyttävät vapaita tai orjainstituutioita. Tämä ratkaisematon kaksiselitteisyys löytyy edelleen monen amerikkalaisen ajattelusta, kun he väittävät, että jos hallitus rajoittuisi pelkästään järjestyksenpitokysymyksiin, jokaisen yksilön työ omaksi hyväkseen päätyisi kumulatiiviseen hyvään, samalla kun he kannattavat tullimuureja, maataloustukia, avustuksia lento- ja laivalinjoille, rautateille, liittovaltion tukea kasvatukseen, sosiaaliturvaan, liittovaltion pankin talletusvakuutukseen, hallituksen rahoitusta maaseudun puhelinpalveluihin" (Konvitz 167). Yksilöllisen ja sosiaalisen elämämme kriisi on johtanut ajattelumme kriisiin, ja osaksi kriisi ajattelussamme periytyy Jeffersonin uskosta, että persoonalla on sisäinen, moraalinen yhteys vain Jumalaan - ei muihin inhimillisiin olentoihin. Yksilön ja sosiaalisen ero on keinotekoinen ja johtaa suureen vahinkoon. "Koko absoluuttisten yksilöiden käsite absoluuttisine oikeuksineen ja sopimuksellisine valtuuksineen täysin määriteltyjen ulkoisten suhteiden määrittämiseksi on murskaantunut. Ihmisolento on erottamattomissa ympäristöstään eksistenssinä jokaisessa tilanteessa" (emt. 169). Konvitz pitääkin Deweyn suurimpana ansiona sitä, että hän "tekee lopun yksilön ja yhteisön välisestä konfliktista" (emt.



168).<sup>15</sup>

Deweyn ajattelun eräs kantava pyrkimys oli filosofiassa vallitsevien dualismien ylittäminen. Shustermanin erityisenä painotuksena "pragmatistinen lähestymistapa estetiikkaan asettaa kyseenalaisiksi perinteiset dualismit esteettisen ja käytännöllisen sekä esteettisen ja kognitiivisen välillä" (Shusterman 14-15). Dualismeja Deweylla olivat Miettisen mukaan vastakkainasettelu tiedon ja toiminnan, ajattelun ja käytännön, arvojen ja tosiasioiden sekä tavoitteiden ja keinojen välillä. Mutta koska näiden dualismien taustalla olivat reaaliset yhteiskunnalliset dualismit, Deweyn filosofian metodiksi muodostui näiden dualismien ylittäminen käytännössä muuttamalla yhteiskunnallisia instituutioita ja poistamalla näin dualismin syyt. Dewey pitääkin teorian ja käytännön, ajattelun ja toiminnan, välistä kuilua yhteiskunnallisen liikkumattomuuden syynä. Kriittisen älyn vastinparina on ihmisten takertuminen välittömiin olosuhteisiin, esikuvan jäljittelyyn, traditioon ja vallitsevien instituutioiden vaatimukseen (Miettinen 183-184). Estetiikka on keskeistä ja merkityksellistä, kun käsitämme, että "sisältäessään käytännöllisen sekä heijastaessaan että elävöittäessään elämän praksista se ulottuu myös sosiaaliseen ja poliittiseen" (Shusterman 16).

Demokratia ilmenee Deweyn mukaan "ihmisten asenteissa ja heidän elämänsä tuottamissa seurauksissa", joten demokratiaa ei voi ilmaista vain poliittisten instituutioiden termein. Vaikka poliittiset olosuhteet eivät Deweyn mukaan olekaan ensi sijalla määritettäessä vapautta kulttuurissa, koska kaikenlaiset olosuhteet vaikuttavat toisiinsa, poliittiset olosuhteet ovat kuitenkin eräässä mielessä ylivoimaisessa osassa; sillä demokraattiset, poliittiset instituutiot ovat "välttämättömiä saamaan aikaan taloudellisen muutoksen vapauden hyväksi" (Konvitz 171).

Deweylle yhteisö merkitsi nimenomaan keskustelun mahdollisuutta ja toteutumista.<sup>16</sup> Tämä viestinnällinen painotus taas takaa yhteisöllisen toimivuuden, jolloin yhteisön jäsenet tämän viestinnällisen toimivuuden takaajina osaltaan rakentavat yhteisyyttä ja osallisuutta. Tällainen malli edustaa Deweylle demokratiaa (Pietilä 1997, 121).

Konvitzin mukaan Jefferson rakasti tiedettä mutta vihasi urbanisaatiota ja teollistumista, jonka tiede teki välttämättömäksi. Hän uskoi, että vapaus on mahdollista vain, mikäli amerikkalaiset pysyvät maatalousväestönä. Jefferson etsi vapautta riippumattoman amerikkalaisen viljelijän staattisen ihmisluonnon

<sup>15</sup> Dewey sanoo *Freedom and Culture* -teoksessaan, että jos yksilöiden halutaan olevan vapaita, se edellyttää sopivia olosuhteita. "Meidän on oltava tekemisissä kulttuuri-, tiede-, taide-, morali-, kasvatus-, teollisuus- ja uskonto-olosuhteiden jne. kanssa, jotka ylläpitävät vapautta", sillä "aikakauden tai ryhmän kulttuuri vaikuttaa ihmisen myötäsyttyisten rakenneosasten, konstituenttien, järjestelyyn", kun nämä rakenneosat taas eivät määritä kulttuuria ja sen vapauden astetta ja luonnetta, koska "ihmiset pitävät kahleistaan kiinni pitkistä tottumuksesta" (Konvitz 170).

<sup>16</sup> Jefferson antaa etusijan poliittiselle vapaudelle, koska sen avulla kansalainen kykenee rajoittamaan hallituksen toimia ja saamaan liikkumatilaa "myötäsyttyisten, luovuttamattomien ja vakaiden oikeuksiensa täyteen ilmaisuun" (tästä on näyttönä *Triple-A:n* kohta 22, jossa niin aatteellisesti kuin näyttämöteknisesti taaksepäin katsoen muistutetaan kansan menettämistä oikeuksista), kun taas Dewey antaa etusijan poliittiselle vapaudelle siksi, että sen avulla kansalaiset voivat toimia yhteistuumiin saadakseen taloudellisia muutoksia aikaan rauhanomaisesti ja ...koska sen avulla tutkimuksen vapaus tai tieteellisen menetelmän vapaa käyttö käy mahdolliseksi (Konvitz 172).

ilmaisemiseen. Dewey taas muistuttaa, että ”emme ole vapaita siksi, mitä me staattisesti olemme, vaan sikäli kuin me muutumme siitä, mitä olemme olleet”. Sekä Jeffersonille että Deweylle intelligenssi on ankkuroitunut vapauteen (Konvitz 173-174).<sup>17</sup> Yhdysvaltain demokraattinen, Jeffersonin näkemyksiin perustuva perinne on Deweyn mukaan **moraalinen perinne** ja hyökkäys tuota perinnettä vastaan sisältää moraalisia kysymyksiä ja voi päätyä vain moraalisiin perusteisiin. ”Mikä vain hämmentääkin sosiaalisen ongelman perustavanlaatuisesti moraalista luonnetta, on haitallista.” Tämä asenteen moraalinen perusta demokraattisia arvoja vasten on ideaalin ja aktuaalin yhdiste, joka operoi sekä ajatuksessa että toiminnassa (emt. 175). Vallankumouksellisen perinteen Yhdysvalloissa, jossa oli edetty pitkällä aikavälillä demokratiaan, syvään syöpyneet käsitys kansalaisten yleisistä oikeuksista ei edellyttänyt esimerkiksi sosialismin kaltaisia radikaalin äkillisiä yhteiskunnallisia muutoksia, kuten on laita myös progressivismin ajan (1904-1917) keulakuvien ja mm. Deweyn. Sen sijaan vahva oikeudenmukaisuuden vaatimus hallitsi kollektiivista tajuntaa, johon mm. muckrakingin ja living newspaperin useat perusteemat liittyivät.

Progressivismi olikin hyökkäys niitä kohtaan, jotka olivat tuhonneet vapaan mahdollisuuden muilta..., myös työläisiltä ruveta kauppiaksi, kuten Walter Lippman sardonisesti on todennut. Progressivismin henki hyökkäsi taloudellisen järjestelmän väärinkäytöksiä, harvojen anastamaa hyötyä vastaan, ...suuremman taloudellisen demokratian, naisten oikeuksien ja suuremman uhrautuvuuden ja älyn puolesta julkisessa elämässä; mutta epäsuorasti se teki ihmisistä tietoisempia missä tahansa tarvittavista muutoksista (Kazin 95-96).

Ymmärrän Deweyn ajattelun suurelta osin **kyseenalaistamisen prosessiksi**, joka tahtuu Yhdysvaltain demokraattisen perinteen pohjavirtana olevaksi moraaliseksi velvollisuudeksi. ”Pragmatismi on filosofia ilman metafysiikkaa. Pragmaattisella mielellä on mahdollisuus tehdä kohtalo, ei vain alistua siihen” (Kallen 40).

## 4.2 Taide ei ole erillinen saareke

Tietoteoreettisesti on olennaista se, että Deweyn filosofinen ajattelu pohjautuu toisin kuin muut teoriat siihen, että tutkimukseen sisältyy käytännöllisen toiminnan elementtejä, jotka osallistuvat tiedon kohteena olevan objektin konstruointiin. Tämän tutkimuksen tekijään on erityisesti tehnyt vaikutuksen se, että Deweyn luottamus tieteen saavutuksiin ei johdu siitä, että hän on ymmärtänyt tieteen jonkin objektiivisesti olemassaolevan ja ”valmiin” tilan kuvaukseksi; pikemminkin Dewey ymmärtää tieteen käytännölliseksi toiminnaksi, johon sisältyvät yhtäläisesti sekä tutkimuskohde että tutkijan arvokäsitykset (Dewey

---

<sup>17</sup> Jeffersonin usko vapauteen perustui hänen uskoonsa oikeudenmukaisen Luojan olemassaoloon, joka on erottamattomasti yhteydessä yhtäläisen suhteen varassa jokaiseen luotuunsa. Dewey jakaa tämän uskon hengen, mutta ilmaisisi sen luonnollisesti toisin. ”Uskon uudistaminen tavallisessa ihmisluonnossa... on varmempi suoja totalitarismia vastaan kuin aineellisen menestyksen tai erityisten laillisten ja poliittisten muotojen hurskaan palvonnan osoittaminen” (Konvitz 175).

1999, 27, 43). Dewey käsittelee laajassa tuotannossaan pragmatistisen filosofian näkökulmasta problematiikkaa, jonka kaltaisesta LN ammensi ja jonka kaltaiseen se reagoi. Deweylle taide ei ollut erillinen saareke, vaan yksi yhteiskunnallisen liikehdinnän muoto, mikä antaa LN:n tutkimukselle vahvan filosofisen viitekehyksen. Koska Deweyn ajattelu on dynaamista ja jatkuvaa dialogia käytännön elämän realiteettien kanssa, hänen totuus-käsitteensä ei ole lukkoonlyödyn lopullinen vaan muutoksessa kuin se maailma, jota LN erityisesti analysoi.

Tärkeää on myös pragmatistien yhteiskunnallinen holismi tai aikadimensiot huomioon ottava tarkastelukulma: "Paitsi hyödyllisistä seurauksista totuuden kriteeroina eli todellistamistoiminnasta eteenpäin, pragmatistit puhuvat vielä todellistamistoiminnasta taaksepäin. Tällä he tarkoittavat uusien totuuksien sopeutumista vanhojen kanssa, niin kuin vanhojen on mukauduttava uusiin. Totuutena tämän käsityksen mukaan ei voida pitää sitä, mikä sotii vanhoja vakaumuksiamme vastaan, ennen kuin se on muuttanut myös nämä vanhat vakaumukset" (Salomaa 119).

"Viime aikoina pragmatistinen totuusteoria on herättänyt runsaasti huomiota, kun eräät aikamme vaikutusvaltaisimmista filosofeista - kuten Nicholas Rescher, Richard Rorty ja Hilary Putnam Yhdysvalloissa, Michael Dummett Englannissa ja Jürgen Habermas Saksan Liittotasavallassa - ovat asettuneet kannattamaan sen eri versioita" (Niiniluoto 1984, 40). Heistä Rorty asettaa kyseenalaiseksi koko systemaattisen filosofian. Hänen mielestään "koko tietoteoria on asetettava syrjään ja korvattava 'edifioivalla', mieltäylentävällä ja sivistävällä filosofialla, jonka ainoana tehtävänä on viedä eteenpäin ihmiskunnan keskustelua. Edifioiva filosofia, jonka sankareina Rorty pitää Ludwig Wittgensteinia, Martin Heideggeria ja John Deweyä, ei pyri systeemeihin ja ikuisiin totuuksiin: se voi auttaa ehkäisemään sitä, että filosofia saavuttaisi Kantin tavoitteleman 'tieteen varman kulun' (emt. 65).

Kannattaa korostaa sitä, mikä Deweylle ja Wittgensteinille on yhteistä - heidän näkemyksensä, että modernit filosofit ovat yhdistäneet ymmärtämisen luonnollisen tavoittelun epäluonnolliseen varmuuden tavoitteluun (Rorty 228). Filosofit, jotka (William) Jamesin, Deweyn ja (Peter) Strawsonin tavoin epäilevät "totuuden korrespondenssiteoriaa", eivät suhtaudu myönteisesti ajatukseen, että luonto taipuisi ajatuksen mukaan tai päätelmälle "ettei teoriaan sitoutumatonta asiaa voi kuvailla" tai "ettei ole teoriaan sitoutumattomia asioita" (emt. 279).

#### 4.2.1 Inhimillisen kokemuksen kenttä

Jamesiin yhtyen Dewey ymmärtää filosofian näkemiseksi ("vision"). Näkemisen kohde, filosofian primäärinen materiaali, on inhimillisen kokemuksen kenttä kaikessa moninaisuudessaan ja kaikkine sisäisine vuorovaikutussuhteineen, josta LN on teatterin keinoin tiivistetty lähikuva monine sosiaaliseen kenttään liittyvine relaatioineen. Filosofian tulee Ketosta seuraten vapauttaa ihmisten mielet puolueellisuudesta, syrjävaikutteista ja ennakkoluuloista, mihin erityisesti LN:ssa pyritään tarkastelemalla tuotantomekanismeja "common manin"

näkökulmasta. Filosofia ei voi etsiä yliaistillisia totuuksia, ja LN onkin analogisesti kiinni reaalityodellisuuden tunnoissa toisin kuin "henkistynyt", ylevä draama. Filosofian päätavoite on, että se selventää niitä ajatuksia ja aatteita, jotka ovat tekemisissä sosiaalisten ja moraalisten epäkohtien kanssa. "Tätä analyyttistä tehtävää suorittaessaan se samalla voi ohjata ihmisen muovaamaan ihanteita ja päämääriä, jotka eivät ole vain harhanäkyjä eivätkä pelkkää tunnephajaista kompensatiota", vaan kuten LN:ssa sitä kannatteleva tietoisien ohjelmallinen, "brechttiläisiä" korostuksia sisältävä tavoite. "Filosofia on sosiaalisten pulmien metodi" (Ketonen 93), kuten teatterimuotona LN.

Tämä tutkimus perustaa ajattelunsa Deweyn tieteelliseen asenteeseen, joka on kiinnostunut muutoksesta eikä eristetyistä ja täydellisistä pysyvyyksistä. Muutoksen tarvehan kulminoituu tässä tutkittujen näytelmätekstien keskeisiin sosiaalisiin teemoihin, kuten asumiseen ja pienen ihmisen arkielämän muihin perusedellytyksiin. Deweyllekin on tärkeätä se, miten olosuhteita pyritään välineillä ja sovelluksilla tutkimaan, valaisemaan ja etsimään niistä muutoin piileviksi jääviä suhteita. Kyse on siis "olosuhteiden systemaattisesta muuttelusta vastaavien muutosten aiheuttamiseksi tutkimuskohteessa" (Dewey 1999, 81). Tämä on nähtävissä LN:n yhteiskunnallisia relaatioita paljastavassa "tutkimuskentässä", jossa mm. vastakohta-asetelmin, simultaaniratkaisuun ja tyyllilajeista varsinkin satiirin keinoin (kuten vaikka LN:lle rinnasteisen March of Timen Huey Long -arkkityypin itsensäpaljastusmetodissa, liite 2.1) pyritään teatterin ja elokuvan avulla näyttämällä, reflektiiviselle ajattelulle aineksia tarjoamalla, vaikuttamaan reaalityodellisuuden olosuhteiden säätelyyn, Deweyn lanseeraaman "hyvän elämän" tavoitettavuuteen. "Pragmatismi ei tavoitteissaan rajoitu perinteisen filosofisen diskurssin abstrakteihin argumentteihin ja yleistävään tyyliin, vaan se ottaa lähtökohdikseen konkreettiset taideteokset ja toimii niiden kautta" (Shusterman 17).

Näin olemme tehtävänasettelussamme herkeämättä Deweyn nykyfilosofian elintärkeäksi määrittelemän tehtävän ydinalueella, jolla hänen mukaansa on "etsittävä ja paljastettava esteitä; kritisoitava tiellä olevia ajatustottumuksia; pohdittava nykyelämään liittyviä tarpeita; tulkittava tieteen tuloksia siltä kannalta, mitä niistä seuraa käsityksille tarkoitusperistä ja arvoista kaikissa elämänvaiheissa" (Dewey 1999, 271).

Dewey sovelsi tieteellistä metodologiaa tutkiessaan aikoinaan paljon huomiota herättäneen Saccon ja Vanzettin jutun asiakirjoja (liite *Injunction Granted!*, kohta 17), koska tällaiset tutkimukset olivat hänelle tärkeitä osoittaessaan, miten sosiaaliset voimat tosiasiallisesti vaikuttivat (Ketonen 94-95). Vaikutus on nähtävissä moninaisten "paineiden" tuloksena, tarkoitushakuisesti, sekä korrektisti juridisen käytännön mukaisesti että LN:n viljelemän ironisen oikeudenkäytön tapaan.

Tavallinen ihminen ei pidä taiteena esimerkiksi elokuvaa, jazzmusiikkia, sarjakuvaa eikä sanomalehtiselostuksia lemmpesistä, murhista ja maantierosvojen uroteoista, jotka edustavat hänelle tällä haavaa elinvoimaa. [Estetiikan teoriaa käsittelevä kirja *Art as Experience*, joka selittää taiteen artikuloituksi, tietoisesti muovatuksi kokemukseksi ja jossa Dewey sijoittaa taiteen kontekstiin muiden inhimillisten toimintojen kanssa, ilmestyi 1930 (Ketonen 87)]. Kulttuu-

rin aamuhämärissä draamalla, musiikilla, maalauksella ja arkkitehtuurilla ei ollut yhteyttä teattereihin, gallerioihin ja museoihin. Ne olivat osa organisoidun yhteisön merkityksellistä elämää, kun taide Deweyn mielestä on sittemmin irrotettu siitä museoon ja galleriaan (Dewey 1987, 11-13).<sup>18</sup>

Yhteys taiteen ja elämän väliltä katkesi, kun taide siirrettiin erilliseksi kokemukseksi. LN:kaan ei enää ollut alkuperäisessä mielessä yhteisöllinen kokemus mm. esitykseen tarkoitettun teatteritilansa takia. Tämä kokemus löytyi tematiikasta, jolla on analogioita yksityisten ihmisten yksityisiin elämäkokemuksiin. Jos hybridi taidemuoto oli Broadwayn teattereissa outo ilmestys teatterinomistajille ja heidän vakiintuneille yleisöilleen keskusteluun provosoivine näytelmineen, uudet katsojat kiinnostuivat siitä arvattavasti juuri siksi, että se liittyi luontevasti heidän esteettiseen kokemiseensa. Voi arvailla myös tavallisen ihmisen elämäntilannetta valottaneen teatterilajin tehneen psykologisesti tärkeän valloitusoperaation, kun sitä esitettiin kaupallisten menestysten, usein yhdentekevien, eskapististen esitysten salongeissa rahapiirien maaperällä.

Siegfried Kracauer on sanonut tutkimuksessaan *From Caligari to Hitler* (Princeton ja Oxford 1968), että filmintekijä, kuten poliitikkokin, kuuntelee jo etukäteen yleisön kollektiivista alitajuntaa; vain filmi ja kirja, joka noudattaa tuon alueen ääniä, "osuu ajan hermoon". Tätä kollektiivista alitajuntaa ja sen tavoittamista jollain rationaalisella menetelmällä Lotman pitää niin taiteen kuin kaupan markkinoiden, politiikankin, arvioinnin ydinkysymyksinä (Eaton 231). Ihmisen elämänkulku ja kohtalo ovat Deweyn mukaan sidoksissa hänen ympäristönmuutoksiinsa, eivät ulkonaisesti vaan mitä intiimeimmällä tavalla. Elämän kasvussa tasapainon saavuttaminen ei ole koskaan pelkkä paluu aiempaan tilanteeseen, sillä sitä rikastavat erilaisuus ja vastarinta, jotka se on onnellisesti ohittanut (Dewey 1987, 19). Elävä olento menettää ja uudistaa jatkuvasti tasapainoa ympäristöjensä kanssa (emt. 22). Deweyn mukaan äly on ongelmallisen ympäristön ja epävarman organismin vähittäinen kyberneettinen integraatio "uuteen ja harmoniseen yhdistymiseen". Yhdistymisessä hypoteesi muuttuu "perustelluksi väitettävyydeksi" (Kallen 35).

Näin Deweyn relativismissa ihminen ja olosuhteet näyttäytyvät tietoisesti rajallisilta, jolloin ihmisen absoluuttisen kaikkivoipuuden hylkäävä ajattelu tapaa LN:n päähenkilön pienen miehen pyristelyissä tämän älyn fuusioimispyrkimyksen, kun "kaikki älyllinen ajattelu tarkoittaa vapauden kasvua toiminnassa, vapautumista sattumasta ja kohtalosta." Sellainen ajattelu muuntaa Kallenin mukaan menneisyyden kokemuksen tiedoksi ja heijastaa tuota tietoa ajatuksina ja tarkoituksina, jotka ennakoivat, mitä tulevaisuus tuo. Nämä ajatukset ja tarkoitukset ilmaisevat, miten se on saavutettavissa, mitä halutaan. Äly siis uudistaa vanhaa yhdistämällä sen uuteen (ib.), ja tällöin myös vanhan merkitys korostuu, kun historia aktualisoituna löytää uuden merkityksen. Se on LN:n selkeä dramaturginen menetelmä, kun vaikkapa asunto-olojen muuttumattomuus ilmaisee satiirin keinoin poliittisen päätöksenteon jähmeyttä tai piittaamattomuutta asumisen epäkohdista.

---

<sup>18</sup> Dewey on tolstoilainen siinä havainnossaan, miten "taiteesta on erillään muista elämäanalaisista tullut yhä yksinomaisempi ja hienostuneempi 'yläluokan nautintoväline'" (von Wright 242).

”James ja Dewey antoivat tukensa muuttuvan kokemuksen jatkuvuudelle; mutta kun James korosti prosessin spontaaniuksia, Dewey tähdensi niiden linkittymistä ja yhdistymistä. Tärkein arvo Jamesin filosofisessa uskossa oli vapaus, jolle sana toisessa kontekstissa on sattuma, sattumanvaraisuus, pluraliteetti, uutuus, järjen johdannaisena operationaalinen työkalu. Tärkein arvo Deweyn filosofisessa uskossa on järki, jonka oikea nimi on äly, intelligenssi, ja jonka tehtävänä on synnyttää yhdistämällä, organisoimalla ja kontrolloimalla sen lajin vapaus, jolle James antaa etusijan” (Kallen 38-39). Pragmatismen henki hylkää eksistentiaalisen toivottomuuden ja supernaturalistisen illuusion. Se ei murehdi elämää eikä pelkää kuolemaa (emt. 45). Se on ilmausta amerikkalaisesta optimismin hengestä, jolla Roosevelt hallitsi ja jota hän käytti pysyäkseen vallassa.

Taide oli Deweylle illustraatio par excellence älyn, moraalien, demokratian ja kasvatuksen perimmäisestä tarkoituksesta (Edman 48). Kun vielä kokemus on ymmärretty läpikotaisin taiteessa tai taiteena, on todellisuutta aktualisoiva keinotodellisuuden luomus LN ideaali vastine sekä Deweyn käsitykselle niin älystä, moraalista, demokratiasta kuin kasvatuksestakin ja paralleelina elämänalueena ”tavanomaiselle” kokemukselle. ”Mitä Deweylla mahdollisesti oli sanottavaa taiteesta, oli implisiitisti sitä, mitä hän aiemmin oli sanonut kokemuksesta.” Deweyn taidefilosofia ei Edmanin mukaan ole niinkään sitä, mitä yleisesti sanotaan ”estetiikaksi”, kuin kommenttia ja analyysia kokemuksesta sellaisena kuin se on olemassa mahdollisuutena: rikasta, kypsää, järjestettyä ja suoraan ja välittömästi nautittavissa. Sillä kuten mm. *Art and Experience* tekee selväksi, kokemus saa Deweylla toteutumisen mielikuvituksessa. Taiteista Dewey löytää sen toteutumisen pääkohdan, joka antaa kokemukselle intensiteetin, joka on enemmän kuin pelkkä kiihottuminen (emt. 49-50).

LN:ssa yhdistyy harvinaisella tavalla deweylainen tiivistymisen ajatus: tavallisen katsojan tavanomainen elämäkuvasto on analoginen sille taideprosessille, joka ”ei olennaisesti eroa luonnon ja mielen muista toiminnoista. Niissä kaikissa pyrkimykset toteutuvat, energiat kasautuvat tai suuntautuvat kohti toteutumista ja aloittavat puolestaan muita prosesseja edistäen niiden toteutumista”. Vaikka ”taiteissa nämä energiat on vapautettu, järjestetty, selvitetty ja muunnettu suoraan nautittaviksi objekteiksi” (Edman 52), ei esteettinen mielihyvä teatterin todellisuudessa tarkoita sitä, että näytelmän lähtökohdaksi otettu arjen maailma saisi fiktiona todellisuuspakoisen luonteen. Yhdynkin Edmanin toteutukseen, jonka mukaan ”Deweyn taideanalyysissa välittömän kvaliteetin ja menneen kokemuksen fuusiona ilmaisevuus, ekspressiivisyys, näyttää luonnolliselta ja välttämättömältä”. Kun Deweylla avaimena kaiken ymmärtämiseen on prosessi, energia ja aktiviteetti, taiteen ymmärtämisessä ”energia tulkitaan selvempänä, intensiivisempänä, vapaampana ja siksi ihastuttavampana kuin energia, joka estää ja häiritsee hallituksen, teollisuuden, päivittäisten perhesuhteiden, ystävyys- ja rakkauden toimintoja. Taiteessa energiat ovat vapaampia, intensiivisempiä, kirkkaampia ja siksi suuremmin ihastuttavia, mutta eivät täydellisen kirkkaita, vapaita ja selviä” (emt. 54).

Tämä tulkinta koskettaa erityisellä tavalla LN:n yhteiskuntaluonnetta, sillä sen lisäksi, että teatteri kohdentaa temaattisen kärkensä aktuaaleihin ongelmiin,

se luo aineistosta uudenlaisen todellisuuden. Problematiikka saa kyllä "näköisensä" valaistuksen, mutta dramaturgian jäljiltä sen käsittely mieltyy keino-todellisuuden intensiiviseksi, tiivistetyksi näytöksi. Näin myös LN:n opetuslisen luonteen mukaisesti sanoma on itsessään kirkas, mihin teatteri tuo kiinnostavia syvätasoja juuri faktan ja fiktion tietoisella yhdistämisellä. Niiden viimekätinen suhde määrittyy katsojan tajunnassa, hänen kokemuksensa varassa, siis niin, että voidaan yleistäen todeta tämän suhteen olevan epätäydellisen kirkas. Selvää tietysti on, että vaikka totuus on subjektiivinen, kokemuksen yhteisöllisyys muuttaa sen intersubjektiiviseksi.

Dewey käyttää analyysiaan kokemuksesta, jota hän oli aiemmin työstänyt logiikan ja moraalianalyysin alueilla, siihen mitä tapahtuu taiteen nauttimisessa ja luomisessa (emt. 50). Deweylla on taidetapahtumaan luontaisesti sekä toteutuksen että reseption kokonaisvaltainen näkökulma, ja molempien merkitys kiinnosti korostetusti myös living newspaperia. Jokainen kokemus, merkitykseltään vähäinen tai suunnaton, alkaa **impulsiolla**, jopa impulsiolla. Dewey käyttää käsitettä impulsiolieluummin kuin impulssi, joka on erikoistunut ja määrätty. "Impulsiot ovat täydellisen kokemuksen alkuja, koska ne ovat peräisin tarpeesta; nälästä ja tarpeesta, joka kuuluu organismiin kokonaisuutena ja jota voivat täydentää vain luotavat, täsmälliset suhteet ympäristön kanssa" (Dewey 1987, 64). "Uuden ja vanhan yhdistäminen ei ole vain pelkkä voimien kompositio, vaan se on uudelleenluonti, nykyinen impulsiolielio saavuttaa muodon ja yhtenäisyyden, kun vanha, "varastoitu" materiaali on kirjaimellisesti herätetty henkiin, saaneena uuden elämän ja sielun kohdatessaan uuden tilanteen" (emt. 66). Kokemus on tässä työssä käsitelty menneisyyden, nykyhetken ja tulevaisuuden tiedostamisena ja sen vaikutusten reflektiona käytännön elämässä. Tämän suoran tilityssuhteen ydintä on myös se LN:a leimaava konnotaatio, joka arvottaa implisiittisesti tämän kokemuksen "suoran" siirron vahvan realismin kautta ikään kuin omassa proosassamme mullan hajuna<sup>19</sup> tai LN:ssa käsiteltävän ongelman katsojien reaalielämässään tunnistamana analogisena kokemuksena. "Jopa tulivuorenpurkaus edellyttää aiemman kokoonpuristumisen pitkää periodia, ja jos purkaus lennättää sulaa laavaa eikä ainoastaan irtokiviä ja tuhkaa, se merkitsee alkuperäisten raaka-aineiden transformaatiota. 'Spontaanisuus' on aktiivisuuden pitkien periodien tulosta, tai muuten se on niin tyhjä, ettei siitä ole ilmaisun aktiksi" (Dewey 1987, 79). Tähän spontaneiteettiin latautuu tarve verifioida teatterin keinoin elämisen ehtoihin kuuluvien reunaehto- jen kriittinen tarkastelu, jolla LN:ssa on vetoituksen tavoitteellinen luonne. Dewey etsii emootioiden välistä dynamiikkaa todetessaan niiden jatkuvuudesta ilmeisenä tosiasiana, että "esteettinen emootio on alkuperäinen emootio siirretynä objektiivisen materiaalin läpi, jonka haltuun se on jättänyt kehityksensä ja täyttymyksensä" (emt. 85). Toisin sanoen, taide ei ole luontoa, vaan se on siir-

<sup>19</sup> Omasta kirjallisuudestamme esimerkinomaisesti Väinö Linna on deweylaisin äänenpainoin korostanut todellisuuden muotoutumista ja välittymisprosessia, jossa kirjailijat ovat purkaneet kokemuksiaan siihen kokemukseksi integroituneina, josta heidän teoksissaan on puhe. Niin kuin suomalaiset prosaistit ovat lähtöisin "maan tasalta tai korkeintaan maalaispappilan rappusilta, sillä on ollut hyvin suuri merkitys suomalaisen todellisuuskäsityksen muotoutumiseen, ja niin kauan kuin se on otettu huomioon, ei ole ollut mahdollisuutta päästä kovin pitkälle todellisuutta karkuun" (Linna 32-33).

rettyä luontoa astumalla uuteen suhteeseen, missä se herättää uuden emotionaalisen reaktion (emt. 86).

”Epätäydellisessä yhteiskunnassa - eikä mikään yhteiskunta koskaan ole täydellinen - taide on jossain määrin pakoa tai satunnaista dekoraatiota elämisen päätoiminnoista” (emt. 9). Vaikka LN oli pienteatteeriliikkeen ideologinen hengenheimolainen ja useissa pontimissaan hyvinkin progressiivinen, se oli paitsi periaatteellisessa mielessä - teatricalistiselta keinotodelliselta luonteeltaan - myös viihdyttävän funktionsa takia jossain määrin eskapistinen tarjoamalla sekä kuviteltuja, fiktiivisiä skenarioita psykologiseksi rohkaisuksi katsojien toimivan tulevaisuuden varalle että ajankulua yhteisöllisenä kokemuksena. LN:n eskapismi on toki suhteellista verrattuna vaikkapa ”pelkkään” esteettiseen taideluomaan, jossa ei ole oirettakaan problematisoida aitoa elämää.

Dewey uskoi finalistisesti nykyistä loputtomasti suuremman onnen seuraavan kaikkia tuotannon tapoja hänen omaansa paremmassa yhteiskunnassa. Taideteokset, jotka eivät ole kaukana jokapäiväisestä elämästä ja joista nautitaan laajasti yhteiskunnassa, ovat merkkejä yhtenäisen kollektiivin elämästä ...ja suureksi avuksi sellaisen elämän luomisessa. Dewey tähdentää sitä, ettei kokemusaineksen uusiminen ilmaisuaktissa ole eristetty, taiteilijaan ja muutamaan henkilöön rajattu tapahtuma. ”Taiteen tehtävänä on myös yhteisön kokemuksen uudistaminen suuremman järjestyksen ja yhtenäisyyden saavuttamiseksi” (emt. 86-87). Deweyhan on määritellyt laajemmin koko filosofian tehtäväksi selvittää ihmisten käsitykset kulloisenkin ajankohdan sosiaalisia ja moraalisia taisteluja varten. Sen päämääränä on tulla välineeksi näiden ristiriitojen ratkaisemisessa. Dewey pitää filosofiaa yleisenä ja kaukonäköisenä teoriana elämän ristiriitaisten tekijöiden sovittamisessa (Durant 573). Deweylle taide on välineellistä, sosiaalisiin tuloksiin pyrkivää yhteiskunnallista toimintaa, joka ajallisesti kiinnittyy aktuaaliin problematiikkaan. ”Kun taidetuote saavuttaa klassikon statuksen, se tulee jotenkin eristäytyneeksi niistä inhimillisistä olosuhteista, joissa se on tuotettu ja niistä inhimillisistä merkityksistä, joita se luo aktuaaliin elämäkokemiseen” (Dewey 1987, 9). LN:n dokumenttidraama ei jo aikaan ja ”asiakyksymyksiin” voimakkaasti sitoutuneena, henkilöiden välisistä suhteista niukasti draamallisia kehityskaaria rakentavana genrenä eristäydy olosuhteista, joissa ja joista se on tuotettu. Se ei pyrkinytkään olemaan klassikkokirjallisuutta tai kuolematonta hengenhistoriaa vaan käyttödraamaa helpottamassa elämän jäsentämistä.

#### 4.2.2 Mielen sävellaji

”Puhuessaan runojensa alkuperästä (Friedrich von) Schiller on todennut, että havaitsemiselle ei ensin ole selvää ja tarkkaa kohdetta vaan että se saa muotonsa myöhemmin. Ensisijaista on erityinen musiikillinen **mielen sävellaji** ja vasta jälkeensä tulee poeettinen idea” (Dewey 1987, 196-197). Dewey tulkitsee tämän niin, että ’sävellaji’ ei vain tule ensiksi, vaan se jää henkiin kasvualustana sen jälkeen, kun eroja syntyy (emt. 197).

Oma tulkintani Deweyn Schiller-tulkinnasta on se, että LN:n tekijöillä oli raaka-aineenaan, mielensä ”sävellajina” niitä sosiaalisia epäkohtia ja vääristy-



miä, joiden dramaturgia, ”poeettinen idea”, suunnattiin selkeisiin kohteisiin ja manipuloitu aineisto valjastettiin pienen ihmisen elämäntilanteen läpivalaisuksi ja taiteen keinoin muotoilluksi tilitykseksi sen korjaamiseksi. Epämääräinen kaiken kattava kokemuksen kvaliteetti sitoo yhteen kaikki määräytyt elementit, objektit, joista olemme terävästi selvillä, tekemällä niistä kokonaisuuden.

”Herkkyyks välleineen on kaiken taiteellisen luomisen ja esteettisen havaitsemisen varsinainen sydän. Jos esimerkiksi maalauksia katsotaan historiallisten kohtausten, kirjallisuuden, tavanomaisen näkymisen illustraatioina, niitä ei nähdä suhteessa niiden välineeseen. Tai jos niitä katsotaan yksinkertaisesti suhteessa siihen tekniikkaan, jolla ne on tehty, niitä ei havaita esteettisesti. Sillä tässäkin välineet sekoitetaan tuloksiin” (emt. 203).

LN:n läpikäyvä tyylilaji on satiiri, joka vaikka oppaan kulkiessa Buttonkooperin kanssa pitkin menneiden vuosikymmenten takaista New Yorkia Innäytelmässä *One Third of a Nation* ikään kuin herkeämättä muistuttaa teatricalisesta tulkinnasta, jossa historia asettuu sosiaalipoliittisten tarkoituserien välikappaleeksi, pois pelkämä kaupungin menneisyyden rekonstruktiosta. LN:ssa kysymys on kaiken aikaa paitsi historiallisesta kontekstista, ennen kaikkea siitä, että historiallisen viitekehysten aspektit ovat vähäväkisten, työttömien, sorrettujen ja hyväksikäytettyjen. Näin LN:n visionäärit ovat nähneet huippuravintolassa lounastavat spekulantit (*Triple-A Plowed Under*, kohta 15) epämoraaalisina oman edun ja nautinnon tavoittelijoina, jolloin näiden esimerkkitausten valossa sentyyppisistä ihmisistä tulee yleistys, luokka, groteski stereotypia, tämän näytelmägenren emotionaalista historiantarkoitusta. Samalla teatteri välineenä muotoilee omaa estetiikkaansa.

Näyttämöllä väline, näyttelijät, heidän äänensä ja eleensä, ovat todella sielviä; ne eksisteeraavat. Kultivoituneella katsojalla on Deweyn mukaan vahvistunut taju (olettaen, että näytelmä on aidosti taiteellinen) arkisen kokemuksen asioiden todellisuudesta. Vain epäkultivoitunut teatterikävijä samastaa, yrittämällä liittyä mukaan toimintaan, todellisuuden näyttelijöiden psyykkiseen läsnäoloon manifestoituun todellisuuteen. Materiaalista tekee välineen se, että sitä käytetään ilmaisemaan tarkoitus, joka on toinen kuin se on pelkän fyysisen existenssinsä nojalla (Dewey 1987, 205).

Lakoninen lehtileike esimerkiksi rouva Sherwoodin tekemästä surmatyöstä näytelmässä *Triple-A Plowed Under* (kohta 21) on reseptioltaan riippuvainen vastaanottajan omasta arvomaailmasta ja arvattavasti yleisesti tekona moraalisesti tuomittu, mutta LN:n teatterikontekstissa käsiteltynä vastaanottajan perinteinen arvomaailma saattaa tapauksen johdosta hyvinkin joutua uudelleen arvioitavaksi. LN:n tarkoitus tässä on ehkä ollut kriittisesti halu osoittaa, ettei lehden välittämä ”objektiivinen” totuus välttämättä ole koko totuus, mutta ennen kaikkea se, että jopa tämän teon (nälkäisen lapsen surmaamisen) motiivi kietoutuu ahdingossa olevan äidin vaihtoehdottomiksi kokemuksiin elämänolosuhteisiin ja sitä kautta kysymykseen, mitä yhteiskunta voi tapausten estämiseksi tehdä ja mitä sen pitää tehdä. Tämä kaikki on LN:n tietoista pyrkimystä tehdä välineestään 1930-luvun ”ase”.

”Kaikki taide on yksilöinyt ja määritellyt rakenteen osat. Kaikki taide käyttää sillä tavoin oikeaa ilmaisuvälinettä antamaan luomuksensa yhtenä-

syydelle osien kompleksisuutta. Meidän pitäisi tajuta, että muutokset, jotka teemme tarkoituksessa parantaa kompositiota, palvelevat myös sitä, että osat yksilöllistetään” (emt. 206). On kuvia, joissa värit ovat hillittyjä ja kuitenkin maalaus antaa tunnun hehkusta ja loistosta, kun taas värit toisissa maalauksissa ovat kirkkaat äänekyyteen asti, ja kuitenkin kokonaisvaikutelma on jotenkin yksitoikkoinen. Selitys on siinä, että taiteilija käyttää väriä määrittelemään objektin ja toteuttaa tämän yksilöllistämisen niin täydellisesti, että väri ja objekti sulautuvat yhteen. Objekti saa ilmaisunsa kaikissa kvaliteeteissaan väristä (emt. 207). Deweyn rinnastus yhteiskuntaan käyttää samaa lainalaisuutta. ”Mikään kokonaisuus ei ole meille merkityksellinen paitsi kun se on muodostettu osista, jotka itse ovat merkityksellisiä erillään kokonaisuudesta, johon ne kuuluvat. Lyhyesti sanoen, merkityksellinen yhteisö voi olla olemassa vain kun se koostuu yksilöistä, jotka ovat merkityksellisiä” (emt. 207-208). Ajatukseen sisältyy Deweyn näkemys siitä, että yksittäisen ihmisen kokemus tavoittaa valtavaksi järjestelmäksi paisuneesta modernista yhteiskunnasta vain murto-osan. Tästä syystä Dewey kyseenalaisti uskon demokratian itseäänselvään toimivuuteen modernissa yhteiskunnassa ajatellen, että vain jos viestintäkanavien sisällöllinen kehitys voidaan saattaa yhteismitalliseksi niiden teknisen kehityksen kanssa, voi Great Community toteutua - Suuri Yhteisö, jossa ihmiset julkisen elämän vireytyessä pystyvät taas vaikuttamaan itseään koskeviin asioihin (Pietilä 1997, 141-142).

Samoin Dewey karttoi määrittelemästä taidetta luokittelevan ja arvottavan algoritmin tapaan, sillä hänen mielestään ”formaalit määritelmät jättävät meidät kylmiksi”. Hänestä hyvän taiteenmääritelmän tulisi ohjata meitä tehokkaasti kohti useampia ja parempia esteettisiä kokemuksia. Kun taide määritellään kokemukseksi, se vapautetaan institutionaalisesti eristäytyneen kaunotaiteen käytännön ahdistavasta kuristusotteesta. Esteettisen kokemuksen tarkoituksellisenä tuottajana taide ei enää rajoitu tiettyihin perinteisesti etuoikeutettuihin muotoihin ja välineisiin. Elämän suuresti vaihtelevan kokemusaineiston esteettisenä muovaajana ja kirkastajana taiteesta tulee antoisampaa ja se muuttuu avoimemmaksi tulevaisuuden kokeiluille (Shusterman 50-51).

## 5 LIITTOVALTIOTEATTERI JA SEN ELÄVÄ SANOMALEHTI

### 5.1 Vahvalla alulla kansakunnan tietoisuuteen

Lokakuun 27. päivänä 1936 Sinclair Lewisin näytelmän *It Can't Happen Here* ensi-ilta oli yhtäaikaan 21 teatterissa 17 osavaltiossa. Federal Theatren kansallisen johtajan Hallie Flanaganin mukaan "ennen kaikkea oli merkityksellistä, että sadat tuhannet ihmiset Yhdysvaltain joka puolelta kerääntyivät katsomaan näytelmää, joka kertoo, että maata uhkaava diktatuuri ei välttämättä toteudu sotilaallisena invaasiona, vaan että se saattaa tulla äkillisenä vapaiden äänen vaientamisena" (Flanagan 1985, 129).

Lewisin näytelmän simultaaniesityksen johtoajatus profetoi näin samalla FT:n tulevia vaikeuksia. Pienemmässä mitassa se ennakoi mm. Huey Longin esiintymistä myös In-näytelmissä, sillä Lewis kuvaa romaanissaan Longin yhdessä radiopappi Isä Coughlinin kanssa luonnekuvaksi, josta varsinkin vasemmisto ennusti diktaattoria. Tapahtuma oli joka tapauksessa jylhä alkusoitto FT-projektille. Se otti lähes koko liittovaltion huomaansa aiheella, joka muistutti Euroopassa kytevän sodan peloista, Yhdysvaltain isolaation kosmeettisesta luonteesta ja siitä, että omakaan maa ei ole itsestäänselvästi suojassa yhteiskunnallisilta vääryyksiltä tai kavalilta johtajilta. *It Can't Happen Here* oli myös kansakunnan vasta aloittaneen ikioman nimekköteatterin vastaus radiolle ja elokuvalle siitä, että myös uniikki ilmaisu on "monistettavissa" ihmiskasvoista uniikkiuttaan menettämättä modernin ajan vaatimusten mukaisesti. Aloitus oli osoitus halusta koko kansakunnan haltuunottoon ja yhteisyyden rakentamiseen teatterin avulla. Samalla se oli esityspaikkakunnillaan vaikuttavien puheenvuorojen sarja teemasta, jonka yhteiskunnallinen relevanssi valoi luonnetta ja lisäarvoa FT:n tuleville hankkeille.

Franklin Roosevelt halusi WPA:n yhteydessä tukea taideväkeä, koska hän uskoi, että taide rikasti ihmisten elämää, ja vaikutti taide ollut hänen yhteiskunnallisessa toiminnassaan keskeisellä sijalla, hän uskoi sen ylentävän amerikkalaisten mieltä. Monet Rooseveltin työhönsä omistautuneimmista virkamiehistä

toivoivat Grahamin mukaan lisäksi, että heidän työnsä saisi aikaan "kulttuuri-demokratian", loogisen seurauksen poliittisesta ja taloudellisesta demokratias-  
ta. Taiteilijaintellektuellien olennaisesti pieni vähemmistö oli tempautunut aika-  
kauden "punaisen romantiikan" pauloihin, ja enemmän sydämeltään kuin ide-  
ologialtaan kommunisteina he vaativat, että hallitus oli yleisölle "sen kulttuu-  
risena oikeutena" hyvän taiteen velkaa. Lama oli saanut amerikkalaiset herkis-  
tymään omalle erityisyydelleen myös taiteissa. Nämä halut ja paineet mahdol-  
listivat työohjelman teatteritaiteilijoille (Graham 133-134).

### 5.1.1 Johtaja teatterin establishmentin ulkopuolelta

Harry Hopkins nimitti Vassar Collegen Experimental Theatre Workshopin joh-  
tajan Hallie Flanaganin organisoimaan ja toteuttamaan FT-projektin. Valinta oli  
merkittävä siksi, ettei Flanagan ollut Broadwayn kaupallisen establishmentin  
jäsen, vaan sen sijaan akateeminen henkilö, jolla oli mieltymystä kokeilevaan ja  
alueelliseen teatteriin (Leaming 98-99). Flanagan oli Vassarissa sekä aktiivinen  
johtaja, tutkija että luova taiteilija, ja kombinaatio oli huomattavan toimiva, jotta  
FT:n kaltaisen, maanlaajuisen jättiläisyrittöksen mahdollisuuksia kykeni täys-  
painoisesti suunnittelemaan ja toteuttamaan Washingtonista käsin. Välttämät-  
tömäksi avuksi oli Hallie Flanaganin saama käytännön kokemus ja se, että "hän  
oli harjaantunut käyttämään valtaa", joskin FT:a rajatummassa puitteissa. Flana-  
ganin kokeilullisesta ja modernista draamakäsityksestä kielivät mm. Luigi Pi-  
randellon, Ernst Tollerin, T.S. Eliotin ja W.H. Audenin teosten Yhdysvaltain  
ensiesitykset Vassarin kokeiluteatterissa (Krulak 3).

Suurimpana, koko projektin ajan läpikäyväenä erona Hallie Flanaganilla ja  
liittohallituksen virkailijoilla oli se, että Flanagan halusi esitettäväksi sosiaalis-  
esti relevantteja näytelmiä, virkamiehet taas "turvallisia" (DeHart Mathews 87).  
Aluejohtajat oppivat nopeasti, että heidän tehtävänsä oli luoda hätäaputyötä, ei  
uutta tai relevanttia teatteria (Kazacoff 15). Heille kysymys oli primääristi työl-  
listämisestä ja tilastoista, Flanaganille niiden lisäksi teatteripolitiikasta, jonka  
avulla hän näki pitkällä tähtäyksellä yhteiskunnallisen osallistumisen vahvista-  
misen, siis myös työllistymisen mahdollisuuksia ja laman jälkeisen teatterijärjes-  
telmän muotoilun kehittämisen edellytyksiä. "Hallie Flanaganin ajattelua ja  
toimenpiteitä säätelivät koko kokeilun ajan hänen George Pierce Bakerin luennoil-  
ta omaksumansa ohjenuora, jonka mukaan draama voisi olla yhtäläinen voima  
nykyajan elämässä niin kuin se oli antiikin Kreikassa" (Bentley 1988, 37). Hän  
ymmärsi sen, että alussa FT:ssa voitaisiin tyytyä vaatimattominkin valintoihin,  
jotta taiteellinen kapasiteetti tulisi testatuksi, mutta pitkän päälle ei hänen mie-  
lestään ollut oikeutusta myöntää liittovaltion varoja kaavamaisiin näytelmiin  
(emt. 224). Flanagan edellytti "kakun kuorrutuksen sijaan hiivaa, joka nostattaa  
leivän" (France 88). Hiiva oli tekijöiden ja kokijöiden tarve purkaa sosiaalisia  
epäkohtia taiteen keinoin.

Baker ehdotti Flanaganille vuoden mittaista tutustumista Euroopan ja  
etenkin Meyerholdin ja Stanislavskin teatteriin. Flanagania kiinnostivat ennen  
kaikkea modernin elämän sosiaalisten olosuhteiden ja moniaineisuusuden tut-  
kijat George Bernard Shaw ja Toller. Hän oli innostunut myös Shakespearen

tulkitsemisesta uudella, dynaamisella tavalla tarkoituksena saada **kosketus yleisöön**. Erityisesti häntä viehätti irlantilaisen Abbey-teatterin modernille katsojakunnalle välittämä suora vetoisuus (Bentley 1988, 41, 51-53). Mutta hänen empiiristen havaintojensa perusteella niin Shakespearesta Stratfordissa kuin irlantilaisilta Abbey-teatterissa puuttui ilmaisuvoimaa, Ibsenistä Oslon kansallisteatterissa oli tehty museaalista teatteria ja Upsalassa esitettiin Strindbergiä, joka ei koskettanut. Sen sijaan matka Neuvostoliittoon kannatti, varsinkin tutustuminen Vsevolod Meyerholdin ohjauksiin. Se oli koko laajan ekskursion antoisin vaihe, sillä esimerkiksi Saksassa 20-luvun alun teatterikokeiluista ei ollut enää tietoaakaan. Sen sijaan tunnemaailmaltaan primitiiviset ja juoneltaan yksinkertaiset talonpoikaisnäytelmät Prahassa vetosivat katsojaan suoraan (emt. 57, 69-73, 78, 82-83). Wienissä Hallie Flanagan ihasteli Max Reinhardtin lahjakkuutta rytmin ja liikkeen taiturina, mutta hänen amerikkalainen optimisminsa torjui päälle tunkevan kyynisyyden paljoutta. Italian teatterin huonouden hän uumoili johtuvan siitä, ettei maassa, jonka ilmasto suosii ulkoilmaelämää, teatteria edes kaivata. Pariisin teattereissa häntä ihmetytti "ranskalaisten loputon vehtailu seksin kanssa" (emt. 85, 88-89).

Flanaganin Neuvostoliitosta ammentamien teatteriajatusten kautta amerikkalaiseen teatteriin palautui jotakin sen omalle energialle ominaista. Kun FT imi vaikutteita muualta ja Flanaganin välityksellä vallankin Neuvostoliitosta, liittovaltioteatteri vahvisti siten omaa filosofiaansa mutkan kautta osittain sillä, mikä sille oli "luonnostaan" ominaista, siis vitaali ote sosiaalisista kysymyksistä ja tyylytellyt näyttämöratkaisut rikastuttamassa amerikkalaista realismia. Jotkut odottivat FT:sta uutta kansallista teatteria, eivätkä sen suodattamat ulkomaiset innovatiiviset piirteet olleetkaan "epäkansallisia". Neuvostoliiton Proletkult-teatterin tavoin varsinkin FT:n LN nimittäin kehittäi historiänkäsittelynsä näkökulmasta kollektiivisen. Se oli dramaattinen ja ideologinen reaktio porvarillisen draaman individualismia vastaan.

Vaikka Hallie Flanaganin johtama FT oli organisoitu liittovaltiopohjalle, suurin yksikkö oli New Yorkissa, jossa sen jokaisella alaosastolla oli oma teatterinsa.<sup>20</sup> Hallie Flanaganin lanseeraama ajatus alusta lähtien oli se, että vaikka FT:n välittömänä pyrkimyksenä olikin panna töihin tuhansia teatteri-ihmisiä, "pitemmälle ulottuva tarkoituksemme on organisoida ja tukea laadukkaita ja huokeahintaisia teatterihankkeita, jotka ovat elinvoimaisesti sidoksissa yhteisöihin kyetäkseen jatkamaan sen jälkeen, kun liittovaltiotukea ei enää anneta" (O'Connor, esipuhe X). Kun kaupallisen teatterin pääsyliput maksoivat kolme neljää dollaria, FT:ssa hinta oli dollarin tai alle (DeHart Mathews 261). Kuitenkin

<sup>20</sup> Osastoja oli viisi: The Popular Price Theatre, joka esitti uusien näytelmäkirjailijoiden alkuperäisnäytelmiä, "muotoiluiltaan tuttuja" (Goldstein 257), The Experimental Theatre uusien keinoin esitettäviä, "romaanitekniikkoja käyttäviä uutuuksia", The Negro Theatre, jossa esiintyivät mustat, The Tryout Theatre, jolla FT oli yhteistyössä kaupallisten teattereiden kanssa "tarkoituksena sallia kaupallisten johtajien uusien tekstien testaaminen FT:n suojeluksessa" ja viidentenä The Living Newspaper (Flanagan 1985, 39 ja 59).

Lisäksi 1936 perustettiin suurehko yksikkö Project #891 klassisten näytelmien esittämiseen John Housemanin ja Orson Wellesin johdolla. Syntyi myös joukko pienempiä yksikköjä: yksinäytöksisten näytelmien teatteri, klassikkoyksikkö, lasten yksikkö, mustien nuorisoteatteri, poettisen draaman yksikkö, saksankielinen yksikkö, anglojuutalainen yksikkö ja jiddishinkielinen vaudeville-yksikkö (Goldstein 257).

65 prosenttia esityksistä oli täysin ilmaisia, sillä näytäntöjä pidettiin mm. kouluissa, kirkoissa, vankiloissa, sairaaloissa, puistoissa, leikkikentillä, C.C.C.-leireillä (maanlaajuinen nuorison työllistämiprojekti vuodelta 1933) ja teltoissa (Flanagan 1985, mm. 64, 78, 93-94, 173-174, 233, 257).

WPA:n hallinnoima ja rahoittama FT-projekti oli ennen kaikkea työllisyysohjelma, eikä FT:lla ollut lupa mainostaa esityksiään. Siksi sen oli luotettava lehdistön esittämiin mielipiteisiin ja suusta suuhun -tiedon kulkuun. Vaikka *Worker*-lehden ja muiden marxilaisten julkaisujen kriitikot saivat suppean lukijakunnan, niiden vaikutus oli huomattava potentiaalisessa katsojakunnassa (Kazacoff 164), jos kohta LN:n edustama ideologia oli yleistävämmin huolta syrjäytetyistä kansalaisista kuin lähelläkään ohjelmallista marxismia.

Hallie Flanagan osoitti taktista kypsyyttä toteuttaessaan FT:n strategiaa mm. vaikutusvaltaisten journalistien varassa.<sup>21</sup> Flanaganin mukaan he myös irtisanoutuivat projektiin kohdistuneista komitean vaatimuksista sen lopettamiseksi (Flanagan 1985, 354). Vaikka FT-yritys kyseenalaistettiin lopulta poliittisista syistä ja vaikka tuki lopetettiin ja koko hanke raukesi, projektin viiden suuren yksikön produktioista silti aniharvalla näytelmällä oli suhde kolmekymmenluvun poliittisiin tai edes keskeisiin sosiaalisiin ongelmiin. Kun tuotantoja tarkastellaan liittovaltioteatterin koko toimintaa vasten unohtamatta varsinkaan sirkusta, marionetteja ja vaudevillea, poliittisten näytelmien merkitys on vähäinen. Poikkeuksina oli muutama yksittäinen teksti tai esitys FT:ssa ja niiden lisäksi LN-yksikön produktiot (Goldstein 258). FT:a kohtaan esitetyt syytökset propagandasta Flanagan kuittasi teatterin tehtäväksi pitämään ”propagandana demokratian puolesta, paremman asumisen puolesta...” (Flanagan 1985, 342). LN:n johtajalle Morris Watsonille Hallie Flanagan määritteli, mitä FT ei ole, nimittäin ”demokraattisen puolueen, republikaanisen puolueen tai kommunistisen puolueen päämäärien ajamista” (emt. 73). Flanaganille teatterin sosiaalinen tehtävä avautui politisoituna moninäkökulma-ajatteluna, mikä siten käytännössä johti hankaliin pulmatilanteisiin niin taiteilijoiden kuin viranomaistenkin kesken, koska monet heistä kokivat FT:n ahtaasti puoluepoliittisena välineenä.

Hallie Flanaganin alkuperäisenä ajatuksena oli DeHart Mathewsin mukaan levittää FT:n verkko yli koko mantereen niin, että sen suuret aluekeskukset olisivat New Yorkissa, Chicagossa, Los Angelesissa, mahdollisesti Bostonissa ja ehkä New Orleansissa. Ne olisivat ammattiseurueen tuotanto- ja kiertuekeskuksia, eritasoisten ja -taustaisten näyttelijöiden täydennyskoulutuspiitteitä sekä paikallisteatterien palvelu-, tutkimus ja näytelmäkirjoitussuojia. Tämän alueellisten teattereiden liiton yleinen toimintapolitiikka ja ohjelmisto oli määrä hahmotella Washingtonissa (DeHart Mathews 30-31). Hallie Flanaganilla oli pienteatteriliikkeen kaltainen haave, joka tosin perustui verkon hajasijoittamiseen. Flanagan edellytti teatterilta kriittisyyttä, ja luultavasti yksi edellytys

---

<sup>21</sup> Flanagan kehittelikin FT:lle heti alusta alkaen tiedotusneuvoston, jossa oli huomattavia teatteriarvostelijoita (Brooks Atkinson, Burns Mantle, Barrett H. Clark), tuottajia, kirjailijoita (Sidney Howard, George Sklar), ja näyttelijöitä. Neuvostoa laajensi FT:n komitea, johon kuului niin ikään tuottajia (mm. Cheryl Crawford, Lee Shubert) ja kirjailijoita, kuten Albert Maltz, Marc Connelly ja Clifford Odets (Kazacoff 13).

hänen mieltymykselleen New Dealin oli se, ettei tämä aikansa yhteiskuntasopimus ollut monoliittinen teoria tai lukkoonlyöty malli vaan elävä, muuttuva ideakokonaisuus, aivan kuin herkästi reagoiva teatteri, jossa vain periaatteelliset pyrkimykset ovat selvillä. Mieltymyksen olennainen syy oli itsestäänselvästi se, että uusi yhteiskuntasopimus takasi laajamittaisen teatterihankkeen talouden. Ammattiteatterille oli tarjoutumassa nyt mahdollisuus levittäytyä pitkän mannan alueille niin, että kullakin seudulla teatteria voitaisiin kehittää sen omien linjausten mukaisesti.

### 5.1.2 Taide ja kansa kasvokkain

Rahoituksen takia taideprojektien oli operoitava hallinnollisesti osavaltion WPA-viranomaisten kautta. Rahoitusjärjestelmä perustui siihen, etteivät tuotantokustannukset saaneet olla kuin korkeintaan kymmenen prosenttia työvoimakustannuksista (DeHart Mathews 41). Taideprojektilla oli näin työllistämismuotoineen selkeä yhteiskunnallinen tehtävä, mikä väistämättä määräsi myös taiteen ulkoisia edellytyksiä eli poikkeuksellisen vähäistä rahallista satusta esitysten ylösponoon. Profiloituminen johti väistämättä ja tietoisimmin oman lajityypin syntyyn nimenomaan LN:ssa, jossa teatterin kokonaiskieltä säätelivät uudet tekstit, niiden provosoiva uudenlainen dramaturgia (ja kääntäen: innovatiivisen dramaturgian synnyttämät tekstit) ja tulkintaratkaisujen etsiminen taloudellisesti huokein keinoin, mm. olemassaolevaa kalustoa, kuten valaistusta, hyödyntämällä.

WPA:n suurin monumentti oli Federal Writer's Projectin 378 kirjaa ja pamflettia käsittävä *Yhdysvaltain opas* -sarja, joka opetti amerikkalaisia tuntemaan omaa maataan. Sen ydinosa, osavaltio-opaat, käsittävät osavaltioiden historiaa, geologiaa, ilmastoa, rodullista rakennetta, teollisuutta, folklorea, yhteiskuntaelämää, taiteita, käsityötä ja kulttuuria (Stott 111). WPA:n tehtävät olivatkin Stottia lainaten käytännöllisiä työllisyystöinä toteutettuina rakennus- ja tietöineen. Amerikkalaiset käänsivät katseensa omaan maahansa, ja älykköpakolaiset palasivat, kun 20-luvun "taidetta taiteen vuoksi" -näkökulma tuntui kokeneen samanlaisen vararikon kuin kapitalismi. Aaron Copland lakkasi säveltämästä avantgarde-musiikkia, taiteilijat maalasivat leipäjonoja, Robert Sherwood lopetti bulevardikomediensa ja alkoi kuvata Amerikkaa. Siihen ei tarvittu WPA:ta, sillä lama, Yhdysvaltain eristäytymispolitiikka uhkaavassa maailmassa ja Venäjän ja Saksan esimerkit riittivät. Mutta WPA saattoi taiteilijat ja kansan ensi kerran kasvokkain: tuhansia taidegallerioita, FT:n puoli miljoonaa katsojaa viikossa, WPA-konsertteja miljoonille. Taiteilijat sopeutuivat tekemään taidetta uudelle yleisölle (emt. 101).

Voi hyvin soveltaa Econ toteamusta joukkokommunikaatiossa esiintyvistä ristiriitaisista tulkinnoista niihin joukkokommunikaation kaltaisiin pienoismaailman viestintäsuhteisiin, joilla LN uutta yleisöään silmälläpitäen operoi. Kun "viestit lähtevät lähteestä ja saapuvat erilaisiin sosiologisiin tilanteisiin, joissa vallitsevat erilaiset koodit" (Eco 156-157), tulkintojen vaihtelevuus on Econ arvioinnin mukaan joukkokommunikaation vakiolaki. Taiteilijoiden sopeutuminen luomaan taidetta uudelle yleisölle tarkoitti LN:ssa sitä, että esimerkiksi

New Yorkin kaupungin asukkaille vieras maatalouspolitiikka, maidontuotannon problematiikka tai ylijäämäviljan vaikutus koko kansakunnan ruokahuoltoon avautuivat näiden "opetusnäytelmien" välityksellä siksi, että erilaiset kohdat nivottiin niissä toisiinsa. Kaikki vaikutti kaikkeen ja kaikki vaikuttivat kaikkiin, keskinäinen sitoutuminen ja riippuvuus korostuivat.

Vaikka maanviljelijä käsitti epäilemättä ankeita asunto-oloja käsittelevän näytelmän *One Third of a Nation* oman tilanteensa kautta toisin kuin kaupunkilainen kuluttaja, näytelmän ohjelmallinen läpäisykyky oli ilmeinen sellaiselle katsojakunnalle, jota yhdisti tuottaja-kuluttaja -parin välttämätön riippuvuus, jos kohta siinä tuntuivat erilaisetkin intressit. Eco toteaa myös tästä, että "media välittää ideologioita, joihin vastaanottaja vastaa hänen elämänsä puitteet muodostavan yhteiskunnallisen tilanteen, saamansa koulutuksen ja kulloisenkin hetken psykologisten valmiuksien synnyttämien koodien muodossa" (emt. 157). LN:n medianomaisena pyrkimyksenä oli sellainen katsojakunnan koostumus, jonka omia senhetkiset yhteiskunnalliset ongelmat olivat, jolloin ainakin asennetasolla voitiin puhua homogeenisesta vastaanottajien joukosta.

On huomattava, että populaarikirjallisuus perustui 30-luvulla siihen ymmärrykseen, että rahansa ja työnsä menettäneet kaipaavat eskapistista fiktiota (Davies 27). Kun tämä kirjallisuudenlaji yhdessä elokuvan kanssa keräsi massoja ja runsaasti uusia lukijoita ja katsojia, on living newspaper radikaalisti eri linjoilla havitelllessaan halvoin lipuin uutta yleisöä todellisuushakuisin faktoin. Aatteet ja arvot olivat käänteisiä sille suurten elokuvastudioiden tavoitteelle, jonka mukaisesti "yleisölle annettiin suurempi mahdollisuus elää jonkun toisen elämää mieluummin kuin kohdata oman elämänsä ongelmia" (emt. 30). LN koki olla mikrotason siivu senkaltaista yhteiskuntapolitiikan esittelyä, jonka valmistelu ja esittäminen edellyttivät asiantuntijayhteiskunnan toteuttamaa analyttistä tutkimista ja sen välittämisen tarkoituksenmukaista muotoilua.<sup>22</sup>

### 5.1.3 Työntekijöitten järjestäytyminen

"Ammattiyhdistyksiin liittyminen oli suurin yksittäinen hallinnollinen ongelma New Yorkissa. Vuonna 1934 perustettu Worker's Alliance oli työttömien WPA:n ja PWA:n (vuonna 1933 luotu pitkän aikavälin työttömyysohjelmaa laatintu julisten töiden hallinto) avustusta saavien yhdistys. Sen yksi jaosto oli City Projects Council, WPA:n toimistotyöntekijöiden yhdistys, joka ei kuulunut ammattiliittoihin. Se ryhtyi organisoimaan liittovaltion taideprojektien järjestäytymättömiä jäseniä - tutkimus-, hallinto- ja huoltohenkilökuntaa sekä tanssijoita, juutalaisia ja mustia näyttelijöitä - sillä seurauksella, että tämä uusi elin oli aktiivisempi esittäessään jäsentensä valituksia kuin vanhat yhdistykset, jotka yhä piti-

<sup>22</sup> James Burnham yhdisti kokemukset Rooseveltin New Dealista teoksessaan *The Managerial Revolution* (1941). Siinä hän esittää mielipiteenään, ettei laissez-faire -kapitalismi voinut jäädä henkiin. Amerikassa Herbert Spencerin edustama luonnonvalinta ja vitaalimpien elinkelpoisuus käsitettiin täydelliseksi status quon ilmaisuksi (Bottomore 19-20), ja sitä tuki mm. amerikkalaisen sosiologian perustaja W.G. Sumner, ääri-individualismin ja laissez-fairen kannattaja. Burnham hylkäsi myös marxilaisen teorian. Hänen mukaansa "oli luultavampaa, että kapitalismin korvasi 'asiantuntijayhteiskunta', jossa hallitsisi tiedemiesten, teknologien ja tuotannon organisoijien luokka" (emt. 29, 37).



vät FT:a enemmän hyväntekeväisyys- kuin tuotantolaitoksena” (Flanagan 1985, 55-56).

Actors Forum taas oli Näyttelijäliiton, Actors Equityn, ”jäsenistön toisinajattelijoiden siipi, joka ajoi näyttelijöitten asiaa suojelemalla heitä häikäilemättömiltä teatterinjohtajilta ja mm. ajamalla palkkausetuja harjoitteluajalta” (Clurman 131). Actors Forumin vaatimuksena FT:lle oli järjestäytyneen työvoiman käyttö, mutta New Yorkissa tilanne oli toinen, koska Workers' Alliance veti järjestäytymättömiä työläisiä kaikkiin avustusprojekteihin. *Variety*-lehti valittelikin, että New Yorkin kokeiluyksikön johto ei ollut läpikotaisin ammatti- maista (DeHart Mathews 52-54).

Näin teatteripolitiikka kietoutui siihen ammatillisen järjestäytymisen aaltoon, jossa esimerkiksi 1800-luvun lopulla perustettu, ammattitaitoisten työläisten organisaatio AFL (American Federation of Labour) sai rinnalleen tai sisäänsä voimakkaan CIO:n (Congress of Industrial Organizations), ”joka johti työntekijäin järjestäytymistä teollisuusaloittain mm. auto-, teräs-, kutoma- ja kumiteollisuuden sekä merenkulun piirissä siten, että myös näillä aloilla työskentelevät ammattitaidottomat työläiset kuuluivat järjestöihin” (Palmer 196). Vuoden 1935 uusi työlaki antoi työläisille mahdollisuuden perustaa ammattiliittoja ja tehdä niiden kautta sopimuksia työnantajiansa kanssa haluamallaan tavalla.

Kommunistijohtoinen Workers' Alliance oli O'Connorin mukaan paljon äänekkäämpi ja voimakkaampi vaatimuksissaan kuin vanhat näyttämöalan yhdistykset. Se johti lakkoja, protestimarsseja, mielenosoituskulkueita ja kirjekampanjoita. Kun ensimmäisistä mittavista WPA:n henkilökunnan vähennyksistä ilmoitettiin keväällä 1936, se pani toimeen päivän mittaisen työnseisauksen - 7000 WPA:n 9000 newyorkilaisesta työntekijästä jäi kotiin. Koska se edusti WPA:n työntekijöitä monenlaisissa projekteissa, se sai Washingtonissa lisää huomiota. Kongressin jäsenet väittivät, että kommunistit valvoivat taideprojekteja Workers' Alliancen avulla (O'Connor 30).

”Koska harvat Workers' Alliancen kuuluvista olivat esiintyjä (näyttelijöillä, näyttämömiehillä, kirjoittajilla ja muilla näyttämön kanssa läheisesti yhteydessä olevilla oli omat liittonsa), supistusten määrääminen herätti pahaa verta. Jotkut esiintyjät ja ulkopuoliset tarkkailijat eivät ymmärtäneet hallinto- ja huoltoavun tarvetta liittohallituksen laajassa projektissa ja väittivät Workers' Alliancen sanelevan, kenet kuului sanoa irti. Protestit tapasivat seurata jokaista supistusta ja uudelleenorganisointia. FT:lla oli tosin vähemmän huolta Workers' Alliancesta ja muista ammattiyhdistyksistä kuin useimmilla WPA:n projekteilla, lähinnä siksi, että FTP:n hallintomiehet olivat selvästi ammattiyhdistyshenkisiä. Silti Hallie Flanagan avustajineen kehotti jatkuvasti ammattiyhdistysjohtajia olemaan tuhoamatta koko projektia ärhäkkyydellään ja joskus mahdottomilla vaatimuksillaan” (emt. 31).

Hallie Flanagan oli usein hankalassa välikädessä mm. siksi, että etenkin Workers' Alliance ei ollut halukas yhteistyöhön liittohallituksen kanssa. Allianssin johtajat pyrkivät pitämään Hallie Flaganania samalla tavalla vihollisena kuin he pitivät WPA-johtajia Washingtonissa. Harry Hopkins oli yhtä kaikki sanonut Hallie Flagananille jo ennen projektin alettua, että ”me olemme työväen puolesta ensiksi, viimeksi ja koko ajan. Työskentelemme kaikkien liittojen kans-

sa" (Bentley 1988, 222). Näyttelijöitä FT:n henkilökunnasta oli 60 prosenttia, näyttämömiehiä ja teknisiä 10-15 prosenttia, lehtimiehiä ja näytelmäkirjailijoita 5-10 prosenttia. Valtaenemmistö näistä ammattilaisista kuului ammattiliittoihin tai muihin ammatillisiin organisaatioihin. Loput koostuivat vahtimestareista, siivoojista, ovimiehistä, ompelijoista, toimistovirkailijoista, johtajista, kirjanpitäjistä ja konttorihenkilökunnasta (Flanagan 1985, 55).

Toisin oli laita LN:n produktioiden temaattisia paralleleja toteuttaneen newsreel-muodon March of Timen, jossa miehistö oli halukas tekemään töitä jopa 24 tuntia vuorokaudessa ja 365 vuorokautta vuodessa, vaikka "vastoin liiton sääntöjä", koska se tunsu luovansa jotakin (Fielding 1978, 120-121). Yksityisessä MOT:ssa ei kollektiivinen ryhmähenki saavuttanut samankaltaista järjestäytymisen ajattelua kuin oli laita hätäaputoimien organisoimisessa. Yksi tekijä oli se, että työntekijöiden piti lunastaa työsuhteensa jatkuvuus jatkuvilla suorituksilla, ja väkeä oli koko ajan tarjolla tilalle. Niinpä työtahti oli epäinhimillinen, kun esimerkiksi filminleikkaajille ei maksettu ylitöistä, vaikka viikkotunnit nousivat jopa sataan (emt. 132). Tämä ammattiryhmä oli nuorta joukkoa, ja useimmat siitä olivat MOT:n johtajan Louis de Rochemontin itse opettamia tai aiemmista yhteisistä työpaikoista pestaamia (emt. 90). Yhteisillä työhistorioilla ja mestari-kisälli -suhteella saattoi lisäksi olla työntekijöiden lojaaliutta vahvistava vaikutus. FT oli huomattavan laaja organisaatio, Hallie Flanagan hallinnoi etäältä toisin kuin de Rochemont, jolloin yhteisön **intiimiys kärsi** ja integroituminen työhön kävi ulkoaohjautuvammin ja mekaanisemmin.

New Dealin periaatteiden mukaisesti FT olisi ylhäältä johdettu ja säädelyt niin, että teatteriketjun oli hyvä syy odottaa juurtuvan luontevasti myös organisaationa paikallistasolta amerikkalaiseen maaperään ja synnyttävän näin systematisoidun, koko mantereen kattavan teatteriverkon. FT-toteutuksen taustalla on nähtävä yhtenä kantavana ajatuksena usko siihen, että kyseessä ei ollut vain tilapäinen vaan pikemminkin myöhemmin vakiintuva teatterioorganisaatio.

Alueellisten teattereiden kansallinen liitto oli hautunut monen päässä jo vuosia. "Hallie Flanagan tapasi 1931 Chicagossa koko maan paikallisteattereiden ja yliopistoteattereiden johtajia tarkoituksena muotoilla aikeesta konkreettinen suunnitelma. Tämän kansallisen teatterikonferenssin jäsenet olivat omistautuneet laatuteatterin ajatukselle, jota ei Broadwayn tapaan hallinnut taloudellisen hyödyn motiivi. Useimmat uskoivat lisäksi, että teatterilla on merkittävä yhteiskunnallinen ja kasvatuksellinen tehtävänsä amerikkalaiselle kulttuurille" (Bentley 1988, 190).

Paikallisen identiteetin lisääminen teatteriyhteisyyden ajatukseen oli enemmän tarpeen kuin Hallie Flanagan oli kuvitellutkaan, sillä paikallisviranomaiset vartioivat reviierejään kuin karjapaimenet laumojaan. Esimerkiksi Illinoisissa ei sulatettu ajatusta, että paikallisella rahalla kustannetut ihmiset ja laitteet lähetettäisiin muihin osavaltioihin (Flanagan 1985, 132-133). Moni FT:n puuhamies luopui kesken leikin, kun WPA:n virkailijat vaativat jokaista avustuksin työllistettyä pysymään sen alueen sisäpuolella, jonne heidät oli avustetaviksi rekisteröity (DeHart Mathews 56 ja 59). Turneetoiminnalle ei muutampia kokeiluja lukuunottamatta ollut sijaa. Hallie Flanagan oli saanut suunnitelmalleen näyttelijöiden, ohjaajien ja kirjoittajien lainausjärjestelmälle paikallis-

harrastajateattereista nuivan vastaanoton. Paikalliset ryhmät kokivat vierailujen loukkaavan heidän "monopolioikeuksiaan" (Henderson 277).

FT:n aluejohtajien pikaiselle luopumiselle oli monia syitä, joista keskeisinä on dokumentoitu osavaltion yhteistyökyvyttömät virkamiehet mm. Iowassa, teatterilaisten vähäinen ammattitaito Keski-Lännessä ja poliittiset ristiriidat alueviranomaisien kanssa Pennsylvaniassa, jossa teatterin ohjelmaa ei ollut mahdollista toteuttaa (Bentley 1988, 217). Hallie Flanagan tahtoi pitää valistuneen yksinvaltiaan tavoin selkeästi langat käsissään, kun oli kysymys projektissa toteutuvista taiteellisista linjauksista. Se oli myös Hopkinsin peruste valita Flanagan hankkeen johtoon. Hopkins lienee ajatellut asetelmaa niin selvärajaiseksi, että luotettava taiteellinen johto on oma kokonaisuutensa, rahoitus ja käytännön kenttätyö omansa.

Teatteritoiminnan hallinnoimista valaisee hyvin Hallie Flanaganin WPA-virkailijan ideaali. Hän oli "herra Griffith, joka hoiti talouden ja hallinnon täydellisesti mutta jätti ohjelmiston ja taiteellisen henkilökunnan meille". Griffithin kotikentällä Oregonissa ei ilmennyt minkäänlaista sensuuria, vaikka siellä esitettiin mm. kolme living newspaperia (emt. 282). New Yorkissa viranhaltijana taas oli hetken eversti Brehon Somervell, joka erotti jokaisen projektiin osallistuneen, joka osoitti mieltään henkilökuntasupistuksista. Edellisen kesän kuivuuden uhreille liittovaltion budjetista osoitettu tuki oli leikannut WPA:n varoja tuntuvasti, ja FT:sta oli vähennettävä 2 000 työntekijää. Se johti mielenilmauksiin ja Somervellin vastatoimiin. Vaikka Somervell siirrettiinkin muihin tehtäviin, Flanaganin oli pakko ryhtyä leikkauksiin, minkä hän teki sulkemalla vanhoja näytelmiä vanhakantaisella tavalla esittäviä teattereita (emt. 245-247). FT eli keskellä sitä todellisuutta, jota se varsinkin In:eissa kuvasi joutuessaan kaivantamaan omia resurssejaan taloudellisista syistä. Selvää oli, että Flanaganin siitä aiheutunut priorisointi toteutui koko projektin perimmäisen tarkoituksen, teatteritaiteen, eduksi.

Kun taas kesällä 1937 tukea jouduttiin supistamaan 25 prosenttia niin, että 95 prosenttia henkilökunnasta saisi avustusta, viisi prosenttia ei, Flanaganin oli erotettava näyttämömiehiä (joita oli suhteellisen vähän avustusta saavien listalla) tuotantokustannusten määräosuuden mukaisesti. Juuri tätä joukkoa Flanagan arvosti eniten (emt. 257), sillä näyttämömiesten joukossa kompetenssi oli huomattavaa, ja arvattavasti moni teknisistä saikin uutta työtä elokuvan ja radion tultua markkinoille. Vaje oli tuntuva LN:lle myös siksi, että sille luonteenomaista olivat juuri teatteritekniikan sovellusten kokeilut.

1930-luvulla lamakausi taivutti intellektuaalit kannattamaan egalitaarista radikalismia, joka tuomitsi kapitalismin ja saavutusorientoitumisen epäkohtien aiheuttajaksi. Lipsetin mukaan kuitenkin molemmat säikeet, egalitaarinen ja saavutusorientoitunut, jäävät lujiksi, mutta muuttuvat olosuhteet vahvistavat joskus toista toisen kustannuksella tai aiheuttavat muutoksia kummankin sisällyksessä. Koska edistys on osa Yhdysvaltojen kansallista omakuvaa, edistyksellisten liikkeiden on ollut mahdollista saada aikaan muutoksia tulematta radikaleiksi. Lipsetiläisen logiikan mukaan se, ettei ammattiyhdistysliike ole paisunut jäsenmäärältään ja vaikutukseltaan nykyistä suuremmaksi, johtuu maan vahvasta tasa-arvon perinteestä, joka jo on tyydyttänyt ay-liikkeen edustamaa ar-

vopohjaa (Lipset 113, 138, 142, 364).

Niin organisoitu työ kuin koulukin ovat ihmisen kasvun välineitä tarkoituksena kehittää "valpas, hyödyllinen kansalainen, joka ottaa harteilleen kansalaisvelvollisuutensa". Selvästi sellaiset velvollisuudet sisältyvät kansalaiseen, joka on organisoitunut siihen, missä hän tekee työtä ja missä hän elää (Starr 189). Työyhteisön merkitys kansalaisen hyödyllisyyden kannalta on kiistämätön, mutta myös se, missä hän elää, liittyy fyysisen tukikohdan lisäksi henkiseen hyvinvointiin, LN:n tapauksessa niin katsojana kuin työllistettynäkin niihin teatterin antamiin impulsseihin, jotka vahvistavat ihmisen henkistä kasvua ja vapautta tarkastella omaa elinpiiriään kriittisesti, "kansalaisvelvollisuuden" mukaisesti.

John Dewey ajatteli instrumentalismissaan enemmän työelämän jatkuvuutta kuin senhetkisten ihmisten saavuttamia linnakkeita liittojen organisaatioissa. Sen sijaan, että Dewey olisi korostanut terävästi välittömien ja perimmäisten tavoitteiden eroa, "ammattiyhdistyskasvatuksenkin on syytä tarjoilla yhteys moderniin johtamiseen ja julkiseen mielipiteeseen" (emt. 190). Dewey pyrki välttämään jähmettymistä kaikin tavoin, ja varsinkin koulutus- ja työelämän johdossa staattinen tila heijastuu nopeasti ja kumuloiden koko kenttään. Jatkuvuuden periaate läpäisi LN:a sen sekä tematiikaltaan että muotokieleltään progressiivisen luonteen lisäksi siksi, että se oli osa laajaa työllistämishjelmaa. Deweyn hyvän elämän prinssiippi tuntuu tässä ohittavan aktuaalin edunvalvonnan ja korostavan idealistista moralismia.

Hopkinsin ajatuksena ollut työväestön yhteisyyden voimistaminen merkitsi Flanaganille niiden tulosten mahdollistumista, joita hän oli FT:lle asettanut. Dewey on muotoillut siihen pääsyn edellytykseksi liittojen itseymmärryksen merkitystä, jäsenten osallistumisaktiivisuutta ja vallan jakamista mm. nuorille jäsenille. "Luutumisen ja korruption vaarat ovat mahdollisia ammattijärjestöissä kuten muissakin ihmisten organisaatioissa. Tehtävien mahdollinen kierättäminen, ryhmäkuntaisuuden vaarojen voittaminen ja tehokkuuden yhdistäminen demokraattiseen valvontaan riippuvat kaikki valppaasta ja aktiivisesta jäsenistön osallistumisesta" (emt. 192), mikä toteutuakseen olisi vaatinut myös uudistuksille taipuisan virkamieskunnan. Ryhmäkuntaisuus realisoitui WPA:ssa deweylaisen yhteiskuntaan integroitumisen sijasta reviiriajatteluksi, rajaintojen pystyttämiseen oman osavaltion ympärille.

Flanaganille teatteri oli väline vuorovaikutukseen, johon ei päästy vanhalla tähtinäyttelijämenetelmällä. Sitä paitsi "moni niistä ammattilaisista, joita olisi tarvittu, ei olisi ollut voimakkaan ohjelmiston vaatimaa kaliiperia" (Bentley 1988, 294). Vastauksessa on osoitetta myös niiden väitteiden esittäjille, joiden mielestä avustuslistoilta valituin työntekijävoimin ei esitysten kvaliteettiin voinut suhtautua vakavasti.

FT:n teatterien keskinäisen vuorovaikutuksen tyrehtyttäminen olisi voinut paradoksaalisesti palvella Hallie Flanaganin ajamaa integroitumisajatusta: "Jos FT:n keskukset sulautuisivat yhteisönsä niin, että paikallinen taloudellinen tuki tulisi tilalle, kun valtionrahoitus päättyisi, saataisiin teatterille uusi yleisö" (DeHart Mathews 61).

Hallie Flanagan korosti laatua ennen määrää ja sitä, että keskukset olisivat

pysyvä perusta vain silloin, jos ne lähtisivät liikkeelle yhteisönsä tarpeista (emt. 41). Lähtökohta ottaa joustavasti huomioon yhteiskuntaelämän prosessiluonteeseen. Erikseen Hallie Flanagan ilmoittaa, että "teatterin on tiedostettava muuttuvan yhteiskuntajärjestyksen implikaatiot tai muuttuva yhteiskuntajärjestys jättää, oikein, huomiotta teatterin implikaatiot" (emt. 43). Yhtenä karvaana maailmankuvallisena implikaationa oli se tosiasia, että osavaltioissa innokkaasti FT:a tukemaan lähteneet liikemiehet luopuivat yrityksestä nopeasti luettuaan lehdistä hallituksen teatterin olevan New Dealin äänitorvi (Bentley 1988, 302).

New Yorkin Negro Theatren johtaja John Houseman mitätöi jälkikäteen (O'Connor X) muuten arvostamansa Flanaganin mahdollisesti idealistisen mutta periaatteessa kestävä ajatuksen FT:sta kansallisteatterina silkaksi hölynpölyksi. Moite ei tee asiallisesti oikeutta FT:n tavoitteille pyrkiä pitkäkestoisesti vaikuttamaan katsojien yhteiskunnallisen tietoisuuden vahvistamiseen ja tunnekokemusten syventämiseen. Hallie Flanagan muistuttaa pyrkimyksestä useaan otteeseen *Arena*-teoksessaan, eikä Housemanin argumentointikaan ole adekvaattia: "Kun suuri talouslama hellitti otettaan ja talous alkoi nousta lähes tyvän sodan vaikutuksesta, liittovaltion taideprojektit kävivät tarpeettomiksi ja poliittisesti kiusallisiksi (ib.)." Työllistämishjelmana projekti menetti merkitystään, mutta osoituksena kaupallisten tahojen ja FT:n etsiytymisestä tekemisiin keskenään oli yksi FT:n pääyksikkö, tryout-teatteri, jossa FT saattoi tarjota suuriin show-esityksiin palkatun henkilökuntansa ja päästä hyödyntämään Broadwayn teatterien lavastus- ja pukuarsenaalia. Ellei suurimuotoinen esitys alkanut vetää yleisöä, Broadwayn johtajat tapasivat poistaa sen ohjelmistosta välittömästi. Nyt FT:n suuri henkilökunta toimi heille ikään kuin aikansa tappionta-kuujärjestelmänä: ellei yleisö lämmennyt, menotkaan eivät koituneet kohtuuttomiksi.

#### 5.1.4 Paikallista eduntavoittelua

Työllistämishjelmoille oli olemassa hallintojärjestelmä, mutta organisaatiota ei ollut sellaiselle mutkikkaalle ilmentymälle kuin teatteri kaikkine sen tarvitsemine osastoineen (lavastus, puvut, näytelmien valinta, osien määrääminen, tiedotus). Viranomaiset eivät olleet määritelleet, miten vuokrata teattereita tai maksaa rojalteja, ja sopimukset liittojen kanssa olivat auki (Bentley 1988, 195). Varsinaisena ongelmana oli sijoittaa 13 000 ihmistä FT:en. Vaikka edellytyksenä työllistymiselle oli teatteriammatillaisuus, harva kuitenkaan ilmoitti oikeata ammatiaan avustuksen menettämisen pelossa, ja ammatit työttömyyslistoilla vaihtelivat sen mukaisesti. Tilapäistöitä tekevät teatterilaiset taas eivät olleet avustuslistalla lainkaan (DeHart Mathews 46-47). Elmer Ricea ja Hallie Flanagania kiinnosti tietenkin saada projektiin kyvykkäin ja kokenein väki (emt. 49).

Taideprojekteja Washingtonissa Hopkinsin alaisena johtanut Jacob Baker jopa ehdotti heti keväällä 1936, että projektit toteutuisivat tehokkaammin, mikäli ne annettaisiin osavaltion virkamiesten käsiin. Hopkins päätti välittömästi erottaa Bakerin (Bentley 1988, 225), mutta Bakerin ajatus oli myös WPA-virkailijoiden, jotka eivät halunneet niinkään teatteriprojektia, vaan sen varjolla huomattoman tukiprojektin (emt. 229). FT oli sen taiteelliselle johdolle kun-

nianhimoinen yritys luoda maan taloudellisten suhdanteiden synnyttämän työllistämishjelman kylkiäisenä varteenotettava teatterikonglomeraatti. Ristiriita oli ilmeinen, kun mm. "Massachusettsissa WPA-virkailijat innostuivat koko hankkeesta vain avustuksen takia. He vaativat vanhat FERA-draamaryhmät siirrettäviksi sellaisinaan teatteriprojektiin" (DeHart Mathews 55).

Myös näyttelijälle tilanne oli paradoksaalinen. Jotkut häpesivät näytellä avustusten turvin ja pyysivät, ettei heidän nimeään mainittaisi käsiohjelmissa. Ne taas, jotka eivät olleet sosiaaliavustusta halunneet, valittivat katkerina sitä, ettei heitä voinut palkata (emt. 53). Vallalla olivat kyräily, pettymys ja turhautuminen, mutta myös puutteellinen tieto sekä halu vain hyötyä avustuksesta, vaikka näistä lieveilmiöistä huolimatta työtä päästiin tekemäänkin. Uusi teatteriliike paljasti ainakin sen, että kenttäväki piti sitä rakenteellisesti samankaltaisena tilapäisenä hätäaputyönä, joita WPA muutenkin järjesteli. Innovatiivisuus ja visio uudenlaisesta, pysyvistä käytännöstä entisen rinnalle ei yltänyt muutaman reformaattorin tai idealistin kaavailuja pitemmälle.

Esimerkiksi Näyttelijäliitto pelkäsi, että kaupallisten teatterien ennestäänkin niukat katsojamäärät pienenevät, kun liittovaltion teatterit kiilaavat Broadwaylle kilpailemaan samoista yleisöistä. "Managerit valittelivat lisäksi työllistetyiltä näyttelijöiltä olevan odotettavissa produktioita 'alle standardien'. Turvataksaan kaupallisten teatterien näyttelijöiden edut Actors Forum edellytti WPA:n maksavan näyttelijöilleen yhtäläisesti; muussa tapauksessa oli uhkana, että kaupalliset teatterit alentaisivat näyttelijöidensä palkkoja. Kompromissina WPA-näyttelijät saivat taksojensa mukaisen 23.86 dollarin palkan Näyttelijäliiton 40 dollarin minimin sijasta, mutta rajoituksia näytäntöjen ja harjoitusten määrään" (emt. 52). Broadwayn johtajat eivät olleet kiinnostuneita Hallie Flanaganin kokeilusta tai hänen unelmastaan luoda alueellisten teatterien kansallinen liitto. Heidän vastahankansa selittyi osaksi sillä, että kovien professionalistipiirien ulkopuolelta FT:n johtoon värvätty Hallie Flanagan oli vain "amatööri upeasta tyttökoulusta", Vassar Collegesta (O'Connor 3).

Mikäli FT:n ja erityisesti sen LN-yksikön teatterikäsitykset olisivat saaneet pitemmän kuin neljän vuoden juurtumis- ja kypsymisajan, koko projektin ideamaailma olisi mahdollisesti heijastunut huomattavasti voimakkaammin yhdysvaltalaiseen teatteriin kuin nyt kävi. Spekulaatiot siitä, kuinka kiusalliseksi, keille ja miksi varsinkin sen LN olisi kehittynyt myöhemmin ilman liittovaltion tukea, jäävät vastausta vaille, hanke kun jäi lopulta vain lama-ajan ja välittömästi senjälkeisen yhdysvaltalaisen todellisuuden painavaksi reuna-merkinnäksi.

March of Timen jakso *An Uncle Sam Production* (1936) käsittelee liittovaltioteatteria Bostonissa. Tämän MOT:n välähdyksenomaisesta pinnallisuudesta kertoo se, ettei siinä mainita WPA:n osallisuudesta muuta kuin että "liittohallitus on elvyttänyt näyttämön lamasta ja pannut näyttelijät töihin" (eme. ja Fielding 1978, 166). Tyypillisen ylimalkaiseen, ajanhengen mukaiseen optimistiseen lausumaan työvoiman liikkuttelun taloudellisesta merkityksestä ei puututa, puhumattakaan, että nähtäisiin Lipsetin myöhemmin analyttisesti kirjaama havainto, jonka mukaan "yritys liittohallituksen tuomiseksi välittömästi taloudelliseen toimintaan ei onnistunut." Epäonnistuminen ei Lipsetin mukaan johtunut

liikealan vastustuksesta tai laissez-faire -uskomuksen voimasta. Sen sijaan osavaltioiden oikeudet, etupyrkimykset ja paikalliset intressit sekä usko osavaltioiden kykyihin näyttävät vaikuttaneen ratkaisevasti valtakunnallisen suunnittelun romahdukseen (Lipset 61). Kuten aiemmin on osoitettu, FT-kytkennältä toivottiin osavaltioissa erityisesti taloudellista tukea aluetasolle, ei niinkään taidetta eikä kaukana toimivan liittohallituksen ehdoilla toteutettua paikallisautonomiamia kyseenalaistavaa yhtenäiskulttuuria. WPA ja työntekijöitten järjestäytyminen olivat mutkikas yhtälö, koska ay-liikkeelle ei Yhdysvalloissa ole koettu olleen samankaltaista tarvetta kuin Euroopassa. WPA taas aiheutti amerikkalaisessa kokemuksessa yleisesti, osaksi samasta julkisen ohjailun kaihtamisesta, vierastamisen oireita.

Politiikan suhde avustusohjelman tavoitteisiin ei jäsentyneet FT:n päävastuullisille muotoilijoillekaan riidattomasti. Joskin Hallie Flanagan oli lähimpine avustajineen selvillä Rooseveltin New Dealin oksastumisesta teatterin, käytännössä lähinnä LN:n, taiteelliseen merkityksenantoon, valtionhallinnon suurta valtaa käyttäneen Hopkinsin kanssa oltiin vähällä karahtaa karille heti ensimmäisessä In-produktiossa. Hopkins piti *Triple-A:ta* avoimesti kommunistisena propagandana ja hän yritti pysäyttää prosessin. Yksikön johtaja, tekstin sisältötuottaja ja ohjaaja eli Morris Watson, Arthur Arent ja Joseph Losey saivat kuitenkin erouhallaan tahtonsa läpi näytelmän esittämiseksi (Ciment 52), mutta dilemma kuvastaa hyvin Flagananin sovittelijan ja linjanvetäjän hankalaa roolia, myös sitä, miten hän oli teatterityössä pragmaatikko ja Harry Hopkins "puhdashenkisenä" newdealerinä teatteriajattelussaan enemmänkin idealisti ja sen mukaisesti tarkka varainkäytön suuntaamisessa.

### 5.1.5 Näytelmien valikoimaa

Hallie Flagananin *Arena*-teoksen liitteistä (377-436) havaitsee, kuinka klassikot, etenkin Shakespeare, olivat FT:n keskeistä näytelmistöä. Ohjelmisto koostui niiden lisäksi muista historiallisista näytelmistä, mm. Euripideesta, Ibsenistä, modernista näytelmästä, tanssidraamasta, musiikkinäytelmistä, uskonnollisista näytelmistä, marionettiesityksistä, johtavien draamatikkojen ja nuorten yrittäjien teksteistä, vieraskielisestä draamasta, living newspapereista, mustien teatterista ja speaktaakkeleista. Tärkeällä sijalla olivat lastennäytelmät, joista *The Revolt of the Beavers* johti poliittisiin selkkauksiin.<sup>23</sup> Lisäksi FT:ssa esitettiin miraakkeli- ja moraliteettinäytelmiä, koko maata kattavina radiolähetyksinä tunnettuja sarjoja *The Epic of America* (15 puolen tunnin mittaista osaa James Truslow Adamsin kirjasta), *Men Against Death* (Paul de Kruifin teokseen *Microbe Hunters* pohjautuva yhdeksänosainen sarja puolen tunnin jaksoina), *Women of America*, maanlaajuisina tuotantoina Elmer Ricea, Eugene O'Neillia ja George Bernard

<sup>23</sup> Onkin kiinnostavaa panna merkille se yhteys, miten (John Deweyta suuresti arvostaneen) Anatoli Lunatšarskin johtamassa Neuvostoliiton Kasvatus- ja Valituskomissariaatin teatteriosastossa, jonka varajohtajana oli Meyerhold, uskottiin teatterin parhaimmin palvelevan kansan tarpeita tarjoamalla sille klassikoita, (joiden historiallinen sisältö on nähtävissä tulkintoina oman ajan aatteiden ja arvopäämäärien valossa). Työläisten ja talonpoikien jaos hoiti amatööri- ja joukkospeaktaakkelit, pedagogisen jaoksen tehtäviin kuului mm. perustaa lasten- ja nuortenteattereita (Brockett 317).

Shaw'ta.<sup>24</sup> Häneltä nähtiin mm. Yhdysvaltain ensi-iltana *On The Rocks*. Lisäksi oli alueellisia produktioita, kuten Paul Greenin historiallinen *The Lost Colony* WPA:n rakennuttamassa ulkoilmateatterissa Manteon saarella Pohjois-Carolinassa, jossa sitä on sittemmin esitetty joka kesä (Bentley 1988, 217). FT:sta on siis jäljellä samankaltainen jäännös kuin on ollut Moskovan Taiteellisen Teatterin ns. suurien nimien, jopa itsensä Konstantin Stanislavskin, ohjauksista uusien sukupolvien ja ajan muuttamina.

WPA:n FT houkutteli vasemman siiven väkeä yhtä hyvin kuin joitakuita Broadwayn ammattinäyttelijöitä ja teknistä henkilökuntaa. "Tunnetut, jotka olivat kauan unelmoineet runollisen teatterin perustamisesta, olivat saaneet tilaisuutensa. Useimpien FT:n ryhmien näytelmävalinnan standardit olivat korkeinta tasoa, sillä teatterin elvytystoimet ulotettiin kreikkalaisista näytelmistä ja Shakespearesta Shaw'hon ja O'Neilliin; mutta yhtä kaikki tuntemattomat kirjailijat saivat mahdollisuuden nähdä tekstejään ensi kertaa näyttämöllä. New Yorkissa nähtiin näytelmiä asemansa jo hankkineelta Elmer Ricelta, mutta myös mm. runoilija-draamatikko Alfred Kreymborgilta ja näyttelijäohjaaja Orson Wellesiltä" (Cheney 633). FT:n ohjelmistossa oli runsaasti näytelmiä, joiden ensimmäiset ammattilaisnäytännöt Yhdysvalloissa toteutettiin sen suojissa. Mustien teatterin (Negro Theatre) kehittäminen oli FT:n näkyviä saavutuksia, ja sen produktioista innovatiivisimpia olivat voodoo-*Macbeth*, *Haiti* ja *The Swing Mikado*. Klassikoiden "uustulkinnoista" herätti huomiota Christopher Marlowen *The Tragical History of Doctor Faustus*, ensinnäkin siksi, että se esitettiin ensi kerran ammattilaisvoimin Yhdysvalloissa FT:ssa, toiseksi siksi, että sen neljästä versiosta yhden ohjasi Orson Welles. Yksi mukaelmista oli teatterin lajityypittäisestä liikkumavarasta ja ilmaisujen kokeilevuudesta kielivä nukkenäytelmä. T.S. Eliotin *Murha katedraalissa* (tässä työssä on käytetty näytelmistä vain suomennettuja nimikkeitä siinä tapauksessa, että ne käännöksinä tunnetaan meillä hyvin) oli FT:n ensimmäinen menestys. Se osoittaa Hallie Flanaganin henkilösuhteiden merkitystä FT:lle, sillä Flanaganin ohjattua Vassarissa Eliotin näytelmän *Sweeney Agonistes* kirjailija oli luvannut Flanaganin pätevyydestä vakuuttuneena tämän käyttöön ensimmäisen täyspitkän draamansa. *Murha katedraalissa* oli tehnyt Flanaganin vaikutuksen kreikkalaisen draaman tapaisella voimakkaalla yksinkertaisuudellaan (Bentley 1988, 217) ja Flanaganin teatterikäsitys suosikin yksinkertaisia tunteita ja voimakkaita pelkistyksiä. Ei hän sattumalta ollut Euroopanmatkallaan ihastunut Prahassa karuihin talonpoikaisnäytelmiin, jotka hänen mielestään muistuttivat keskiajan miraakkelinäytelmiä (emt. 82).<sup>25</sup>

<sup>24</sup> FT sai aikansa suurilta draamatikoilta tarvitsemaansa myötätuntoa. Provincetown Playersin voimahahmo "Eugene O'Neill tuki FT:a luovuttamalla yhdessä George Bernard Shaw'n kanssa näytelmätuotantonsa sille valtakunnan laajuiseen levitykseen 50 dollarin viikkovuokralla pitämällä FT:a 'kansan teatterina'" (Flanagan 1985, 192-193). Vaikka FT halusi antaa kokeilufoorumin tuoreille kirjoittajavoimille, se luotti suurella määrällä koeteltuihin näytelmiin, kuten sen runsas klassikkovalikoima osoittaa. Se käytti myös kernaasti O'Neillin ja Shaw'n nimiä lanseeratessaan profiiliaan ja puolustautuessaan projektiin päättyessä oikeudessa.

<sup>25</sup> *Murha katedraalissa* valaisee roolimiehityksensä toteutukselta FT:n henkilöstöpolitiikan erityisproblematiikkaa. Pääosaan Beckettiksi ohjaaja Halsted Welles sai kyvykkään näyttelijän, mutta loput olivat "vanhoja jämiä suoraan kadulta, jotka eivät olleet näytelleet 20 vuoteen. Ohjaaja halusi heiltä vain hyvät viskiäänät, ja yleisön ja lehdistön vastaanotto oli komea" (Bentley 1988, 218).



FT:n laajimpia esityskokonaisuuksia oli Grace Heywardin kirjoittama *The C.C.C. Murder Mystery*. Kahden vuoden aikana yhdeksän ryhmää esitti sitä Atlantin rannikolla New Yorkin lisäksi 258 leirissä. Parhaimmillaan FT:lla oli CCC-leireillä 58 kiertävää ryhmää. CCC:n perusjatus oli yksinkertainen. 18-25 -vuotiaita työttömiä, vapaaehtoisia miehiä sijoitettiin 200 miehen vahvuisille leireille tekemään töitä kansallisten maa-alueitten hyväksi. 1935 työllistettyjä oli yli puoli miljoonaa nuorta miestä ja muutama tuhat työtöntä ensimmäisen maailmansodan veteraania noin 2500 leirillä. CCC-komennukset olivat suosittuja, koska ne tarjosivat välitöntä toimeentuloa ja hyödyttivät taloudellisesti kyliä virkistämällä mm. niiden kauppaliikkeiden toimintaa. Koska CCC:t toteutti liittovaltioarmeija, leirejä pidettiin "turvallisina", palkattujen arvioitiin olevan suojassa kumouksellisten aatteiden vaaroilta tai hämmäntäviltä asenteilta. CCC:n konservatiivinen johtaja, AFL:n varapuheenjohtaja Robert Fechner ei koskaan kyseenalaistanut perinteisiä rotuajatusmalleja, ja rotuerottelu oli useimmilla leireillä ankaraa. Nuorten miesten työllistäminen luonnon muovaamiseen rinnastui nostalgisesti ja romantisoiden ihmisten mielikuvissa lisäksi kansakunnan menneisyyteen, jolloin maata kehitettiin vastaavanlaisin ponnisteluin (Graham 63-64). Koska teatteri Yhdysvalloissa ei hätäaputyönä vastannut perinteisellä tavalla aatteellisesti ihmisten toiveisiin, niin on ymmärrettävää, että Hallie Flanagan mielellään yhdisti FT:n ja CCC:n toiminnan.

*Arenan* liiteosasta on nähtävissä, että E.P. Conklen *Prologue to Glory* levisi myös laajalle, sillä New Yorkin lisäksi sitä esitettiin 19 paikkakunnalla. FT:ssa esitettyjen, jo aiemmin Yhdysvalloissa nähtyjen klassisten draamojen kategoriassa (ennen Ibseniä) Shakespearen näytelmät veivät leijonanosan. Vuosien 1860-1900 kirjailijoista olivat näkyvimmin esillä Ibsen, Tšehov ja Shaw, joka oli jatkanut voittokulkuaan ajanjaksona 1900-1925, jolloin joukkoon kiilasi vahvimmin Eugene O'Neill. 1925-1939 olivat monen näytelmän voimalla mukana erityisesti Maxwell Anderson, Paul Green, Sidney Howard ja Elmer Rice. Oman ja ainakin englanninkielisen näytelmäkirjallisuuden vaaliminen näkyi painotuksissa selvästi, jos kohta mukana on joukko poimintoja muistakin kulttuureista. LN:n ohjelmiston kotoperäiset tekstit asettuivat näin FT:n kieli- ja kulttuuripoliittiseen valintalinjaan luontevasti, varsinkin kun muistaa haaveet FT:sta kansallisena, mantereen kattavana teatterina.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Teatteritaiteen jatkumossa FT:n vaikutukset ovat epäilemättä moninaiset, mutta sillä on ollut jopa suoranaisten jäljittelijä. Philip Arnoult perusti 1971 Baltimoren Theatre Projectin, josta tuli samalla vuosikymmenellä kunnallispuhjeisten, epäperinteisten esittävän taiteen keskusten mukailema teatteri niin Yhdysvalloissa kuin Euroopassakin. Se on yksi harvoista teattereista, joka esittää jatkuvasti maailman näyttämöiden kokeilevia töitä. Arnoult halusi vaihtoehtoa alueellisille ja traditionaalisille kaupallisille teattereille. Häntä kauhistutti pieni, demografisesti kapea, perinteinen amerikkalainen teatteriyleisö. Hän halusi projektistaan mahdollisen ja haluttavan ihmisjoukoille, jotka näkivät teatteria harvoin tai eivät koskaan. Tärkein vaikutuslähde Arnoultin suunnitelmalle sen nimeä myöten olivat FTP ja Hallie Flanaganin tavoitteet. Arnoult oli taiteellisesti lujimmin vaikuttanut Jerzy Grotowskin ja puolalaisen laboratoriateatterin työstä. Näytäntöjen jälkeen yleisöltä pyydettiin lahjoituksia, ja alkuvuosinaan teatteria tuki voimakkaasti Arnoultin yliopisto Antiochia college. Talouden takasivat kansallisilta ja osavaltion taide-elimiltä saadut lahjoitukset yksityisten avustusten ohessa. 1980 monien epäkaupallisten tukijatahojen luovuttua leikistä TP siirtyi perinteiseen pääsymaksukäytäntöön (Durham 133-134).

### 5.1.6 Suhteesta Broadwayhin

“Viime vuosisadan (1800-luvun) lopulla teatterista Amerikassa oli tullut show business, ja hyötymotiivi hallitsi niitä, jotka valvoivat teatteria. Teatterisynodi kaatti kontrolloi kiertäviä seurueita. New Yorkissa Shubertin veljekset omistivat suurimman osan teattereista, ja päivälehtikriitikot ylistivät niiden esityksiä” (Bentley 1988, 31). Tässä lakonisessa kirjauksessa ei ole näyttämötaiteen historian kannalta mitään uutta, sillä Yhdysvaltain kotoperäisenä korostuksena oli teatterien taloudellinen, yksityinen keskittymä. New York oli silti FT:n ydin- aluetta, ja tämän tutkimuksen kohteessa vuonna 1938 oli 4011 hengen suuruinen henkilökunta, kun toiseksi yltäneellä Los Angelesilla oli 1289:n ja kolmanneksi sijoittuneella Chicagolla 768 jäsenen henkilökunta (Overmyer 580).

Yhdysvaltain teatterissa “avainasemassa ovat tuottajat ja teatterinomistajat. Tuottajat valikoivat näytelmät, keräävät tarvittavat varat, palkkaavat ohjaajan ja näyttelijäkunnan, kun taasen teatterinomistajat hoitavat lippumyymälän, näyttämötyöntekijät, mainonnan ja myyntitehtävät, joskus muusikotkin” (Steinbock 37). FT:ssa tuottajana oli WPA, jonka taiteellisina “välikäsinä” olivat Flanaganin Washingtonin toimisto, FT:n paikallisjohto sekä näytelmätoimisto. Teatterinomistaja pääsi muistakin tehtävistään, jos sitten vuokrasta neuvoteltiinkin tavallista enemmän. FT esitti niin taiteellisesti kuin katsomuksellisestikin mittavimman vaihtoehdon Broadwayn teatterifilosofialle. Liittovaltioteatterin New Yorkin johtaja, Broadwaylla menestynyt näytelmäkirjailija ja tuottaja Elmer Rice muotoili suunnitelman teatterien vuokraamiseksi sadasta suuresta kaupungista, joihin sijoittaa pysyvä seurue niin, että teattereita voitaisiin käyttää esitysten lisäksi taidenäyttelyjen, konserttien ja tanssinäytäntöjen suojina. Ricen mielestä Broadwayta hallitseva kaupallisuus, josta hallituksen tukema teatteri pääsisi irti, oli murhaamassa amerikkalaisen teatterin. “Se oli kokeilun, uudistuksen ja kaiken taiteellisesti arvokkaan vihollinen” (Bentley 1988, 187). Rintamalinjoista huokuu jo Alexis de Toquevillen näkemys Yhdysvaltain poliittisesta historiasta, jonka hän on suureksi osaksi tulkinnut demokraattisen tasa-arvoisuuden puolustajien ja syntyperän tai varallisuuden perusteella aristokratioita muodostamaan pyrkivien voimien välisen kamppailun valossa (Lipset 114). Tämän tutkimuksen mikrotasolle siirrettynä dikotomian muutettavat muuttaen Broadwayn hegemonia rinnastui rahavaltaan, teatterimagnaatteihin ja viihteeseen itseisarvona, minkä kaiken LN taas kyseenalaisti.

FT:n synty ei miellyttänyt Broadwayn johtajia, eivätkä he uskoneet sen toimivuuteen (Henderson 276-277). Jotkut kuitenkin oivalsivat sen mahdollisuudet ja suosivat sitä, sillä sponsoreina oli sanomalehtiä (Flanagan 1985, 65, 165), vaikutusvaltaisia yksityisiä (emt. 86, 251), kouluja, kirkkoja, kerhoja (emt. 91), veteraanijärjestöjä (emt. 94, 237), korkeakouluja (emt. 112, 306, 319), kansalaisjärjestöjä (emt. 150), rotareita, liikemiehiä, kauppakamareita, vähittäiskauppiaiden liittoja (emt. 165, 295), maamiessseuroja, kaupunginneuvostoja, kirkon kiltoja, pesäpallojoukkueita, postinkantajien yhdistyksiä (emt. 237), autoilukerhoja (emt. 240), lääketieteellisiä seuroja, sosiaalihygienian seuroja, kotisairaanhoidtajien seuroja, kaupunkien terveysviranomaisia (emt. 301), - läpileikkauksenomainen otos Yhdysvaltain todellisesta olemuksesta, joka tavoitettiin riip-

puen paikallisen FT-väen markkinointikyvyistä ja olosuhteista sekä teatterior- ganisaation edustajien henkilökohtaisista suhteista ja aktiivisuudesta. Vaikka FT olikin liittohallituksen valvoma hierarkkinen elin, jo sen tukijoukkojen mää- rä ja intressialueet antoivat sille **kansanteatterin ominaispainoa**.

The League of New York Theatres oli teatterinjohtaja Martin Beckiin hen- kilöityen tuntenut kokeneensa arvovaltatappion, kun sen edustamilta "oikeilta teatteri-ihmisiltä" ei ollut kysytty mielipidettä FT:n perustamisesta, vaikka liiga lopulta sponsoroikin FT:n tryout-teatteria (Flanagan 1985, 59). Muut liiton jä- senet totesivat, ettei avustuksien varassa elävien näyttelijöiden joukossa ole yh- täkään kyvykästä taiteilijaa ja että mikäli FT:lla olisi "hyviä esityksiä", se kilpai- lisi Broadwayn kanssa. Hallie Flanagan huomautti väitteisiin sisältyvästä risti- riidasta, mutta teatterinjohtaja Lee Shubert arvioi FT:n voivan jopa auttaa Broadwayta, kun Broadwayn hintoja maksamaan kykenemätön yleisö voisi seurata FT:n esityksiä halvoilla paikoilla. Shubertin puheenvuoro sai aikaan sen, että monet liiton jäsenet tukivat Hallie Flanaganin, ja hän sai tryout-teatte- rinsa. Eivätkä liput maksaneet kuin 10 sentistä dollariin (Bentley 1988, 199). Vai- kutusvaltaisten teatterimagnaattien antama hyväksyntä FT:lle perustui siis vain siihen, että taattaisiin vallitseva teatterikonstellaatio ja sen ohjelmisto- ja kiinni- tyspolitiikka sekä teatteritalojen omistusolojen pysyvyys, ei siihen, että olisi suosittu erilaista taiteellista vaihtoehtoa, tähtikultin uudelleenarviointia tai jopa pohdittu teattereitten omistuspohjaa.

Luultavasti Shubertin päät kääntäneeseen otaksumaan yleisön käyttäyty- misestä kätkeytyy myös sarkastinen, laadullinen vertailu Broadwayn ja FT:n välillä, mutta kaupallisen teatterimaailman yliolkaisilla asenteilla ei ollut enää ratkaisevaa merkitystä, kun vastustus oli käytännössä saatu heikkenemään. Toisekseen Flanaganin oman todistuksen mukaan Shubert oli "selväjärkinen liikemies, joka halusi FT:n menestystä voidakseen vuokrata käyttämättömiä teattereitaan" (Flanagan 1985, 41). Lisäksi 1920-luvun lopulla Broadwayn varat- tomimpia katsojia vähensi äänielokuva, "joka ei kärsinyt suurista työvoimakus- tannuksista eikä äänekkäistä ay-aktivisteista", ja "lamavuodet veivät rahat markkinoilta". Kun "Broadwayn kulta-aikana teattereissa kävi viikoittain keski- määrin 280 000 ihmistä, laman seurauksena määrä laski vain 5-6 vuodessa alle 100 000 teatterikävijään" (Steinbock 37-38). FT:lla oli sikäli tavallaan mark- kinarako, että se kykeni elokuvalippujen hintaisilla pääsymaksuilla keräämään katsojia takaisin teattereihin. Selvää on, että elokuvan houkutteleva varakas väestönosa ei tätä houkutinta tarvinnut, ja elokuva lohkaisi katsojakunnasta myös heitä.

Martin Beckin epäily hyvien esitysten puuttumisesta oli toteutua heti al- kuun, sillä John McGeen *Jefferson Davis*, FT:n helmikuun puolivälissä 1936 ensi- iltaan tarkoittama ensimmäinen Broadway-näytelmä oli niin vaatimaton, ettei Hallie Flanaganakaan saanut siitä käyttökelpoista, ja hanke raukesi (Bentley 1988, 216-217). Se ei ollut omiaan herättämään teattereiden omistajissa luotta- musta. Mutta väen rekrytoinnissa ei mitenkään kainosteltu. Parhaimmillaan FT työllisti lähes 13 000 henkeä projekteissa, jotka olivat levinneet 31 osavaltioon (DeHart Mathews VIII). CWA (Civil Works Administration) -rahoja työttömille taiteilijoille varannut Hopkins sovelsi toimintatapaa, jonka mukaan työllä an-

saitaan enemmän kuin avustussekeillä ja itseluottamusta horjuttavalla turhautumisella työttömyyteen, eli hän käytti Rooseveltin kansakunnan itsetunnon nostatusohjelmaa. Taiteilijat pantiin dekoroimaan julkisia rakennuksia, näyttelijät New Yorkissa esittämään vaudevillea, marionettiteatteria ja pitämään näytäntöjä kaupungin sairaaloissa ja kouluissa. LN:n taiteellisten uudistamishalujen lisäksi FT:lla oli myös sosiaalisia ja mentaalihygieenisia tehtäviä.

”Kun muut ei-kaupalliset teatterit aloittivat rahatta, FT lähti liikkeelle kuuden miljoonan dollarin määrärahalla ja käytti koko toiminta-aikanaan 1935-1939 rahaa 46 miljoonaa dollaria. Hallie Flanagan on kuivasti todennut sen vastanneen likimain yhden sotalaivan hintaa vuonna 1939. Neljänä näytäntövuotena FT rahoitti yli 1 200 produktiota 830 näytelmästä, joista 105 oli uustuotantoja” (Poggi 161). Pelin säännöt pakottivat FT:n halpuihin suurproduktioihin, joihin luontui jo taloussyistä se piscatormainen ja neuvostovaltion teatteriajattelu, jota osin sovellettiin.

Hallie Flanaganille liittovaltion teatteri oli Broadwayn kaupallisen toiminnan täydentäjä, ja hänen pyrkimyksensä on selvän deweylainen. Vaikka John Deweylle taiteen lokeroiva institutionalismi ja elitismi merkitsivät elämästä ja praksismista irtautumista sekä etäisyyttä tavallisiin ihmisiin ja heidän kokemuksiinsa, hän ei halunnut sulkea eikä tuhota museoitakaan, vaan päinvastoin avata ne ja laajentaa niitä. Niin kuin Shusterman on havainnut, moniin korkeataiteen teoksiin ”sisältyy voimakasta korkeataiteen eettisten rajoitusten ja sosiaalis-kulttuuristen vaarojen kritiikkiä” (emt. 58), kuten oli laita joissakin tapauksissa myös Broadwayn tuotteissa.

## 5.2 Living Newspaperin historiasta, ideasta ja käytännöstä

### 5.2.1 Sinipuserot

Hallie Flanagan oli nähnyt matkallaan Neuvostoliittoon 1927 Sinipuseroiden töitä (Flanagan 1929, 108). ”Ensimmäisen näistä Neuvosto-Venäjän Sinipuseroiden työläisjoukoista perusti Boris Juzhanin 1923 Moskovan Journalisti-Instituuttiin. Nimi juonsi tehdastyöläisten väljistä, sinisistä puseroista. Kysymys oli living newspaperista, joka esitti proletaariseen ideologiaan kytketyn montaa ajan tapahtumista muotonaan laulujen ja sketsien varietee. Liikuteltavuutensa ansiosta ryhmä saattoi tehdä laajoja turneita esittämällä agitpropia tehtaissa, kerhoissa ja ulkosalla” (Banham 104). Sinipuseroilla oli jo kansalaissodan ajoilta edeltäjä, Zhivaja Gazeta (Elävä Sanomalehti). Se koostui esityksistä, joissa luettiin poimintoja sanomalehdistä, yhdessä kommentaarien kanssa (Bigby 214). Arvatenkaan Hallie Flanagan ei halunnut elämöidä LN:n syntytaustoilla, koska heti ensimmäinen FT:n In, *Ethiopia*, hyllytettiin poliittisen liikkuma-alansa laajentamisesta ulkopoliittikkaan ja Mussolinin henkilöön. Tiedon levittely In:n historiallisesta juontumisesta mm. Neuvostoliiton agitoivasta propagandateatterista olisi entisestään vaikeuttanut LN:n käynnistymistä.

Bigby toteaa Hallie Flanaganin tunteneen Huntley Carterin teoksen *The*

*New Spirit in the Russian Theatre 1917-1928*. Siinä Sinipuseroiden miljoonan jäsenen organisaation kerrotaan käsittäneen 5 000-6 000 ryhmää, jotka usein työskentelivät ammattinäyttelijöiden opastuksella. Ryhmät esittivät lehteä kylissä ja pikku kaupungeissa. Esityksissä yhdistettiin tuoreimmat uutiset filmeihin ja kuultokuvaan niin, että ne muistuttivat poliittista kabareeta. Esityskäytäntönä oli kuvittaa jokin sanomalehden otsikon teema. Ajankohtaisuuden menettäminen, lisääntynyt kaavamaistuminen ja estetisointi johtivat lopulta ryhmien lakkaamiseen (Bigsby 214).

Ennen kehittymistään naamioiden, vaatteidenvaihdon, iskulauseita välittävien megafonien, laulujen, tanssin, akrobatian, deklamaation, pantomiimin ja filminpätkien käyttöön, teatterimuoto oli saanut alkunsa yksinkertaisesti Neuvostoliiton työläisklubien johtavien jäsenten kiipeämisestä näyttämölle lukemaan uutisartikkeleita. Hallie Flanagan piti erityisesti Sinipuseroiden esittämää byrokratian satirisoinnista (Bentley 1988, 73). Sinipuserot eivät voineet aikoihin tietää, millainen virkakoneisto Neuvostoliittoon luotiin vuosikymmeniksi, ennen kuin valtio suureksi osaksi juuri kivettyneen byrokratiensa ja poliittisen stagnaationsa takia murentui vuonna 1991. Sinipuserot nuorena Neuvostoliitossa olivat paitsi poliittisen propagandan ja informaation levittämisen aatteellinen organisaatio, myös käytännöllinen välttämättömyys, koska paperia ja painomustetta ei ollut, ja lukutaidottomuus oli yleistä. "Aluksi pitäydettiin lehden muodossa: lehteä lukivat sen toimituskuntaa esittävät henkilöt. Pääkirjoituksia, pakinoita, ulkomaan- ja urheilusivujen aineistoa esitettiin luentana. Myöhemmin siirryttiin teatterillistettuun sanomalehteen, ja Juzhaninin johdolla käsiteltiin niinkin abstrakteja aiheita kuin militarismi, kapitalismin kriisi ja fasismin nousu Euroopassa" (Bramsjö 10-11). Samanlainen kehitys oli LN:n teatterifilosofiassa. Sen lehtimäiseksi kaavailtu muoto "draamallistui" ja taipui suunniteltua enemmän teatteritilan ja -ilmaisun vaatimuksiin. Samoin muovautui myös LN:n rinnakkaisilmiön March of Timen dramaturgia.<sup>27</sup>

Lunatšarski sanoi Hallie Flanaganille, että "uusi neuvostoihminen haluaa kaikkien aikojen kapinallista kirjallisuutta, kuten Byronin *Kainin*, Schillerin *Rosvot*, Rollandin *Dantonin* ja Tollerin *Masse Menschin*, mutta ensi sijassa hän halu-

<sup>27</sup> "Juzhaninin ensimmäisten sinipuseroryhmien jälkeen 1924 syntyi muita, ja ne organisoitiin piireiksi ammattiyhdistysten keskuselimeen. Kiertävien ryhmien esityksiä nähtiin missä olosuhteissa ja paikoissa tahansa, puistoissa, työläisten kerhoissa, ravintoloissa. Esiintyjänä oli sekä tyttöjä että poikia. Heidän piti olla sekä laulajia, tanssijoita, akrobaatteja että muuntautumiskykyisiä poikkeusihmisiä. Heillä oli aina mukanaan tarpeellinen varustus. Yhtäkkiä he heittivät työpuseronsa pois ja pukeutuivat salamannopeasti puna-armeijalaisiksi, amerikkalaisiksi jne. Lavastuksia ei ollut. Näyttelemineen oli niin ilmaisuvoimaista ja siinä oli niin raivokas tempo, että se vei katsojien koko huomion ja kaikki aistit. Ohjelman alkaminen saatettiin tiedoksi kimakalla vihellyksellä. Voimalla ja vauhdilla, kimeillä lauluilla ja vihellyksillä tavallisesti 10-14 henkilön ryhmä suoritti paraatin, entrén." Kun kontakti yleisöön oli luotu, alkoi ohjelman toinen numero. "Sillä saattoi olla erilaisia nimiä, kuten englantilaiset kaivostyöläiset, aseriisuntakonferenssi, sorrettu Kiina, me ja Amsterdam jne. Sisäpoliittisessa osuudessa seurasivat radio-lokakuu, osuustoiminta, 15. puoluekokous jne. Ohjelma jatkui kansanomaisella maneerilla esitetyllä dialogilla, monologilla ja lyhyillä pontevilla lauluilla, jotka käsitelivät yksityisluonteisempia aiheita, kuten kerhon tai ammattiyhdistyksen toimintaa, tilikertomusta jne. Ulkomaalainen löytäisi Sinipuseroiden esityksistä vaudevillen, komedian, operetin, revyyin ja oratorion elementtejä. Sinipuserot askaroivat faktojen, realiteettien, ajankohtaisten kourantuntuvien ongelmien kimpussa, jotka välittömästi koskivat jokaista työläistä tai talonpoikaa. Vauhdikkuus ilmaisi uuden ajan intensiteettiä" (Bramsjö 12-13).

aa luoda oman draamansa omasta elämästään" (Flanagan 1929, 103). Samalla tavalla Flanagan määritteli myöhemmin Ln:n lähtökohtia. Neuvostoliitossa oli Deweyn vaikutus erittäin voimakas aikana 1923-33. Silloin kasvatuksen päällikönä oli Lunatšarski, joka arvosti Deweyta ja epäilemättä hänen ajattelunsa sitä painotusta, että "filosofian tulee muuttaa, parantaa maailmaa" (Ketonen 88-90), ja myös sitä, että "Dewey näki tässä muutosprosessissa filosofian ja kasvatuksen liittyvän yhteen" vielä niin, että "filosofialla ei ole merkitystä, ellei siitä seuraa jotain kasvatuksen käytännössä" (Törmä 26). Hallie Flanagan oli innostunut Sinipuseroiden niukoista mutta mielikuvitusta kiihottavista näyttämöratkaisuista, liikkeen rytmistä, kyvystä käyttää fantasiaa, mutta ennen kaikkea siitä, miten merimiehiä, sotilaita, viljelijöitä ja tehdastyöläisiä yhdisti työtöveisuus (Flanagan 1929, 109). Häkellyttävästi *One Third of a Nation* -näytelmässä viritetään viljelijöiden ja työväestön yhteisrintamaa ikään kuin tätä voimansa tunnossa hehkuvaa neuvostohenkeä elvyttären, niin amerikkalaisen yhteiskunnan omia suhdanteita kuin ajatus liittoutumisesta kuvastelikin.

Sinipuseroiden moniaineinen aihevalinta näkyy noudattaneen sanomalehden käytäntöjä, sikermäistä ja mosaiikkimaista rakennetta. Se koostuu ilmavasta tavasta ikään kuin hallita kaikkea vaivattomasti ja omaa omnipotenssia korostaen. Kriittinen näkökulma Kiinan ja muiden maiden epäkohtiin vahvistaa sitä vaikutelmaa, että omat asiat ovat paremmin kuin muualla. Lisäksi ne hallitaan samalla pätevyydellä kuin ammattiyhdistyksen tilikertomukset tai muuntautuminen näyttämötekniikan keinon varassa näyttelijän "valepuvussa" vaikka amerikkalaiseksi. Ln:ien kovaäänisellä on mm. tämänkaltainen funktio.<sup>28</sup>

Osa Sinipuseroista sulautui Proletkultin ja mm. Meyerholdin vaikuttamaan TRAMiin, nuorten työläisten teatteriin. Hallie Flanagan tiesi Ln-teatterin nousseen maihin Yhdysvalloissa jo ennen hänen johtamaansa FT:a, ja useimmat näistä Ln-teksteistä olivat nopeasti kyhättyjä skenarioita, joista harva on säilynyt ja joista mitään ei ollut julkaistu (McDermott 82). FT:n ulkopuolella työstetyt tekstit ovat enemmän kuin FT:n "viralliset" Ln:t commedia dell'arten juonikonstruktioiden jäljillä. Niistäkään ei ole näytteitä tallessa viljalti, dell'arten toiminnan päälinjat kun ovat luonnostelluissa kirjaanvienneissä vain viitteellisten esitelyjen varassa, kuten Sinipuseroillakin.

Hallie Flaganalla oli jo Vassarissa ollut Whittaker Chambersin kuvaukseen kuivuuden näännyttämistä arkansasilaisperheistä pohjautuvassa *Can You Hear Their Voices?* -näytelmässä käytössään LN-tyyppinen koneisto. Yliopiston journalismin osasto oli tehnyt näytelmäaineiston perustutkimuksen, ja sen pohjalta Flanagan oli kirjoittanut oppilaineen näytelmän kymmenessä päivässä (Bigsby 214). Morris Watson tiesi vastaavanlaisia yrityksiä tehdyn varieteessa, työläisten kerhoissa, New Yorkin työväen laboratoriateatterissa ja samankaltaisten hankkeiden kukoistaneen hetken Berliinissä ja Moskovassa (Kline 111).

<sup>28</sup> Haluttiinpa mihin tahansa kerhoiltaan tai juhlaan tai kokoukseen saada yleisöä liikkeelle tai kansantajuistaa jokin ajatus, kampanja tai päätös, Sinipuserot oli mahdollista tilata paikalle. Neuvostoliiton lisäksi Sinipuseroita oli Saksassa, Tšekkoslovakiassa, Tanskassa, Englannissa, Yhdysvalloissa ja Ruotsissa. Jotta agitprop-teatteri olisi voitu organisoida kansainvälisesti, perustettiin Kansainvälinen Työväenteatteriliitto. Neuvostoliitossa Sinipuserot lopetettiin 1928, koska Petroskoin kansanteatterin suomalaisen pääohjaajan Ragnar Nyströmin sanoin "ihmisistä arveltiin jo tulleen tietoisia neuvostokansalaisia, joita ei enää tarvitse herättää" (Bramsjo 14-15).

Vaikkei Flanagan myönnäkään, että LN:n esitykset olisivat kokonaisuutena muistuttaneet mitään aiempia yrityksiä, hän ei suinkaan kiellä niiden tiettyjä elementtejä käytetyn ennenkin. Niin kutsuttuja uusia muotojaan LN lainasi monista lähteistä: Aristofaneelta, *commedia dell'artelta*, shakespearelaisesta yksinpuhelusta, Mei Lan Fangin pantomiimista. "Tekniikaltaan joustavana ja tiensä alussa sillä on vielä paljon opittavaa kuorolta, kameralta, sarjakuvulta. Vaikka siinä on satunnaisia viittauksia Volksbühneen ja Sinipuseroihin, Bragagliaan, Meyerholdiin ja Eisensteiniin, se on yhtä amerikkalainen kuin Walt Disney, *March of Time* ja Kongressin arkisto. Living newspaper, tosiasioihin perustuva ja formaalinen, musiikkia käyttävä ja akrobaattinen, abstrakti ja konkreettinen, visuaalinen ja kuultavissa oleva, psykologinen, taloudellinen ja sosiaalinen, on aloittelevan näyttämötaiteen draamallinen muoto, joka on kelvollinen laajentumaan rajattomasti", kirjoitti Hallie Flanagan vielä 1938, koko FT:n päättymistä edeltäneenä vuonna (Flanagan 1985, 70).

Flanagan oli henkilökohtaisesti ja pysyvästi kiinnostunut ln:n genrestä, sillä 1947 hän kirjoitti näytelmän  $E = mc^2$ , 35-kohtauksisen ja 75 henkilöhahmotelmaa sisältävän living newspaperin. Esitysmateriaalina käytettiin mm. filmiä Hiroshiman ja Nagasakin pommituksista. "Ajattelultaan mustavalkoisen (liikemiehet, poliitikot ja sotilaat ovat pahoja, muut hyviä) tekstin toinen osa esittelee atomien energian tulevaa käyttöä. Siinä senaattorit, jotka olisivat halunneet atomien energian valvonnan puolustusministeriölle, epäilevät siviilien kontrolloiman atomien energiakomission johtajaa David Lilienthalia kommunistisympatioista" (Bentley 1988, 386-389). Flanagan painottaa näytelmässään asioista välittämisen välttämättömyyttä, ja tässä hänen huoleensa kietoutuvat epäilemättä omat kokemukset FTP:n tilille asettaneiden edustajainhuoneen komiteoiden edessä vahvana ironiana. Flanagan muotoili FT:n kokeilullisen yrityksen LN:n "pyrkivän dramatisoimaan uutta taistelua - tavallista nykyajan amerikkalaista etsimässä tietoa maastaan ja maailmastaan; dramatisoimaan hänen taisteluaan oman aikamme luonnon, talouden ja yhteiskunnan suurten voimien muuttamiseksi kohti parempaa elämää useammille ihmisille" (DeHart Mathews 143). Flaganin motossa kaikuu nuoren neuvostovallan integroidun taideliikkeen, Vaseman Rintaman keskeinen, sittemmin etenkin Brechtin tavoittelema päämäärä, visio muutettavissa olevasta yhteiskunnasta. Brockett toteaaakin, että neuvostotaiteilijoiden, saksalaisten ekspressionistien ja muiden länsitaiteilijoiden välillä oli tuolloin useita vahvoja katsomuksellisia, tavoitteellisia ja tekniikkaan liittyneitä yhtymäkohtia (Brockett 319).

## 5.2.2 Työttömät toimittajat uuden välineen muotoilijoina

Morris Watson oli toimittajana New Yorkissa, kunnes hänen kohtalokseen monen muun aikalaisen tavoin oli joutua työttömäksi. New Yorkin lehtimiesyhdistyksen Newspaper Guildin organisoija Watson nimitettiin organisoimaan LN, josta FT:n New Yorkin aluejohtaja, näytelmäkirjailija Elmer Rice ehdotti kehitettäväksi uutisten näyttämön (Kline 111). Tarkoitus oli iskeä ajankohtaisin aihein, tunkeutua epäkohtiin, virittää teatteripoliittista ja yhteiskunnallista polemiikkaa, johon traditionaalinen teatteri harvoin yltää tai edes pyrkii. Pienteatteriliik-

keen marginaalissa käydystä keskustelusta oli tarkoitus laajentaa puheen kuuluvuutta ja kuulijoiden määrää. Ajatus työllistamisestä kattoi koko FT-projektin, ja kun teatterien talous oli heikoissa kantimissa, FT otti varsin pitkälle pelastajan roolin. "Vuonna 1934 puolet New Yorkin teattereista oli suljettu ja yli puolet näyttelijöistä oli ilman työtä" (Bigby 211-212). Teatteriyleisöjen väheneminen johtui myös radion ja elokuvan noususta.

Hallie Flanaganin ajatuksissa väikkyi arvattavasti jo ln-muoto, kun hän formuloi vuonna 1935 visionsa entistä tarjontaa täydentävästä näyttämöstä New Yorkiin. "Se sisältäisi tuntemattomien kirjailijoiden kokeellisia näytelmiä, joissa korostuisi alueellisuus." Hän hahmotteli vielä menneisyyttä arvioivaa teatteria suhteessa uuteen aikaan ja uusiin oloihin (DeHart Mathews 42). Historiatietoisuus, syiden ja seurausten analyysi ja näyttäminen omassa ajassa, uusi- en väylien etsintä teatteritaiteeseen niin aiheina kuin niiden käsittelynä kiehtoivat Flanaganin mieltä. "Nimettömien" kirjailijoiden valjastaminen kokeiluun oli uskalias ja poikkeuksellinen teko, mutta uusiin suuntiin etsiytyemisessä välttämätön. Hallie Flanagan oli perillä siitä, että "tyypillistä amerikkalaista näytelmäkirjailijaa ei rohkaissut kirjoittamaan kirjallisten ihanteiden vetovoima vaan kiihoke menestyä Broadwaylla" (Welland 2). Flanagan oli lisäksi hyvin taipuvainen käsittämään ja käsittelemään tekstiä teatterin materiaalina, ei tiukkana kammiossa estetisoituna käskynjako-ohjeistona näyttämöväelle.

LN:n henkilökunta, muodostettuna kaupungin päivälehdessä tapaamaan päätoimittajineen, toimitussihteereineen, kaupunkitoimittajineen, reporttereineen ja käsittelevine toimittajineen, alkoi ravistella julkisia tapahtumia tuhansien kirjojen, raporttien, sanomalehtien ja aikakauslehtiartikkelien avulla tarkoituksena luoda senhetkisistä ongelmista vaikutusvaltainen, dramaattinen käsittelytapa, samalla historiallinen ja ajankohtainen (Flanagan 1985, 65). Kirjoittajaporras palautui Provincetown Players ja Washington Square Players -teatterien workshop-ajatteluun, joissa taiteellinen prosessi jäsennettiin O'Neillin portaali-hahmosta huolimatta kollektiivisesti.

Hallie Flanagan ei halunnut päästää teatteriväkeä dramatisoimaan uutisia ja ajankohtaisia ongelmia. Hän halusi teatteriin kaksitahoisesta järjestelmästä, esityksiä toteuttavan näyttämön ja sen ulkopuolelta sille lehtiorganisaation kaltaisena järjestelmänä aineistoa valikoivan ja käsittelevän portaan. Ns. tutkiva journalismi ja lähestyminen kadun elämään olivat LN:lle luontevampi väylä kuin näytelmäkirjallisuus, jonka konventiot ja esteettiset pelisäännöt olisivat painotuneet luultavasti kaavamaisemmin, sisälähtöisesti teatteritaiteen traditioiden pohjalta. Koko FT:lle oli eduksi, etteivät akateemisessa työyhteisössä ja kokeilu-teatterissa toiminutta Flaganania itseäänkään rajoittaneet vallitsevat teatterikäytännöt. Arvattavasti siksi LN:n vetäjäksi valikoitui täysverinen lehtimies, joka toisi teatteriin selkeästi uutisen näkökulman ja uutisreportaasin käsittelytavan. Watsonia eivät rasittaneet vastaavantyyppisten kokeilujen sablonit tai maneerit. Watsonin valinnassa oli myös sitä Flanaganin toistamaa vaatimusta, että LN oli kokeilu. Siinä puolestaan toteutettiin New Dealin henkeä, joka sekin oli osittain impulsiivinen ja improvisatorinen, eikä seurannut johdonmukaisesti mitään taloudellista filosofiaa.

Aluksi LN:n suunniteltiin esittävän dramatisointeja ajankohtaisista uutis-



tapahtumista, mutta pian selvisi, että uutiset vanhentuvat sinä aikana, kun tekstiä kirjoitettaisiin ja valmisteltaisiin näyttämölle. "Uutisia päätettiinkin käyttää enemmän tai vähemmän ajankohtaisena taustamateriaalina" (Rice 159). Hallie Flanagan ehdotti koko FT:n hahmotteluvaiheessa WPA:ta johtavalle Harry Hopkinsille suunnitelmastaan dramatisoida ajankohtaisia tapahtumia sarjana living newspaperereita, joilla olisi "nopea, elokuvallinen muoto ja joissa korostuisivat monien ihmisten pienet osat pikemmin kuin muutamat tähtirollit" (Flanagan 1985, 20). Harold Clurman puolestaan oli taistellessaan Group Theatren eloonjäämisestä todennut vanhan Broadway-maksiimin pitävän paikkansa, että on mahdotonta rahastaa klassikolla ilman tähtiä (Poggi 154). LN:ssa ei ollut kyse sen enempää klassikoista kuin tähdistäkään, puhumattakaan, että työllistämiprojekti olisi perustunut liiketaloudellisen kannattavuuden ideaan.

Tarkastellessaan unohdettua Aristotelesta John Gassner on havainnut, että "ainoa draamallinen muoto ja tyyllisuunta, joka on syntynyt modernissa Amerikan yhteiskunnassa, on ollut täydellisesti epäaristotelinen dokumenttidraama, living newspaper. Journalistisen näytelmänteon levinneisyys on oire siitä, että olemme (amerikkalaiset) myötämielisempiä välittömille tosiasioille kuin draamalliselle mielikuvitukselle. Dokumentaarisen kirjoittamisen edistyminen on ollut etenkin nähtävissä parhaassa radio- ja elokuvadraamassa" (Gassner 1960, 80). Yleisölle esitetään valaisevaa toimintaa ennemmin kuin väite todellisuudesta: tämänlaatuisessa kehittyneessä teatricalismissa - ratkaisevasti kehittyneemmässä kuin fantasia ja subjektiivinen draama - kirjailija saattaa mennä niin pitkälle, että tekee näytelmästäan illustroidun luennon, kuten Bertolt Brecht on tehnyt Lehrstückeissään - "opetusnäytelmissään", joiden amerikkalainen variantti oli living newspaper (emt. 262).

Living newspaper ei näytelmä- ja teatterimuotona juuri Yhdysvalloissa ole yllättävä. Amerikkalaisen kirjallisuuden juuret ovat olleet vuosikymmeniä syvemmin journalismissa kuin esimerkiksi englantilaisen. Sitä osoittaa kannuksiaan journalismin piirissä hankkinut amerikkalaisten kirjoittajien joukko Mark Twainista, William Dean Howellsista ja Stephen Cranea Ernest Hemingwayhin, John Steinbeckiin ja Arthur Milleriin (Welland 93). Produktiot toteutettiin, ln:eista esimerkkinä *Triple-A*, "korostamalla journalismin arvovaltaa ja välittömyyttä. Ilmeisesti March of Timen radioversion vaikutuksesta living newspaperin yhteiskunnallinen merkitys ja metodi olivat samankaltaiset kuin amerikkalaisten työväenteatterien agitprop-näytelmien. Living newspaper sai vaikutteita niin ikään venäläisten ja Saksan antifasististen teattereiden varhaisista 1920- ja 30-lukujen kokeiluista" (Bluem 78). "Journalismin arvovalta" on kiintoisaa käsite, sillä kunnioitettavasta sanomalehtisitaattien määrästä huolimatta ln ei ollut sanomalehti vaan teatteria. Yleisö saattoi vakuuttua ln:n käyttämien tilastojen ja muun todistusaineiston perusteella käytetyn todellisuuden kuvaston faktoista, mutta laaja bibliografia jäi sellaisenaan tietenkin yleisöltä pimentoon tekstien parenteseihin ja alaviitteiksi.

### 5.2.3 Teksteistä harva näyttämölle

Deweyn mukaan yksi taiteen funktioista on horjuttaa moraaliin liittyvää pelok-

kuutta, josta johtuen ajatukset karttavat joitakin aineksia ja kieltäytyvät sallimasta niiden pääsyä terävänäköisen tietoisuuden selvään ja puhdistavaan valoon (Dewey 1987, 193). Tämä huutavan ääni tuntui kaikuvan LN:n tekijöiden moraalisen ohjelman, ja LN:n oma ääni kantoikin FT:n ulkopuolelle. Siitä yhtenä osoituksena olivat LN-produktiot *Triple-A Plowed Under* ja *Injunction Granted!*, jotka ohjasi työläisryhmän ohjaaja Joseph Losey (Flanagan 1985, 71-72). Nyt edistyksellisten taiteilijoiden kokoontumiselle oli mahdollisuuksia tarjoava areena, ja väkeä alkoi virrata LN:iin. Brett Warren tuli ohjaamaan LN:n *Power*. Alfred Saxe, Workers' Laboratory Theatren ohjaaja, taas oli LN:n kirjoittajatiimissä. Alfred Kreymborg, jonka kirjoittama näytelmä *America* oli ollut työläisteatteriryhmien menestyksekkäimpiä agitprop-kappaleita, tuli johtamaan runodraamayksikköä, Proletbühnessä ohjannut John Bonn taas klassikoita esittänyttä saksankielistä osastoa (emt. 59-60). Kiinnostava yksityiskohta on se, että ainakin kaksi Proletbühnen teksteistä oli living newspapereita (McDermott 84).

Living newspapereita tiedetään olleen ainakin 45 (McDermott 82), kun niitä Hallie Flanaganin *Arena*-teoksessa mainitaan vain tusina. Yhdysvalloissa kirjoitetuista 38 LN:sta tuotettiin 22 (liite Muita livingpapereita). LN:eista kirjoitettiin seitsemän Englannissa, ja niistä jokainen myös esitettiin (ib.). Se on johtunut mahdollisesti niiden täsmällisesti hahmotetusta tarkoituksesta. Juuri Englannissahan LN-tekniikkaa käytettiin menestyksellisesti aikuiskasvatuksessa ja asevoimien propagandassa toisessa maailmansodassa (Hartnoll 584).<sup>29</sup> Nykyään tunnettua LN:a voi syystä pitää "kulttuurien välisen draamallisen liikkeen huipentumana" (McDermott 83). Epiteetti on teatteritaiteen erityisalueen kansainvälistä yhteyttä korostaessaan adekvaatti, ja sen perustana olevan artikkelin ilmestyessä 1960-luvun puolivälissä kylmän sodan aikoina Yhdysvaltain ja Neuvostoliiton yhteisen lähihistorian osoittaminen edes taidepolitiikan ohuella kaistaleella koki olla eräänlainen muistutus siitä, että itä ja länsi ovat kohdanneet.

Monet teatteritaiteilijat halusivat lujittaa määräaikaan projektiin luotuja rakenteita ja kehittää sitä pysyväisluonteiseksi teatteriorganisaatioksi. LN-yksikössä se tuntui vahvana produktiivisuutena. Vaikka moni idea jäi raakileeksi ja kehittymättä esityskelpoiseksi tekstiksi, varsinkin projektin alussa esitettyjen näytelmien tahti oli kiihkeä. Kun *Triple-A* siirtyi syrjään, *Highlights of 1935* oli ohjelmistossa jo kymmenen päivän päästä. Ei kulunut kahtakaan kuukautta, kun sen jälkeen jo esitettiin LN: *Injunction Granted!*. Sitten vauhti hiukan laantui, mutta *Ethiopia* mukaanlukien LN esitti vajaan kahdessa vuodessa kuusi yksikössä kirjoitettua näytelmää. LN:eista satiirista näytelmää *Highlights of 1935* ihmisten välinpitämättömyydestä yhteiskunnallisiin asioihin esitettiin New Yorkissa kolme viikkoa, näytelmää *Injunction Granted!*, tilitystä työväen kohtelusta oikeudessa, noin kolme kuukautta. Muita New Yorkin LN-produktioita esitettiin

<sup>29</sup> Sen sijaan virheellisesti sama artikkeli väittää FT:n Yhdysvalloissa luoneen ensimmäiset LN:t, sillä "LN:lla oli myös amerikkalaisia edeltäjiä, vaikka niiden juuret olivatkin Euroopan poliittisessa teatterissa. *New Masses* -lehdessä julkaistiin kirje Uj Elore -nimisen unkarinkielisen draamaryhmän living newspaper -hankkeista 1931, ja *Workers Theatre* -julkaisussa oli 1933 painettuna yksinäytöksinen *Learned Judge, a Sketch for a Living Newspaper*, joka perustui tuoreeseen, myös *Workers Theatressa* julkaistuun uutisjuttuun" (Bigsby 215).

myös muualla, näytelmää *One Third of a Nation* New Yorkin lisäksi yhdeksässä kaupungissa, näytelmiä *Power* ja *Triple-A Plowed Under* kumpaakin New Yorkin lisäksi neljässä kaupungissa. *One Third of a Nation* oli New Yorkissa ohjelmistossa yhdeksän kuukautta, *Power* neljä ja puoli sekä *Triple-A Plowed Under* puoli-toista kuukautta (Flanagan 1985, 390). Tässä tutkimuksessa lähemmin tarkasteltujen *Triple-A Plowed Under* ja *One Third of a Nation* -tekstien lisäksi muut In-näytelmät ovat liiteosassa.

Vaikka Bigsby pitääkin In:a voimakkaana eepisenä draamana, hän arvosotelee sitä siitä, että se korvasi sentimentaalisuudella tunteen, melodraamalla motiivien ja moraalien hiuksenhienon tutkimuksen, julkisilla kysymyksillä, hiljaisuuden kielellä yksilön ahdistuksen. Ln:a luonnehti "raaka energia, tapahtumien rationaalinen analyysi, ulkonainen käyttäytyminen ja ainoastaan kollektiivien neutraloiva determinismin tuntu" (Bigsby 232). Kun tämän teatteri-ilmiön taustalla oli lamaan johtaneiden "mahtavien finanssirakennelmien luomuksia, joiden arvo paperilla huomattavasti ylitti niiden todellisen reaaliarvon ja koron-tuoton" (Öste 88), teatterigenren synty on vaivatonta ymmärtää antiteesiksi perinteisen draaman estetiikalle ja sen kiihkeän polemisoiivat sävyt suoraksi vastareaktioksi sille todellisuudelle, joka tuntui huolehtivan illuusiosta paremmin kuin perinteinen näyttämötaide. Se, ettei moni In yltänyt näyttämölle, johtui useimmiten tekstien heikosta kvaliteetista, ehkä myös tarpeesta pyrkiä nopeasti käyttämään äänioikeutta tavallisen kansalaisen hätähuutona, eivätkä voimavarat aina riittäneet mietittyyn ja hiottuun tulokseen.

Yhdysvaltain 1930-luku oli osallistumisen ja "johonkin kuulumisen" vuosikymmen. Silloin oli tarve tuntea itsensä osaksi jotakin suurempaa joukkoa, suurempaa tarkoituksen tunnetta. Se oli yhdessä työskentelemisen tunnetta, jolloin jaettiin ajatuksia ja uskoa; se oli tunnetta olla "ryhmä" (Susman 172). Kuumeinen innostus johti usein hektiseen ja kontrolloimattomaan liikkeeseen ilman selkeätä ajatusta tai taidollista kompetenssia. Se tulostui mm. monina living newspapereina, joiden esittämisestä ei aina ollut takeita. FTP:n LN:kin sai huomattavasti enemmän käsikirjoituksia aikaan kuin se niitä esitti. Hallie Flanagan on kirjannut *Arena*-teokseensa tuotettujen In:ien joukkoon myös kaksi epäselvää tapausta, tekstit *Living Newspaper, First Edition* ja *Living Newspaper, Second Edition*. Kummankin In:n kirjoittaja on Cleveland Bonner ja kumpikin on esitetty Norwalkissa, Connecticutissa, siis New Yorkin kaupungin kyljessä, ensimmäinen kuukauden ajan, toinen yhden viikon ajan vuonna 1936 (Flanagan 1985, 390). Mitään muuta Flanagan ei niistä mainitse, yhdessäkään lähdeteoksessa niistä ei ole mainintaa, eikä George Mason Universityn yhteydessä toimivassa Fenwick Libraryn The Federal Theatre Collectionin arkistossakaan ole asiasta tietoja. Sen sijaan saman kirjaston laatimassa monistetussa luettelossa (*Living Newspapers of the FTP 1-4*) FTP:n LN-teksteistä on maininta Lawrence ja Sylvia Martinin kirjoittamasta revyyistä *Living Newspaper Follies*, jonka uumoillaan saaneen esityksensä Chicagossa. Teksti etsi sanomalehtien roolia ja arvoa omana aikanaan ja historian valikoituina hetkinä, mutta senkin mahdolliset tuotannolliset tiedot ovat kadoksissa, jos kohta itse näytelmäteksti on tallessa. *Living Newspaper Follies* -näytelmällä ei kuitenkaan ole osoitettavissa olevaa yhteyttä "*Living Newspaperin* painoksiin".

Vaikka ln koki peilata adekvaatisti todellisuutta, sen lajityyppi ei ollut yhtä jäännöksettömän selvärajainen. Hallie Flanagan mainitsee esittämättömän *Townsend Goes to Town* -näytelmän, joka oli "tehty living newspaperin tyyliin" (Flanagan 1985, 148). Teoksessa mainitaan nimeltä myös ln:t *Dirt, Sugar, Timber, Clown's Progress* ja *Spanish Grant*, joita niitäkään ei koskaan esitetty, sekä parrasvaloihin päässeet *Spirochete, Flax* ja *Bonneville Dam*. Fenwick Libraryn monisteessa on FT:n tuottamien kuuden, tässä työssä esitellyn näytelmän lisäksi lakoniset tiedot 17 ln:sta, joista ei *Living Newspaper Follies* -tekstin ja *Flaxin* lisäksi muita ole esitetty. Näiden ohkeen on vielä listattu joitakin näytelmiä, jotka tiedetään pannun alulle projektin aikana. Kaikki eivät välttämättä ole olleet tiedossa. Säilyneistä on tallella joko koko teksti tai usein vain dialogia, hahmotelmia tai skenarioita. Yhtään niistäkään ei luettelon eikä muidenkaan tutkimuksessa käytettyjen lähteiden mukaan ole esitetty, lukuunottamatta *Bonneville Dam* ainokaista näytäntöä. Näiden 17 tekstin tematiikan lyhyt katsaus on paikallaan, jotta teatteriyksikön laatimien tekstien lähtökohdat ja näkökulmat valottaisivat mahdollisimman kattavasti ln:n yleisluonnetta.

Näyttämöllä toteuttamattomia ln-tekstejä (liite 5), riin valmiita kuin keskeneräisiäkin, leimaa selvästi pyrkimys jäsentää ihmistä tuotantokoneiston osana, vaikuttamassa omaan asemaansa mm. ammattiliittojen kautta, joiden olemassaolon oikeutuksen pohdinta johtaa väistämättä yksilön turvattomuuden korostamiseen. Monet näistä teksteistä ovat toteutuneiden LN-produktioiden tavoin historioita, joiden avulla pienen ihmisen osa on luonnosmaisesti hahmoteltavissa. Voi hyvin otaksua, että juuri tekstien kaavamaisuus ja niukahko kiinnostus valottaa aiheita draamallisesti pohjustetuina ja kasvatetuina ihmiskuvina on osaltaan johtanut niiden esittämättömyyteen. Bigsbyn esittämä havainto siitä, että *The Southin* raaka muoto olisi ollut lähempänä kaavailtua ln-muotoa kuin yhdessäkään produktiossa (Bigsby 226), antaa aiheen otaksua, että LN:n paineet panivat tinkimään tavoitteista. Tosin alkuperäisistä muodon tavoitteista edettiin nopeasti aihekokonaisuuksien suuntaan, jolloin myös draamallinen rakenne arvioitiin uudelleen. Ei silti liene merkityksetöntä, että Hallie Flanagan arvioi *Flaxin* "raa'aksi", joskin tavoitteiltaan "ehdottoman oikeaksi" (Bentley 1988, 282). Näytelmien ottamisessa ohjelmistoon on esiintynyt ristiriitaa periaatteen ja käytännön välillä, koska tapa esittää on nostettu tärkeämmäksi kuin itse tekstin viestit. Jos kohta kysymys on luultavasti ollut esityksen toteutukseen liittyneestä ammattitaidosta, jotakin ln:n uhmakkuuden kärjestä taittuu Flaganan lausunnossa, vaikka se sitten olisikin projektin pakottamaa teatteripoliittista viisautta.

LN:n lukuisat hylätyt ja keskentekoiset näytelmät todistavat energisestä produktiivisuudesta, ehkä myös kirjoittajavoimien kokemattomuudesta ja taitamattomuudesta. Tekstejä ovat saattaneet lukea, arvioida ja hylätä myös näyttelijät, joilla oli mm. *Triple-A* -tapauksen perusteella kriittistä silmää ja myös enakkoluuloja, valtaakin, mutta tekstitehtailulle on voinut olla pidäkkeitä jo näytelmätoimistossa. Etenkin Hallie Flagananilla oli lujat laatukriteerit sille, mitä esitettiin, eli myös FT:n oma sensuuri on toiminut, vaikka merkkejä on enemmänkin Flaganan jälkikäteisestä arvostelusta kuin vaikuttamisesta tuotantohen toteutukseen. Kirjoittajakollektiivissa on välttämättä ollut oltava kokoava

voima, joka on vakuuttanut muut aiheen käsittelyn merkityksellisyydestä ja tuonut ammatillista osaamista. Muussa tapauksessa teksti on voinut edetä väkiväisesti tai tehottomasti tai jäädä kesken. Arthur Arentin keskeinen rooli LN:ssa selittyy myös tästä. FT:n New Yorkin ulkopuolisissa teattereissa yhtenä ongelmana ovat olleet *Sugarin* kaltaiset yritykset, joissa kirjoittaja ei ole yksin jaksanut ponnistella mittavissa, aikaa ja vaivaa vaativissa taustojen selvittelyissä.

### 5.2.4 Yhden näytännön alkusoitto, *Ethiopia*

Eristynyt ja yletön nationalismi tekee kansainvälisen keskinäisen riippuvuussuhteen, joka nyt on olemassaoleva fakta, pelon, epäilyn, antagonismin, mahdollisen sodan lähteeksi... Kasvattajien täytyy tarkistaa käsitystään patriotismista ja hyvästä kansalaisuudesta, niin että se on sopusoinnussa maailmanlaajuisen yhteyden ehdottomien vaatimusten kanssa (Dewey 1986, 72-74). Yhdysvalloissa tulkittiin noudatettua puuttumattomuuspolitiikkaa niin kategorisesti, että toisen maailmansodan oireilukaan ei tuntunut vaikuttavan omaksuttuun linjaan. Siitä huolimatta, ellei peräti siitä syystä, Labor Stage esitteli Broadwaylla menestyksellisesti kansainvälisen naisten vaatetustyöntekijöiden liiton projektin, näytelmän *Pins and Needles*, jossa satirisoitiin ln-näytelmä *Ethiopian* tavoin mm. Mussolinia, amerikkalaista mainontaa, DAR:ia (Daughters of American Revolution), sensuuria ja radikaaleja näytelmiä (Poggi 160). Sensuuri iskikin LN:n *Ethiopiaan*.

Italian Abessiniaan tekemää sotilaallista interventiota kuvannut *Ethiopia* (liite 1) oli LN-yksikön ensimmäinen ln, mutta sen esitykset jäivät yhteen suljettuun lehdistönäytäntöön tai tarkemmin pukuharjoitukseen, johon lehdistöä laskettiin sisään. Sen jälkeen *Ethiopia* poistettiin ulkopoliittisesti arveluttavana ohjelmistosta siitä syystä, että se esitti Haile Selassien näyttämöllä ja varsinkin Mussolinin epäedullisessa valossa (mm. Flanagan 1985, 65). *Ethiopiassa* on 14 lyhyttä kohtausta, pitkiä monologeja ja runsaasti näyttämöohjeita. Kohtauksiin johdattavat sähköiset, lakoniset ja kiteyttävät kaukokirjoitinviestit, jotka myöhemmissä ln:eissa korvattiin kovaäänisellä. *Ethiopiassa* on jatkuvia siirtymiä kohtauksesta toiseen ja myös kohtausten sisässä: Walwal Etiopiassa, Geneve, Gerlogubi Etiopiassa, Addis Abeba, Rooma, Lontoo, Pariisi, Washington, Geneve, Addis Abeba, Rooma, Adowa Etiopiassa, Geneve, Lontoo, New York, Pariisi, Lontoo, Liverpool, Manchester, Sheffield, Lontoo sekä viimeisessä kohtauksessa yhdeksän maan kansallispukuiset edustajat. Lyhyen tekstin rakenteeseen on nivottu nopeasti vaihtuvilla paikkakunnilla tiuha tempo, ja kaukokirjoittimen avulla maailma on saatu puristetuksi 30-luvun modernin teknisen kehityksen näyttämöksi, jolla tietoliikenne osoittaa luistavuutensa ja jolle analyttiseen tarkasteluun on voitu nostaa koskettava, globaalinen ongelma. *Ethiopian* pääosassa on Kansainliitto, probleemana Italian hyökkäys Etiopiaan 1935-36.

Läntisten demokratioiden reaktiot osoittautuvat lopulta kauniiksi puheiksi, ja *Ethiopian* finaalissa todentuu satiirisesti sodan odotuksissa se tosiasia, että jokaista lähinnä on oma etu. Etiopian tilanne hautautuu siististi unohduksiin. "Samalla tavalla oli tuomittu *Ethiopiassa* mainittu Japanin armeijan invaasio Mantšuriaan ja maakunnan valloitus 1932. Vaikka toimi oli vastoin Kansainlii-

ton peruskirjaa ja Yhdeksän vallan Kellogg-Briand -sopimusta, joka tuomitsi sotaan turvautumisen kansainvälisten kiistojen ratkaisuna, mikään maa tai elin ei tehnyt mitään” (Contosta 198). Yhdysvalloissa ensimmäinen maailmansota oli johtanut isolaatioon, ja äärimmillään amerikkalaisten eristäytymishalu oli vuonna 1937, jolloin gallupin mukaan 94 prosenttia amerikkalaisista halusi pitää maansa ehdottomasti kansainvälisten ristiriitojen ulkopuolella (Kero 405). Etiopian tapauksessa passiivisuus kuvasti kansan tavallaan syvien rivien tahtoa, sillä "pieni vähemmistö amerikkalaisista kannatti Mussolinia, mutta enin osa julkisesta mielipiteestä tunsii sympatiaa etiopialaisia kohtaan" (Duignan 208). Isolaatio oli kuitenkin vallitsevaa reaalipolitiikkaa, ja lentäjä-ässä Julianin kokemukset ja käsitykset verhottua kritiikkiä hallituksen toimettomuutta vastaan (liite *Ethiopia*, kohta 10). Kuvaavaa on sekin, että näytelmän finaaliissa Yhdysvalloilla ei ole mitään sanomista. Suurvaltapolitiisessa pelissä Etiopia joutui suurten jalkoihin. Ranska ja Englanti olivat varovaisia ekspansiivisen Italian kanssa.

Vaikka Haile Selassie vetosi Yhdysvaltain hallitukseen Kellogg-Briand -sopimuksen nojalla, vetoisuus hylättiin pikaisesti, koska Selassie oli jo vedonnut Kansainliittoon (Duignan 209). Ranska oli tehnyt tammikuun alussa 1935 ystävyysliiton Italian kanssa, eikä halunnut mukaan sellaiseen päätökseen, joka työntäisi takaisin latinalaisen sisaren (Virgin 210-211). "Lännen flegmaattisuudelle on voinut kelvata tekosyyksi Haile Selassien Japanin-ihailu ja suunnitelma Etiopian nykyaikaistamiseksi Japanin mallin mukaan. Olihan Japanin invaasio Mantšuriaan jo osoittanut Kansainliiton heikkouden, eikä länsi halunnut Afrikkaan toista Japania" (Mockler 15).

Yhdysvaltain eristäytyminen puri vielä silloin, kun Etiopia pyysi siltä aseita. Syksyllä 1935 Yhdysvaltain kongressi hyväksyi puolueettomuuspäätöslauselman, joka määräsi aseiden ja ammusten vientikiellon sotiville maille (Duignan 209). Ironista kyllä, asetoimituksia saatiin Etiopiaan Saksasta, kun Hitler halusi härnätä Mussolinia. Tosiasia oli silti, ettei etiopialaisilla ollut raskaita konetuliaseita, ja ammuksista oli huutava pula (Roberts 734-735). Italia taas oli aloittanut jo kesällä 1934 ase- ja joukkokuljetuksia itäafrikkalaisiin siirtomaihinnsa (Virgin 220). *Ethiopiassa* väläytetyt keihäät paljastavat paitsi sen, että etiopialaisten aseistus oli alkeellista, myös tietämättömyyden aseiteollisuuden kehityksestä, sillä "kansan valtava joukko oli varma siitä, että Abessinia nyt samoin kuin neljäkymmentä vuotta sitten saattoi menestyksellisesti kohdata vihattuja italialaisia" (emt. 226). Vaikka Yhdysvallat ei halunnut toimia näkyvästi, sekin oli osallistunut Etiopian kehittämiseen. Everett Colsonilla Yhdysvaltain ulkoministeriöstä oli maan taloudellisena neuvonantajana jopa "kokoavan voiman" rooli Etiopian ulkomaansuhteissa ja erityisesti sen neuvotteluissa Kansainliitossa (Mockler 15). Luultavasti *Ethiopian* Hubert Julian peilasi Yhdysvaltain ulkopolitiikan fasadia, aikalaismielialoja ja Etiopian juuttumista poliittiseen ja sotilaalliseen paitsioon luontevammin kuin olisi tehnyt näytelmässä amerikkalaisen politiikan todellinen toimija Colson.

New Yorkin FT-johtaja Elmer Rice innostui Arthur Arentilta tilatusta vartitunnin mittaisesta feature-jutusta, *Ethiopiasta*, joka vastasi hänen vuonna 1935 Hallie Flanaganin kanssa kaavailemiaan ln-muodon vaatimuksia, "uutisten dra-

matisoitua ilman kallista lavastusta, vain eläviä näyttelijöitä, valoa, musiikkia, liikettä" (Flanagan 1985, 64-65). Mutta Rice näki syvemmälle tekstimuodon draamallisiin mahdollisuuksiin ja mallina mielessään The March of Time hän päätti omistaa draamallisen esityksen yhdelle ainoalle, merkittävälle aiheelle (Isaac 16). Sen lisäksi, että Ethiopian tilanne oli kuuma uutisaihe, näytelmän tekoon oli toinenkin syy. Yhdysvalloissa sattui vierailemaan afrikkalaisten musiikin oopperanäyttelijöiden joukko, jolla ei ollut rahaa palata kotimaahansa. WPA:n avustustoimisto lähetti ryhmän FT:en, virastolla kun ei vielä tuolloin ollut kielto määräyksiä ulkomaalaisten varalle (Flanagan 1985, 65). Vain muutama mustista osasi englantia, ja Rican ja Flanaganin hahmottelema muoto-ohjelma lankei tämän joukon esitettäväksi kuin luonnostaan. Heistä tuli näytelmään alkuperäisiä etiopialaisia.

Kun Elmer Rice hyväksyi New Yorkin kaupungin FT-päällikkyyden, hän ilmaisi epäilynsä siitä, pitäisikö Harry Hopkins lupauksensa FTP:sta "vapaana, täysikasvuisena, sensuroimattomana". Heti ensimmäinen yritys, *Ethiopia*, osoitti hänen epäilyilleen olleen aihetta. Kun New Yorkin LN-yksikkö näet yritti käyttää Rooseveltin radiopuheen nauhoitusta Ethiopian sodasta, siltä perättiin ensin nauhoituksen tarpeellisuutta ja määrättiin sitten pidättymään personoimasta keitään ulkomaisia korkeita virkamiehiä FT:n näytelmissä. Ricelle tämä oli selvä merkki sensuurista, jota hallitus käyttäisi jatkuvasti FTP:iin. Pukuharjoitukseen päässyt lehdistö vastasi *Ethiopiaa* puolustavilla otsikoilla ja kiihkeillä artikkeleilla sen puolesta (O'Connor 26-27).

Hallie Flanagan kommentoi *Ethiopian* esitysten päättämistä ennen niiden pääsyä kunnolla edes alkuun sillä, että "pelko näytelmän sotkemisesta Yhdysvallat kansainvälisiin selkkauksiin oli kunnianosoitus Living Newspaperin voimalle" (DeHart Mathews 66). Hallie Flanaganin ironian todellinen osoite olivat arvattavasti ne demokraattisen puolueen kellokkaat, joita Elmer Rice piti *Ethiopian* lakkauttamisen varsinaisia syyäinä. Kuten Isaac toteaa, "näytelmiä sponsoroivat hallitukset eivät siedä liikaa todellisuutta" (ema. 17). Johan Euroopan kiertävien hoviteattereiden näyttelijöillä oli ollut täysi työ ja pitkä perinne valteliosoitelmien juonimisessa pyrkiessään säilyttämään päänsä ja tienamaan leipänsä. *Ethiopiaa* ei siis nähnyt se tavallinen amerikkalainen kadunmies, jonka asemaa lievittämään liittovaltio ja sen FT olivat taisteluun lähteneet. Sen sijaan viisi muuta ln:a saivat runsaasti yleisöä, kun FT:n LN-henkilökunta siirtyi läksynsä opittuaan kiireesti kotoisiin aiheisiin. Poliittiset intohimot kuohahtelivat niissä silti monin verroin roimemmin kuin amerikkalaisten omasta arkielämästä lopultakin etäisessä *Ethiopiassa*.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Kun panokset kasvoivat ja sota oli vääjäämättä alkamassa, Roosevelt joutui isolaatiopolitiikkansa horjumisesta tilille. Selvästi voidaan nähdä myös se, että hallituksen oli helpompi mieltää Abessinia vähäpätöiseksi periferiaksi kuin ne vahvat valtiot, joiden merkitys Yhdysvalloille oli huomattava. Tammikuussa 1939 amerikkalainen kokeilupommikone syöksyi maahan Kaliforniassa. Uhrien joukossa oli Ranskan ilmailuministeriön viranomaisena. Hänen kuolemansa paljasti ensimmäisen kerran, että presidentti oli valtuuttanut maan kehittyneimpien sotalaitteiden myymisen Euroopan toiseen sotaan sekaantumassa olevalle valtiolle. FDR kutsui senaatin sotilasasiainvaliokunnan Valkoiseen taloon voidakseen selittää tapaukseen liittyneet olosuhteet. Joku paikalla ollut välitti tiedot lehdistölle ja otsikoissa kautta maan väitettiin presidentin sanoneen: "Amerikan rintama on Reinillä". FDR leimasi syyllisiksi politiikan ja lehdistön agitaattorit, "jotka vetoamalla amerikkalaisten tietämättömyyteen, ennakkoluuloihin ja pelkoihin toimivat epäamerikkalaisella tavalla" (Steele 56).

*Ethiopian* merkitys osana Yhdysvaltain yhteiskunnallista keskustelua ja hallituksen poliittista kannanmäärittelyä "juontuu yhdeltä reunaltaan vahvasti Ranskan pääministeri Lavalin ja Englannin ulkoministeri Hoaren salaiseen välitysehdotukseen, josta Pariisin lehdistö sai vihiä ja jonka se myös julkaisi". Italia olisi Christensenin seuraten sen mukaan saanut Etiopian alueesta kolme seitsemäsosaa. Ehdotus herätti suuttumusta kautta maailman, ja pakoterintamaa tiukentamalla Italia yritettiin ajaa asiassa ahtaalle. Englantikin oli valmis öljytoimitussanktioihin, mutta vaikka Yhdysvallat oli selkkauksen alkuvaiheessa ollut Kansainliiton takana, välitysehdotus oli nostanut maassa epäilyksiä ja lisännyt eristäytymishalua. Kun pakotteet kohtasivat esteitä, Italia toimi osittain niiden pelossa nopeasti, ja 9. toukokuuta il duce liitti koko Etiopian Italiaan. Pakotteet lopetettiin jo 15. heinäkuuta, joten Kansainliitto oli kärsinyt täydellisen tappion. Hitlerin perässä maan valtauksen tunnustivat nopeasti mm. Englanti, Ranska ja Yhdysvallat ja muuttivat Addis Abeban lähetystönsä konsulaateiksi (Christensen 1945, 322-323, 325-326).

*Ethiopia* liittyy merkittävältä osaltaan samaan temattiseen ketjuun kuin *Triple-A* ja jokunen esittämätön ln. Etiopia-kriisin taustalla oli paitsi Italian sotilaallisesti strategisia pyrkimyksiä ja niihin liittyneitä historiallisia syitä, myös taloudellisia näkökohtina "kaivosteollisuuden, ehkä öljytuotannonkin mutta ennen kaikkea puuvillan ja muiden trooppisten kasvikunnan tuotteiden viljelyn" mahdollisuuksia (emt. 312). Kansalaismielialojen muokkaaminen myötmieliseksi Etiopian asialle ei Yhdysvalloissa ollut hallituksen virallisen politiikan mukaista, ja esimerkiksi drastinen rynnakkainasettelu sotivien maiden aseistuksessa oli faktisesti totta (mm. emt. 318), ja näyttämöllä pelkkä etiopialaisten kehittymättömän aseistuksen näyttö oli 1930-luvun jälkipuoliskolla surkuhupaisa viesti maan puolustuskyvystä, kun ajan tiedonvälityksessä, myös mm. March of Time -jaksoissa, on viljalti otteita esimerkiksi Saksan Reininmaan haltuunoton takaamasta massiivisesta asearsenaalista. Näytteenä MOT:n levityksen valikoivuudesta ja poliittisesta tarkoituksenmukaisuudesta *Palestine*-jaksossa (Kasettisarjan *The Great Depression* osa 2) "Kansainliitto todetaan kyvyttö-

---

Roosevelt ei suhtautunut tiedotusvälineisiin erityisen joustavasti, ja hän koki epäoikeudenmukaisena toimintana kaikenlaisen kritiikin hallitusta kohtaan siksi, että hän tunsii tekevänsä kaiken voitavansa yleisen edun ja kansalaisten parhaaksi. Rooseveltin reagointi kuvatussa tapauksessa ei ollut harvinainen. Sen tunnekylläisen nationalismin retoriikka tosin rinnastuu kiinnostavalla tavalla LN:n kuvaamiin korkeimman oikeuden päätöksiin, joissa puolestaan syytettiin Rooseveltin ohjelmia epäamerikkalaisiksi. Kun vielä liittovaltioteatteria ja LN:a Diesin komiteassa pidettiin painotuksiltaan epäamerikkalaisina, tunteita synnyttävän käsitteen tarkoitushakuinen käyttö osuu ajan poliittisesti herkkään ilmastoon yhtä tarkasti kuin MOT:n ohjelmallinen ohjenuora, jossa patriotismi oli lajin yhteiskuntakriittisistäkin äänenpainoista huolimatta ainoa hyväksyttävä linjaus.

Steele siteeraten FDR oli täsmällisesti sanonut, että "Amerikan ensimmäinen rintamalinjapuolustus sisälsi Hitlerin ja Mussolinin uhkaamien monien maiden jatkettua, riippumattoman läsnäolon - ennen kaikkea Englannin ja Ranskan" (Steele 57), mikä joka tapauksessa johti Rooseveltin ja tiedotusvälineiden väliseen, entistä kärjekkäämpään skismaan. Jo vuosia aikaisemmin virinnyt erimielisyys Valkoisen talon ja median välillä epäilemättä johti New Deal -politiikan suunnittelijat entistäkin painokkaammin luomaan edellytyksiä liittovaltiojohtoiselle teatteriohjelmaorganisaatiolle, joka marginaalisenakin informaatiokanavana olisi hallituksen kannalta johdonmukaisempi ja luotettavampi kuin arvaamaton ja kontrolloimattomampi yksityisomistuksessa oleva tiedonvälitys. Tapaus *Ethiopia* osoitti kuitenkin, että politiikka, etenkin ulkopoliittikka, esti välittömän, faktoihin nojaavan mielipiteen ilmaisun myös liittovaltiojohtoisessa teatterissa, ja ehkä nimenomaisesti siinä.



mäksi ja sen toiminta leimataan ontoksi ilveilyksi. Jaksoa ei nähty Englannissa, kun siinä mm. Mussolini ja brittien ex-pääministeri neuvottelevat sulassa sovussa. Britit olisivat halunneet Kansainliiton toteuttavan taloudellisia ja sotilallisia sanktioita, ja Winston Churchill olisi halunnut jokaisen britin näkevän sen, mutta Churchill oli tuolloin jo poissa vallasta” (Fielding 1978, 148-149).

FTP tarvitsi ensimmäisen Broadway-produktion aiheuttaman In-järkytyksen, *Ethiopian*, jälkeen moraalista nostetta ja todistetta, että hanke liittovaltion rahoittamasta teatterista olisi toteuttamisen arvoinen. New Yorkin yksiköt aloittivat maaliskuuhuhtikuussa 1936 neljällä näytelmällä, joiden esitykset rakensivat nopeasti FTP:n identiteetin ja vahvistivat sen menestyksen. Ensimmäinen esitetty In *Triple-A Plowed Under*, maailman ensi-ilta T.S. Eliotin runodraamasta *Murha katedraalissa*, hyökkäys Yhdysvaltain kasvatustalouden järjestelmää vastaan näytelmässä *Chalk Dust* ja Orson Wellesin Shakespearen näytelmästä mustille näyttelijöille sovittama voodoo-*Macbeth* osoittivat voimakkaasti FT:n halukkuuden vaihdella näytelmävalikoimaa ja tehdä kokeiluja. ”Vielä tärkeämpää oli se, että ne osoittivat olevan sijaa kansalliselle, näytelmiä tuottamaan kykenevälle teatterille, johon muut teatteriorganisaatiot - Broadwayn kaupalliset tuottajat tai yhtyneet pikku teatterit - eivät kykenisi” (O'Connor 6-7).

## 5.2.5 Alku ja loppu, *Triple-A Plowed Under* ja *One Third of a Nation*

### 5.2.5.1 Maaseutuidyllin käänöpuolta

”1930-luvun alkupuolen taloudellisen hämmennyksen vaikutukset tulivat selvimmän esiin maalaisväestön elinkeinorakenteen muutoksena ja elinmahdollisuuksien heikkenemisenä. Jo ennen pulakauden alkua maatalojen hinnat olivat sangen vaihtelevia ja koneistuminen oli ajanut pienviljelijän tilaltaan tai saattanut hänet vuokraviljelijäksi. Varsinaisen loppusilauksen tälle kaikelle antoi pörssiromahdus, joka sai koko talouselämän kaaokseen. Hyvin monet maanviljelijät aloittivat parempien elinolojen toivossa muuttopuuhat Kaliforniaan. Tätä joukkoliikehdintää kuvaavat parhaiten Steinbeckin *Vihan hedelmät* ja valokuvauksessa F.S.A.-kuvat” (Lehtinen 6).

Kun 30-luvun puolivälissä March of Timen ohella alkoi Yhdysvalloissa näkyä brittiläisiä yhteiskunta-analyysiin pureutuvia dokumentaristeja, liittovaltiohallitus antoi Pare Lorentzin tehtäväksi elokuvan, jossa yhdysvaltalaiselle viljelijälle annettaisiin selvä käsitys hallituksen maansuojelu- ja uudisasutusohjelmista. Lorentz kirjoitti ja ohjasi elokuvan *The Plow That Broke The Plains*, jossa tekijöiden oman kokemuksen puute maatalouskysymyksistä heikensi lopputulosta. Se yritti olla sekä taiteellinen että yhteiskunnallinen dokumentti - olematta kumpaakaan (Bluem 50-51). Hallitus halusi kuitenkin innokkaasti informoida uudistushankkeistaan, luoda optimismia ja myös vaikuttaa viljelijöiden asemaan.

LN:n ensimmäinen In-produktio *Triple-A Plowed Under* oli yksikön henkilökunnan Arthur Arentin valvonnassa kirjoittamaa Yhdysvaltain maatalouden dokumentoitua historiaa talouslaman ajalta. Sen keskeisiä kohtauksia ovat kuvaukset vuoden 1932 maitolakosta, viljelijöiden kansallisen avustuskokouksen

(Farmers' National Relief Conference) kehityksestä ja maataloustuotannon supistamisesta erityisen järjestelysopimuksen (Agricultural Adjustment Act, AAA) nojalla.

Se on siis teemoitettu purkamaan ja jäsentämään järjestöllistä ja lainsäädännöllistä vyyhtiä, olemaan informatiivinen kuin Lorentzin elokuva. Näytelmässä käsitellään myös korkeimman oikeuden päätöstä vastustaa joidenkin maataloustuotteiden jalostuksen yhteydessä kannetun veron keventämistä sekä maataloudelle maansuojelusopimuksen (Soil Conservation Act) nojalla kuuluvia tukiaisia. Sen draamallinen vastakohta-asetelma on siten rakennettu akuuttien ilmiöiden kiharaisesta yhteensovittamisesta. Maansuojelusopimus oli astunut voimaan vähän ennen näytelmän esityksiä (mm. Öste 155). *Triple-A:n* kohtausten tapahtumissa esiintyvillä aidoilla henkilökuvilla ja toisten kohtausten fiktiivisillä, New Dealin maatalouden hintatukijärjestelmää valaisevilla hahmoilla kirjailijat pyrkivät osoittamaan, että mikä oli hyvä maanviljelijöille, oli hyvä myös työläisille. Kun siis kontrastiset elementit - yksittäisen maanviljelijän ja työläisen tosiasiallinen asema sekä juridiset ja muut, sitä vaikeuttavat hallinnolliset ratkaisut - olivat tehneet tehtävänsä tarvittavien näytelmällisten jännitteiden konstruomisessa, päädyttiin ohjelmallisesti ahdingossa elävien työläistahojen yksituumaisuuteen, jolla ajaa vähäväkisten etuja. Näytelmän johtopäätöksenä oli vetoamus molempien ryhmien liittymisestä maanviljelijä-työväenpuolueeseen (Farmer-Labour Party). Henkilögallerian eläviin ihmisiin kuuluivat maatalousministeri Henry A. Wallace, korkeimman oikeuden yhdeksän tuomaria ja kommunistipuolueen puheenjohtaja Earl Browder, jota kukaan näyttelijä ei mahdollisesti leimautumisen pelossa esittänyt vapaaehtoisesti.

William Humphrey, jonka oli määrä esittää Browderin osa New Yorkissa, kieltäytyi vain siksi, että "ihmiset tunsivat roolin, joka minun olisi pitänyt näyttellä" (Bentley 1988, 306). Intohimot ja pelot olivat vyyhtiytyneet tiukasti taustan poliittiseen ilmastoon, ja näytelmä ja todellisuus olivat yhdistyneet liki jakamattomasti. Vaikka Browder näkyi esityksessä vain siluettina ja vaikka häneltä lainattiin vain leppoisaa puhetta, jossa hän arvosteli korkeimman oikeuden toimivallan käytön ulottamista mielestään sille kuulumattomalle alueelle, osan esittäminen hallituksen sponsorioimassa näytelmässä oli Goldsteinia siteeraten "kova juttu" (emt. 281).

Impulssina *Triple-A:n* syntyyn oli korkeimman oikeuden päätös kumota New Dealin maatalouden järjestelylaki AAA. Vakuuttaen lehtimiehille, että oikeutta käsiteltäisiin arvokkaasti, Philip Barber, Elmer Ricen assistentti, joka oli tullut Ricen tilalle tämän vetäytyttyä *Ethiopia*-kriisin jälkeen, lupasi, että näytelmä olisi "tosiasioihin perustuva, ennakkoluuloton esitys", joka näyttäisi AAA:n "suopealla tavalla". Hallie Flanagan ja Barber takasivat, että esitys lopetettaisiin välittömästi, jos se osoittautuisi epäonnistuneeksi (DeHart Mathews 70-71). Julkinen kontrolli ja paine olivat johtaneet siihen, että tekijät joutuivat etukäteen vakuuttelemaan työnsä korrektiutta. Epäilemättä ensimmäisen epäonnistumisen jälkeen FT:n keskusjohdon ja *Triple-A:n* taiteilijakunnan vuorovaiikutussuhde oli johtanut taiteellisesta tilannearviosta valpastumiseen poliittisissa painotuksissa. Tärkeätä on yhtä hyvin todeta, että LN:lla oli merkittävä keskustelullinen rooli, johon reagoitiin.

Pitkään työstä poissa olleet näyttelijät suhtautuivat epäsovinnaiseen näyttelmään epäillen. Kaleidoskooppimainen dokumentti ei heidän mielestään ollut draamaa, "eikä kukaan New Yorkissa ollut kiinnostunut viljelijöistä tai vehnästä" (Bentley 1988, 219). Näyttelijöiden empatia ei ulottunut todellisina tekoina heidän omien, luovaan työhön liittyvien intressiensä ulkopuolelle, niihin reaalisien elämän kipupisteisiin, joita heidän LN:n teatteripyrkimysten perusteella olisi ensisijaisesti ollut määrä kuvata. Suurkaupungin ja tuottajaväestön välimatka oli suuri, vaikka perustuotannon toimittamaa leipää syötiin yhtä hyvin New Yorkin kaupungissa. Näyttelijöillä oli erilainen asenne kuin FSA-valokuvaajilla, "jotka suhtautuivat säälien näkemäänsä, osoittivat tuskallisesti ja kirvelvästi Amerikan kaupunkiväestölle yhteiskunnan vakavan tasapainottomuuden" (Lehtinen ema. 8). Kuvaajien lähtökohdat olivat toiset kuin palkkasopimuksistaan taistelleella teatterikollektiivilla. Kukaties teatterityöntekijät rinnastivat oman taistelunsa työstä maatalouden ongelmien puristuksissa riutuvan viljelijän taisteluun omasta olemassaolostaan niin, että heistä jotkut eivät enää pystyneet näkemään yhteistä, rakenteellisiin syihin perustuvaa ahdinkoan, ainoastaan oman tilansa.

Henkilökunta suostui jatkamaan harjoituksia vain joutuakseen suunnitellaan uudesta kriisistä, sillä FT:n veteraaniryhdistys alkoi taistella projektin kommunismia vastaan pitäen hanketta epäisänmaallisena. Se puuhasi esitysten lopettamista ja esiintyjien vetämistä pois näyttämöltä. DeHart Mathews on todennut lisäksi, että keskeytyksistä ja joistakin häiritsijöiden häätämistä huolimatta esitys jatkui. Lyhyiden "otosten" - pantomiimien, skitsien ja radiouutisten - tiheässä tahdissa yleisö näki maatalouden ongelmien historian avautuvan kaksikymmen- ja kolmikymmenluvun alun läpi ja lopuksi uutisen, että viljelijät ja työläiset yhdistyivät taistelemaan välikäsien keinottelua ja kohtuuttomia voittoja vastaan. Nämä tyylytellyt, vinjettimäiset kohtaukset välähtivät päälle ja pois kuin uutistapahtumat (DeHart Mathews 71).

Menettely tähdensi näiden ammattiryhmien epävarmaa, "päivän noteeraus" tarkasteltavaa tilannetta ja sitä, miten tuotantoelämän avainryhmien velvollisuudentuntoinen seuraaminen uutislähetyksissä on yhteiskunnan julkisuuden keskeisiä tehtäviä. Näytelmässä ei esitetä vain yhtä päiväkohtaista tilannearviota, vaan kootaan pitkän aikavälin kehitys monista etapeista. Näin teatteri aktualisoi koko valitsemansa aineiston, josta tiedotusvälineet aikoinaan olivat aktualisoineet omat yksittäiset poimintansa. Se on historiankirjoitusta, joka pyrkimyksessään ajankohtaistaa ongelmia käyttää uudelleen vanhojen uutisten uutisarvoja.

FT:n ongelmat jatkuivat siis sen sisästä, henkilökunnan keskinäisistä skismoista. FT:ssa kyseessä ei ollut pieni, samanmielisten kokeiluteatteriensemble, vaan useanlaisten käsityskantojen taiteilijajoukko. Yhteisyyden rakoiluun vaikutti varmaan se, että henkilökunta tiesi saavansa huonompaa palkkaa kuin Broadwayn tähdet, eikä flanaganilainen ongelma-aiheiden teatteri ollut lähelläkään kaikille itsestäänselvyys.

### 5.2.5.1.1 *Triple-A:n* lähiluku

Projektin ensimmäisen yleisölle esitetyn In:n *Triple-A Plowed Underin* esitykset New Yorkissa olivat 14.3.-2.5. 1936, ja sen jälkeen näytelmää esitettiin neljällä muulla paikkakunnalla. Tekstin kirjoitti New Yorkin LN-yksikön henkilökunta. Näytelmän ohjasi New Yorkissa Joseph Losey yhdessä Gordon Grahamin kanssa (Flanagan 1985, 390). Näytelmässä on 25 kohtausta, keskimäärin parin liuskan mittaisia, 13 liuskaa pisimmillään. (© Library of Congress, Federal Theatre Project Collection)

KOHTAUS 1 (1-3). Sota ja inflaatio.

Henkilöinä ovat ("epähenkilönä") LN:n kovaääninen, jono sotilaita, maanviljelijöiden tablooo, kaksi miestä (jotka itse näytelmässä osoittautuvat ensimmäiseksi ja toiseksi spiikkeriksi), yksi nainen (hyvinvoivia, keski-ikäisiä).

Kovaääninen ajantaa kohtauksen vuoteen 1917, inflaatioon. Vuorotellen spiikkerit toteavat maan olevan sodassa ja tarvitsevan yhä enemmän viljaa ja karjaa viljelijöiltä, joista sodan kulku lopulta riippuu. Nainen heidän repliikkiensä väleissä vetoaa viljelijöitä pelastamaan kansakunnan, demokratian, kunnian, sivilisaation ja lipun sekä kohtauksen loppunousuna koko maailman.

Kankaan takana punaisen spotin epäselvästi valaisemat sotilaat marssivat koko ajan. Yhden kankaan takana, ylimmällä kolmesta koko esityksen tasosta, ovat spiikkerit pienen viljelijäjoukon kanssa. Jotkut viljelijöistä seisovat matalimmalla tasolla, jotkut näyttämön tasolla.

Lähihistorian tarkastelukulmasta tähdennetään maanviljelijöiden roolin merkitystä kansakunnan selkärankana. Lisäksi korostetaan viljelijöiden moraalista velvollisuutta huolehtia huollon avainryhmänä maan suorituskyvystä ja lopulta kansainvälisistä intresseistä. Viljelijöiden ikuisen pelastajan tehtävä satirisoidaan hyvinvoivan naisen vaatimuksella. Myös sotilaiden keskeytymättömässä marssissa on kyynisen ironian lisäksi se vivahde, että ammattiryhmänä juuri viljelijät asetetaan alituisesti selkä seinää vasten. Viljelijöiden merkitys on akcentoitu näyttämöohjeissa vaikuttamaan lavastuksen joka tasolla. Niin on tavoitettu konkreettisesti heti avauksessa viljelijöiden välttämätön osa valtiontalouden ydinryhmänä aiemmin ja esityshetkellä.

KOHTAUS 2 (ss. 4-8). Deflaatio

LN:n ääni kuuluttaa lakonisesti: "1920-luku. Deflaatio". Kohtaus on jaettu kolmeen alakohtaukseen, jotka esitetään vuoron perään eri näyttämötasoilla ja niin, että vain se taso on valaistu, jolla näytellään. Graafinen esitys deflaatiosta on heijastettu kankaalle alakohtausten ajaksi.

Ensimmäisessä alakohtauksessa (ss. 5-6) maastaviejä sanoo välittäjälle lopettavansa vehnän viennin Eurooppaan, koska menekkiä ei sodan jälkeen ole. Välittäjä ei tiedä, mitä tehdä varastoillaan.

Toisessa alakohtauksessa (ss. 6-7) kaupunkilaispankkiiri pitää hyvänä pankki-toimintana kaikkien vekselien lunastamista, minkä maaseudun pankkiiri arvioi soveltuvan ehkä kaupungissa mutta koituvan alueensa jokaisen maanviljelijän vararikoksi. Kaupungin pankkiiri ei ole kiinnostunut siitä, vaan ainoastaan pankkinsa varainhoidon kannattavuudesta. Hänestä turvallisin sijoitus sillä hetkellä on osake- ja velkakirjan lisävakuutus, mistä hän sitä paitsi sanoo tulevan tuntuvasti korkoa.

Maaseudun pankkiiri kysyy kollegaltaan, onko tämä valmis syömään osake- ja velkakirjat, jos maanviljelijät joutuvat vararikkoon. Virkaveljestä maanviljelys vain ei enää ole kannattava sijoitus osakkeiden ja velkakirjojen tavoin, ja hän vaatii maaseu-

dun pankkiiria maksamaan vekselinsä.

Kolmannessa alakohtauksessa (ss. 7-8) maaseudun pankkiiri vaatii saataviaan maanviljelijältä, joka neuvojen mukaan on kylvänyt entistä enemmän viljaa - mädäntymään pellolle. Viljelijä tietää, että New Yorkissa nälkäiset kerjäävät samaan aikaan kaduilla ja että hänkin on pian leipäjonossa. Pankkiiri uskoo, että isot pojat voivat keksiä pelastukseksi uuden sodan. Maanviljelijä ei usko, että kukaan almua kättävä veteraani lähtisi enää sotaan, eikä hän kasvattaisi vehnää sotaa varten.

Jokainen alakohtaus päättyy siihen, että toinen replikoiijista pyytää tilanteessaan ymmärtämystä, kun taas toinen, ensimmäisen alakohtauksen välittäjä, toisen alakohtauksen maaseutupankkiiri ja kolmannen alakohtauksen maanviljelijä sanovat olevansa ymmärtämättä yhtään mitään. **Toisto tekstirakenteissa** saa vastaavuutensa **vertikaalisessa näyttämövisualisoinnissa**, kun alakohtaukset seuraavat toisiaan järjestyksessä ylimmältä tasolta keskitasolle ja lopuksi alatasolle. Lähestyn näin analyysissäni myös teksteistä johdettavia näyttämöinnin mahdollisuuksia.

Tilallisessa hahmotuksessa tuntuu näyttämöohjeista päätellen tosin olevan halua laajentaa toisiinsa kytkettyä hyötyajattelun mekanismia ja sen satiirista tarkastelua niin, että jokainen alakohtausporras olisi ikään kuin kaukana toisistaan, sillä ylin taso on näyttämön oikealla puolella, keskimäinen keskellä ja vasen taso näyttämön vasemmalla alareunassa. Rakenteellinen ja sisällöllinen tikapuuasteikko (akselin ääripäät: fyysisesti kauimpana tuottavan työn tekijästä [maastaviejä] - maanviljelijä) muuntuu teatterissa diagonaaliseksi näköhavainnoksi. Toinen toisensa jälkeen valaistuina ja taustaansa vasten pimennettyinä alakohtaukset samalla sekä korostavat esittelemänsä problematiikan näennäistä yhteenkuulumattomuutta että niiden tosiasiallista yhteenkuulumista.

Eritasokorokkein jäsenetyn tilankäytön ekonomiaassa korostuvat Lotmanin seuraten "näyttämöllä kuten jokaisessa suljetussa rituaalitalanteessa tilan semanttiset koordinaatit: sellaiset kategoriat kuin 'ylös - alas', 'oikea - vasen', 'avoin - suljettu' saavat näyttämöllä lisää merkitystä kaikkein arkipäiväisimmissäkin ratkaisuisissa" (Lotman 1980, 45-46). Koska lakonisesti esimerkit kietoutuvat temaattisesti tiukasti yhteen edustamalla rahatalouden ja sosiaalipolitiikan monopolivista ketjuuntumista, tuloksena on yksinkertaistus, eräänlainen **didaktinen systeemi**. Se pyrkii paljastamaan maanviljelijän huolestuttavan aseman johtuvan konjunkttureista, joiden säätelyjärjestelmä on viime kädessä kiinni jostakin muusta kuin konkreettisesti leivän tuottajista, siinä mielessä abstraktiosta.

Yhteiskunnallisen pika-analyysin näyteluonnetta alakohtaukset edustavat myös käyttämällä havaintohenkilöillä, joiden anonyymisyys ja raaka luonnosmaisuus **yleistävät** ongelman. Ne pyrkivät siten konstituoimaan yleisölle näytelmän kuvaaman ajankohdan aktuaalista todellisuutta ja sitä paradoksaalista realiteettia, että pysyvää ovat vain taloudelliset edut, ja nekin vaihtuvat. Lopulta kysymys on siis näytelmälle luonteenomaisesti moraalisisesta näkökulmasta.

KOHTAUS 3 (ss. 9-10).

Noidankehä: maanviljelijä, kauppias, tuottaja, työläinen.

Kovääninen toteaa vuodesta 1920 vuoteen 1935 maatalouden tuoton laskeneen viisi ja puoli miljoonaa dollaria ja työttömien luvun nousseen seitsemään ja puoleen miljoonaan.

Henkilöiden repliikit seuraavat toisiaan oikealta vasemmalle järjestyksessä

maanviljelijä (kauppiaalle): "En voi ostaa tuota autoa", kauppias (tuottajalle): "En voi hoitaa tuota lähetystä", tuottaja (työläiselle): "En tarvitse sinua enää", kunnes työläisen repliikki suoraan yleisölle: "En voi syödä".

Kukin puhuja kääntää päänsä terävästi seuraavan puhujan suuntaan, kunnes repliikin ajan valaiseva spotti sammuu, ketjun viimeisenä lenkinä työläinen.

Horisontaalisti rytmitetty spotit laajentavat problematiikan koskemaan kaikkien neljän ammattikunnan riippuvuutta toisistaan, koska kaikki toisensa jälkeen katoavat. Mutta viimeiseksi jätetty työläinen, jota viivytetään valokiilassa pitempään kuin muita, jää (ilmeisenä tarkoituksena syöpyä myös katsojan mieleen sillä ajatuksella, että kesto on suorassa suhteessa toivottuun vaikutukseen) edustamaan noidankehän konkreettisinta huolenaihetta, fyysisesti välittömintä tarvetta.

Tekstin parenteseista ei ole luettavissa esimerkiksi viipyilevää valokiilaa tuottajassa, jolloin mahdollistettaisiin tuotantoprosessin hankaluuksien luonteen kommentoiva näyttö eri portaissa ja alleviivattaisiin sen kohtalokkuutta alimmalla tasolla, työläisessä. Teksti argumentoi niukalla aineistollaan muodollisesti kuin viileä uutinen ja muotoaa tendenssinsä täsmentymään katsojan tajunnassa. Pään motorinen liike vahvistaa henkilöitten **pakonomaista**, taloudellisen tilanteen säätelemää toimintaa, joka sallii vaihtoehtoisia tulkintalinjoja ahdistuksesta aggressiivisuuteen.

KOHTAUS 4 (ss. 11-13). Maanviljelijöiden vapaa-aika.

LN:n ääni kuuluttaa maanviljelijöiden panevan toivonsa Des Moinesissa, Iowassa<sup>31</sup>, maatalouden vapaa-aika-asiain johtajaan Milo Renoon.

Kohtauksen A-osa sisältää Maanviljelijöiden vapaa-ajanjärjestön puheenjohtajan, Renon, monologin, jossa hän sanoo edustavansa viittä tuhatta maanviljelijää. Reno julistaa tulevan lakon viiden kohdan ohjelman. Sen mukaan viljelijät eivät maksa (1) veroja eivätkä korkoja, ennen kuin he pystyvät huolehtimaan perheistään, (2) velkoja synnyttäviä korkoja, ennen kuin he saavat maksun tuotteistaan, (3) ostavat vain sitä, mitä täydellinen välttämättömyys vaatii, (4) pysyvät nyt asumissaan kodeissa, (5) eivätkä myy tuotteitaan, ennen kuin saavat niistä hinnan, mutta vaihtavat niitä työhön. Renon loppuponsi on, ettei hän voi enää pysäyttää tätä liikettä enempää kuin katsojat vuoden 1776 vallankumousta.

Kohtauksen B-osassa kaupitsijoiden puheenjohtaja ojentaa Renolle kynää ja kaupitsijoiden ehdot sisältävää sopimusta haluten Renoa peruuttamaan lakon ja allekirjoittamaan. Näyttämön ulkopuolisten "lakko!, lakko!" -äänten jylhistessä Milo Reno allekirjoittaa.

A:n ja B:n tekstin määrälliset osuudet saattavat edusmiehen mahtipontisen, paljon aikaa vievän puheen ja maanviljelijöiden vaatimusten välille ironisen ristiriidan ja suhteuttavat Milo Renossa jylläävän omahyväisen ja sarkastisen epäilyn omasta vallastaan. Näytelmässä nähdään paljon vaivaa ohjelman esittelyyn, jonka toteuttamismahdollisuus vesittyy jo ennen epäröivän Renon allekirjoitusta.

<sup>31</sup> Iowa on seutua, jonka suhteellisen varakkailta maanviljelijöiltä tuli vaatimuksia maatalousavustusten maksamisesta. Toisin kuin Appalakien ylängöllä näillä viljelijöillä oli jotakin menetettävää (Galbraith 142).

KOHTAUS 5 (ss. 14-15). Maidon hinnat.

LN:n ääni kuuluttaa maidon virtaavan markkinoille. Maanviljelijä saa välikädeltä maidostaan kolme senttiä, naiskuluttaja välittäjältä saman määrän 15 sentillä. Välikäden kehoitus sekä maidontuottajalle että kuluttajalle on ykskantaan: "ota tai jätä".

KOHTAUS 6 (ss. 16-18). Sioux City - Maanviljelijät yhdistyvät

LN:n ääni kuuluttaa maanviljelijöiden organisoivan Sioux Cityssä 18. syyskuuta 1932 avustuskonferenssin teatterissa. Näyttämö on ensimmäisen puhujan ja puheenjohtajan esiintymispaikka. Valtuutetut (toinen, kolmas, neljäs ja viides puhuja) istuvat katsomon etupenkeillä.

Ensimmäinen puhuja kehottaa unohtamaan Milo Renon, joka hänen mukaansa on sopinut lomaa vain itselleen. Puhuja vetoaa kuulijoita organisoitumaan viisaasti, ratkomaan ongelmansa selvästi ja suoraan, ettei niitä ratkaistaisi pistimin.

Toinen ja kolmas puhuja vakuuttavat, ettei heitä pelota, neljäs taas arvioi, että loan heittäminen Renon päälle on temppu saada ajatukset pois maitotilanteesta. Hän kehottaa pysymään uskollisina Renolle. Hänelle buuataan, kunnes puheenjohtaja muistuttaa, että 14 heikäläistä ammuttiin vastikään Cherokee Countyn mielenosoituskulkuessa. Hän valaa "lakko"- ja "kaatakaa maito maahan" -huutojen kannustuksella uskoa siihen, että "Me saamme oikeutemme ja avustuksemme". Viides puhuja kehottaa lopettamaan puhumisen ja tekemään jotakin. Ainoa keino pelastua, Milo Renon kanssa tai ilman, on kaataa jokainen maitokuorma ja maitokannu maahan.

Jokaista repliikkiä siivittää metronomin lyönti, minkä lisäksi hintojen väijäämätön nousu saa uhkavaatimuksen luonteen välikäden kategorisessa kehotuksessa valita. Neljännen kohtauksen karhean satiirin<sup>32</sup> sävyttämä sopimuspolitiikka on vaihtunut ruohonjuuritason traagiseksi kohtalonkysymykseksi. Viidennen kohtauksen kuluttaja ei ole sattumalta nainen, joka yhdistyy äiti-lapsi -asetelmaan, tunnepitoiseksi merkiksi ja sillaksi pienimpiin kärsijöihin. Valtiontalouteen liittyvien suurten kysymysten rinnastaminen yksittäisen kuluttajan arkielämään luo paitsi ironista kontrastia myös vakuuttavuuden tuntua näytelmän käyttämälle ja sen henkilökunnan tutkimalle asia-aineistolle.

Tuottajan ja kuluttajan yhteinen "otan" sekä kysymyksen ja vastauksen toisto lisäävät valinnan vaihtoehdottomuutta. Samalla se samastaa maanviljelijät ja kuluttajat New Dealin Farmer-Labour Party -koalition hengen mukaisesti noudattamaan täsmällisesti "uuden sopimuksen" reformistista ohjelmaa.

Ei ole yhdentekevää, että Sioux Cityn kokous pidettiin teatterissa. Yksityiskohta mainitsemalla reaalisuuden tuntu lähentää myös *Triple-A Plowed Under* -esityksen yleisöä alkuperäiseen tapahtumapaikkaan ja lisää siten vaikutelmaa katsojan likeisestä osallisuudesta maitolakkoon. Sillä oli merkitystä vallankin siksi, että tuottajaa koskettava tematiikka ei ollut New Yorkin kanta-väestön omaa kokemuspiiriä, vaikka maitopula heitä koetteli.

Kohtauksen päättävä kehoitus suoraan toimintaan saa analogiansa mm. *One Third of a Nation* -näytelmän temaattisesta kehityksestä.

KOHTAUS 7 (ss. 19-21). Maitolakko.

LN:n luonteenomaisesti tyypillistämä henkilögalleria: kovaääninen, tusinan miehen joukko, Ensimmäinen Mies, Toinen Mies, Kolmas Mies ja Ääni näyttämön ulkopuo-

<sup>32</sup> Lyriikan satiirin määritelmä paljastaa myös LN:n funktion olennaisen luonteen, joka ilmenee "moraalis-filosofisena opettamisena huvittamalla" ja siinä, että se on "yhteiskunnallisesti kriittinen kannanotto" (Palmgren 366).

lelta.

Kuudennen kohtauksen pimennyksen ajan "lakko!"-huudot ovat antaneet tietä pahaenteisen musiikin pohjavirralle. Koko kohtauksen ajan musiikki jatkuu tuoden esiin nousuja mutta ei kertaakaan muuna kuin toiminnan taustana. Kovaääninen kuuluttaa maanviljelijöiden vaatimuksen kiirivän läpi Wisconsinin, Ohion, Iowan ja Indianan ja katkeroituneita maanviljelijöitä toimimaan kautta Keski-Lännen.

Heikko valo näyttää sivutien tienviittaa, ja lähestyvän kuorma-auton lamput ilmestyvät näkyviin. Niiden valo voimistuu ja saavuttaa kivenlohkareen, jonka takana miehet ovat väijyksissä. Kun valot yhä kirkastuvat, miehet käyvät auton kimpuun, kaatavat maidon ja kuorma-auton.

Auton kumoamisen suunnatonta rysäystä vahvistetaan kiven päällä vinhasti pyörivillä valoilla, jotka sen sijaan, että olisivat vierekkäin, ovat siirtyneet päällekkäin. Ne jäävät sekunniksi siihen asentoon ennen pimennystä.

Repliikeinä on vain jokunen imperatiivi, kun taas akustiset ja visuaaliset, toimintaa selittävät näyttämöohjeet hallitsevat vahvasti tyyliä kohtausta. Laittomuuteen yllyttävät kehotukset tulevat näyttämön ulkopuolelta, joten kasvottomasta joukosta ei kukaan nouse yksilölliseksi "kapinakenraaliksi". Skenografian, äänimaailman ja kollektiivin käytöllä vahvistuu ajatus teosta yhteisenä tahdonilmauksena, jonka varassa elintarviketilanteesta kärsivät liittoutuvat Milo Renossa henkilöityvää edusmiestään vastaan.

Omaan voimaan turvautuvan luokan kohtaaminen neljään kohtaukseen kiedotun teeman verraten lyhyt, voimakas ja epäroimätön yhteenveto. Sen olennaisena sisältönä on tekniikan avulla ladattu, myös naiviutta välittävä tunnetihentymä, joka tukee ja laventaa viljelijöiden vaatimusten alueellista kattavuutta kovaäänisen levittämän "kartan" viitoituksen mukaan. Auton kumoamiseen on yhdistetty valoeffekti, joka on paitsi ongelmanratkaisun väkivaltainen näyttö, myös onnistuneesta tihutyöstä välittömästi seuraava vilkkuvien valojen kutsu jatkaa mallin mukaista toimintaa.

KOHTAUS 8 (ss. 22-27). Huutokauppa.

Living Newspaperin kovaääninen kuuluttaa viljelijöiden menettävän maansa ja kotinsa; he ovat menettäneet oikeutensa kiinnitetyn omaisuuden lunastamiseen takaisin; maa myydään julkisella huutokaupalla. Viljelijät ottavat asiat omiin käsiinsä.

Näyttämö on maatilan piha, mutta realismiin ei pyritä. Sininen pyöröhorisontti, harmaa koroke huutokaupanpitäjälle, tynnyri korokkeella. Viljelijöitä haalareissaan, naisiakin, muukalainen silmäänpistävässä liikemiesvetimissä seisoo erillään muista. Varhainen, kirkas iltapäivä.

Viljelijöiden repliikeistä ja parenteseista käy ilmi, miten he sopivat huuto kaupan kulun keskenään. He silmäilevät inhoten muukalaista. Sheriffi lukee epäselvästi ja monotonisesti huutokaupan kuulutuksen. Muuan viljelijä kulkee ammattiveljiensä keskuudessa ja sanelee toimintaohjeet niin, että yleisö kuulee ne. Huutokaupanpitäjä toivoo 30 000 dollarin tilasta ja tavarasta hyviä tarjouksia.

Meklari kysyy, pannaanko kaikki myyntiin kerralla vai osittain ja kehottaa jänishousuja pysymään loitolla. Kaksi viljelijää muukalaisen seurassa, jonka suuntaan kaikki farmarit ovat kääntäneet päänsä. Yhden viljelijän hiljainen, tunteeton huuto: "12 senttiä". Meklari nauraa väkinäisesti, vakavoituu kuolemanvakavien viljelijöiden edessä, toteaa saaneensa tarjouksen ja kysyy (erityisesti muukalaiselta), tarjoaisiko joku tuhat dollaria.

Kaksi viljelijää vie muukalaisen kovakouraisesti pois. Toinen sanoo tälle, että "kun näillä nurkilla tulee vettä, sitä tulee kaatamalla". Meklari etsii katseellaan sheriffiä, joka kääntää selkensä ja alkaa veistellä. Meklari vaatii lain edellyttämää toista huutoa, joka tulee: "13 senttiä". Viljelijät hoputtavat huutokaupanpitäjää, joka voitetaan.



tuna kopauttaa kolmesti nuijallaan.

**Katsojista tehdään viljelijöiden liittolaisia ja samalla katsojien yhteisyyttä vahvistetaan suuntaamalla toimintastrategia tarkoituksellisen selvästi heille. LN:n läpäisevänä menetelmänä on vedota yleisöön etsien sen hyväksyntää konkretisoimalla ajan tukalaa taloudellista tilannetta esimerkeillä, joissa kiteytyy yksilöiden arkielämän näkökulma.**

Keskeistä näytelmän asennekontekstissa on osoittaa viljelijöiden yksituumaisuuden tuloksellisuus, liittoutumisen ja tinkimättömyyden myönteinen vaikutus ihmisten elämäntilanteen helpottamiseen. Iltapäivä on hämärtymisestä huolimatta näyttämöohjeissa kuvaavasti optimistisen kirkas.

KOHTAUS 9 (ss. 28-29). Lem Harris, Viljelijöiden Kansallisen Avustuskokouksen sihteeri.

Kovaääninen esittelee Washingtonissa 6. joulukuuta pidetyn kokouksen osanottajille sen sihteerin. Lem Harris puhuu mikrofonin. Hän toteaa Washingtoniin tulleiden viljelijöiden sortuvan taakkansa alle ja vaativan kansalliseksi hätätilaksi muuttuneessa tilanteessa asianmukaista toimintaa, välitöntä avustusta, eikä mitään monimutkaista suunnitelmaa "tekemään hinnastosta tehokkaan" vuosiksi eteenpäin.

Harris jatkaa tauon jälkeen, ettei kolme neljäsosaa viljelijöistä, joita ekonomistit pitävät ylijäämänä, ymmärrä väitettä sen enempää kuin sitäkään, että heidän satonsa on ylijäämää, koska he tietävät olevan miljoonia työttömiä, jotka tarvitsevat juuri sitä, mitä he tuottavat ja mitä he eivät voi myydä. Siksi Iowan viljelijät antoivat maitoa Sioux Cityn työttömille maatalouslakon aikana. Lem Harris muistuttaa, että jokaisen kokoukseen tulleen viljelijän on valinnut vähintään 25 kotiin jäänyttä viljelijää. Heidän tulonsa kokoukseen merkitsee epäluottamusta maatalouden ammattimaisille eturyhmille. Hän on ottanut asiat omiin käsiinsä, koska hän tietää, että muut eivät osaa tehdä työtä niin hyvin kuin hän.

*Triple-A Plowed Under* rytmittyy kohtauksessa vähien repliikkien ja vuolaiden monologiensa varaan. Maatalouden eturyhmät eivät välttämättä aja viljelijöiden etuja parhaalla mahdollisella tavalla, kuten edellä on jo nähty ja mistä tässä on näytelmään muotoiltu kertaava, luentomainen ja epädraamallinen kohtaus. Tilaranne sinänsä on historiasta tuttu ja maailmanlaajuinen, samantapainen kuin esimerkiksi Suomen maatalousväen pettymys keskustajohtoiseen hallitukseen 1991, jolloin integroituminen Eurooppaan oli johtamassa maataloustuen selkeään leikkaamiseen ja elintarvikkeiden tuonnin helpottamiseen taikka ranskalaisten kalastajien mieliharmiin, kun maan kuluttajamarkkinoille päästettiin samoihin aikoihin norjalaista kalaa.

KOHTAUS 10 (ss. 30-34). Maatilan ja työläisen perhe.

LN:n ääni kuuluttaa: "Maatalousministeri Henry A. Wallace". Ministeri toteaa kovaäänisessä, että mikäli talousjärjestelmä toimii, New Yorkin kaupungin leipäjonot ovat sitä pitemmät, mitä suurempi on Nebraskan tilojen vehnälyijäämä. Sinisen lasiverhon takana ovat siluetteina maalais- ja työläisperhe. Kohtauksessa viha kasvaa, kun kaksi ryhmää asettuu toisiaan vastaan.

Työläiset sanovat näkevänsä nälkää, kun viljelijöillä on pelloillaan ruokaa. Viljelijät sanovat, ettei työläisillä ole varaa maksaa sen korjaamisesta. Työläisillä ei ollut varaa maksaa 15 senttiä maidosta, josta viljelijä hämmästyen sanoi itse saaneensa kolme.

Seuraus: työläisen tytär valittaa nälkäänsä, viljelijän tytär sitä, ettei pääse kouluun. Viljelijöillä ei ole rahaa kuljettaa viljaa minnekään, eikä rahaa muuhunkaan. Työläisillä ei ole työtä, heidät on häädetty kodeistaan, viljelijät mailtaan. Työläiset kehottavat viljelijöitä ruokkimaan heitä, viljelijät maksamaan siitä hyvästä heille. Viljelijät polttavat vehnäänsä. Valot vaihtuvat sinisestä punaiseksi, ja liekkejä vasten on siluetoituna viljelijä heinähankoineen. Heinähanko-kuva pysyy eversti Hugh S. Johnsonin puhuessa kovaäänisessä siitä, miten jokin on estänyt kolmasosaa maan väkimäärästä ansaitsemasta Jumalan antamalla oikeudella leipäänsä omalla työllään. Jo tämä yksittäinen syytös estää hänen mielestään hallitusta jatkamasta. Vähäisemmistä syistä hänen mukaansa taisteltiin brittihallintoa vastaan ja keuhettiin historian katkerin kansalaissota. "Sanoja!", huutavat molemmat perheet ja kääntävät protestiksi selkäänsä kovaääniselle.

*Triple-A Plowed Under* palaa kiinnostavasti jo yhteen taakse jättämäänsä aiheeseen, ja takauma nousee nyt vaikuttamaan yhtenä elementtinä tässä kohtaauksessa syntyviin jännitteisiin.

Ahdingossa olevien kaupunkilaisten näkökulmasta hallituksen rajoitukset viljelyspinta-alaan ja maataloustuotteiden tuhoaminen olivat senhetkisessä tilanteessa nurinkurisia ja kestäättömiä. Tarkoitus oli päästä pulan yhdestä syystä, liikavarastoista. Näytelmä sietää amerikkalaisin perusasentein höystettyä New Deal -kriittikää jumalallisesta oikeudesta työhön, minkä argumentin se lopulta kääntää taitavasti tarkoituseriensä hyväksi. Viljelijä heinähankoineen punaiseksi värjäytyvässä taustassa on ikonisen jylhä kollaasi kuivuuden, ahdingon, turhautuneisuuden ja varsinkin hankoon kulminoituvan taistelun kyllästämistä mielialoista. Kuvan pysyttäminen Johnsonin puheen ajan näkyvissä vetää kontrastisen jännitteen puheen ja todellisen asiantilan välille. Niin alleviivautuvat vielä aiempien kohtausten Milo Reno -muistumat varioiden tekojen ja puheiden temaattista kahtiajakoa.

KOHTAUS 11 (ss. 35-37). Kolminkertainen A hyväksytään.

Kovaääninen toteaa, että 12. toukokuuta 1933 AAA:sta (Agricultural Adjustment Act) tulee maalaki. Tästä lähtien se on kongressin politiikkaa... puheenvuoro siirtyy asian tuntijalle, ministeri Wallacelle, joka esitelmöi siitä, miten AAA lisää viljelijöiden ostovoimaa, mutta että laki tarkoittaa maataloustuen lisäksi myös kansallista avustusta, koska viljelijöiden lisääntyneen ostovoiman ansiosta kaupunkien miljoonat työläiset voivat tuottaa tehtaissa niitä tuotteita, joita viljelijät ostavat. Wallace sanoo lain tuovan stabiilitettä amerikkalaiseen suurteollisuuteen ja organisoidun valvonnan olevan viljelijöiden lisäksi kaikkien intresseissä. Valot häivytetään Wallacesta, kun hän on juuri sanomassa, miten AAA antaa maatalousministerille valtaa...

Kankaalle heijastetaan Yhdysvaltain kartta. Siitä ilmenevä pinta-alan vähennys vaikutti vehnän tarjonnan laskuun 212 miljoonasta bushelista vuonna 1932 124 miljoonaan busheliin 1934. Heijastokuva muuttuu sikadiagrammiksi, jossa suurissa sioissa on merkintä "Vuoden 1933 tuotanto", pienissä "Vuoden 1934 tuotanto".

Kovaääninen lisää, että vuodesta 1933 vuoteen 1935 sikatuotantoa supistettiin 60 miljoonasta 37 miljoonaan. Heijaste muuttuu kahdeksi leiväksi, joista toisessa on merkintä "1933 - 10 senttiä", toisessa "1934 - 11 senttiä". Kovaääninen jatkaa vaatimusta peruselintarvikkeiden jalostuksen yhteydessä kannetun veron keventämisestä. Vehnän bushelihinta kohosi vuoden 1933 32 sentistä 74 senttiin vuonna 1934.

Wallace tietää valtansa, mutta se muuntuu vallankäytön kuvaksi, kun kohottavat puheet saavat väistyä tosiasioina esiteltävien numeroiden tieltä. Kohtaus on havainnollisine lukuineen ja käyrineen piscatormainen oppitunti pelkistetyim-

millään. Kun liittovaltioteatteri tavoitteli äänen antamista vaiennetuille, *Triple-A:ssa* pyrkimys toteutuu tiheään ja tehokkaasti ja myös uusin säännöin. Niiden mukaan ne, joilla on todellisuudessa äänivalta, saavat käyttää sitä yhä, mutta nyt puheenvuoroja jaetaan toisin ja puheita katkotaan LN:n puheenjohtajan valtuuksin.

KOHTAUS 12 (ss. 38-40). Paitakohtaus.

Kovääninen toteaa AAA:n maksavan päivittäin neljä miljoonaa dollaria. Maataloustoimiston edustaja antaa viljelijälle shekin vehnäalan vähentämisestä. Viljelijä haluaa ostaa paidan kauppiaalta, joka on nostanut hintaa 75 sentistä dollariin. Viljelijän ihmetykseen kauppias antaa selityksen: "Sinä saat shekin, kun et viljele vehnää - puuvillankasvattaja, kun ei kasvata puuvillaa - kasvattaja maksaa enemmän sinun vehnästäsi saatavasta leivästä - sinä maksat enemmän hänen puuvillastaan tehdystä paidasta." Viljelijä toteaa, ettei hänellä ollut rahaa silloin, kun paita oli halpa: "Otan sen".

Rakenteellinen ketjureaktio, joka kulminoituu ammattikunnan edustajan ja yksittäisen kuluttajan pakkoon toimia niin kuin hänen odotetaankin toimivan. Samalla tuotannon ja kulutuksen suhde laventuu läpäisemään syvältä koko 30-lukua, kun tähän tavallisen ihmisen valintojen vaihtoehdottomuuteen puututtiin jo maitokohtauksissa 5 ja 6.

KOHTAUS 13 (ss. 41-43). Vehnäpörssi.

Kohtaus on tyylytelty Chicagon vehnäpörssin kuvaus vuodelta 1934. Kohtausta sääteläe äänten ja liikkeiden jatkuvuus. Pörssisalin seinällä olevan kellon kuukausia osoittava ainoa viisari kiertää hitaasti kohtauksen ajan. 15 ostajan ja 15 myyjän ryhmät puhuvat yhteen ääneen ja liikkuvat samoin "unisonossa" rakentaen kohtauksen tempoa ja volyymin sen loppuun asti. Läpi kohtauksen kuuluu aavistuksen kiihtyvällä tempolla ääni "Kolminkertainen A hyväksytty". Mustalle taululle kirjoittava mies jatkaa kohtauksen ajan merkintöjen tekemistä. Ostajien ja myyjien tarjoamat vaihtuvat hinnat ovat ainoita repliikkejä, joita katkoo kahteen kertaan koväänisen sääräpörrin "Poutaista ja lämpöisempää".

Pörssi on kuvattu ikään kuin vääjäämättömänä, ajasta piittaamattomana ikiliikkujana. Myyjien ja ostajien sopeuttaminen toistensa kaltaisiksi rakennetekijöiksi etäännyttää pörssin omaksi maailmakseen. Se on kaukana siitä konkreettisesta tasosta, joka edellisessä kohtauksessa havainnollistui ruohonjuuritason obligatorisena suhteena ostokykä mittaavaan hinnanmuodostusmekanismiin.

Aktiivisen ja jopa aggressiivisen kohtauksen jälkeen teoreettinen, vaikkakin selittävä pörssikohtaus osoittaa vaikuttavasti yksittäisen elämäntilanteen ja sitä säätelävän järjestelmän välisen yhteyden sekä vielä kummankin riippuvuuden satunnaistekijöistä, luonnonvoimista. Suhdannebarometrin ohessa ilmapuntarin ennuste muistuttaa kaiken aikaa siitä syvästä alhosta, joka inhimillisten virheiden lisäksi on taustalla lisäämässä kansakunnan ahdinkoa. Energinen liike tässä "paperisessa" sisänäkymässä kontrastoi puhdikkaasti sen satirisointia, miten yhteiskunta pyörii todellisuudessa hyvin vitkaisesti, mutta kansakunnan tuoreessa muistissa olevan pörssiromahduksen kaltainen olotila jatkuu kuten ennen.

Muckraker Lloydin tutkimat Chicagon kauppakamarin välittäjät ottivat New Yorkin arvopaperipörssin mahtavien virkaveljiensä tavoin osaa teollisuus-

tuotantoon, eivät tavaraan, vaan rahaan. "Pörssit ovat yleismaailmallisia lainsäädäntöelimiä. Niiden lakipykälät ovat hintoja, ja niiden lainkäyttö ulottuu yli kongressin, parlamentin ja lakiasäättävän kokouksen" (Thomas 1983, 141-142).

Lloydin näkemys rinnastuu vahvasti paitsi tähän vehnäpörssikohtaukseen myös John Deweyn ajatteluun soveltavasta tieteestä, johon liittyy aito ja vakava käytännöllinen ongelma. "Kyse on yhteiskunnan taloudellisesta ja laillisesta järjestyksestä, jonka seurauksena toimintaa säätelevä tieto on harvojen monopoli, ja nuo harvat käyttävät sitä yksityisten intressien ja luokkaintressien nimissä, eivätkä anna sitä yleiseen ja yhteiseen käyttöön. Käytännöllinen ja sosiaalinen ongelma on siinä, miten päästään tiedon ja ymmärryksen ainesten yleisempään, kohtuulliseen jakautumiseen työssä ja toiminnoissa, ja sen seurauksena vapaammin ja runsaammin jaettuun osuuteen työn tuloksista" (Dewey 1999, 75).

KOHTAUS 14 (ss. 45-46). Ravintolan myyntitiski.

Pöydällä on kulho ja kauha. Asiakkaalla nukkavieru asu, hattu silmillä. Asiakas pyytää ostaakseen lautasellisen kaurapuuroa ja tarjoaa kahta senttiä, kuten "eilen", mutta hinta on "tänään" noussut kolmeen.

Edellistä kohtausta pikaisesti havainnollistava ja rytmittävä kohtaus, jolla lyödään hiukan yliyksinkertaistaen kiilaa näytelmän teoretisoivaan linjaan. Edellisen kohtauksen absurdisväritteinen tunnelma tosin saa näin nopeasti muutokieleltään "palauttavan" antiteesin hyppäyksenä siihen kuluttajan peruslähtökohtaan, joka on näytelmän varsinainen realistinen olemus.

KOHTAUS 15 (ss. 47-49). Huipputyölikäs ravintola.

Mies on valinnut listalta sammenmätiä, paahdettua Roualin kyyhkyä, paistettuja sieniiä ja pullon vuoden 1926 Chateau Yquemia. Mies vastaa naiselle juhlivansa vehnän takia. Nainen hämmästyttää, mutta nostaa lasinsa vehnälle.

Nainen kysyy, miellyttävätkö uudet jalostusverot miestä, johon tämä vastaa myöntävästi "yes"-sanalla arjisella ja välinpitämättömämmällä variantilla "uh-huh".

Mies on mielissään veroista siksi, että kuluttaja maksaa. Kun hän ostaa kääretortun, hän maksaa jalostusveron. Nainen oli kuvitellut miehen maksaneen sen vehnästä ja sioista. Mutta vero on miehen mukaan jossakin vehnänkorjuun ja kääretortun välillä. Mies sanoo vehnän hinnan olevan pilvissä mutta säästäneensä sitä voidakseen törähtää vaikka uuteen autoon tai soopelitakkiin. Naisen muminan jälkeen: "O.K. Molempiin".

Näytelmän ensimmäinen kohtaus, jota ei aloita LN:n ääni. Päällekäyvänä tyyli-keinona se taittaisikin terää satiirilta pramean ravintolan hienostuneen teennäisessä tunnelmassa, jossa pari istuu iltapuvuissaan nauttimassa cocktaileja.

Lasinkohotuseleeseen latautuu vehnän välinearvo naiselle, jolle vehnä on vain symboli, tie mukavaan elämään.

KOHTAUS 16 (ss. 50-52. Liuskajärjestyksen systematiikka vaihtuu tässä kohtauksessa niin, että samaan teemaan liittyvien osien A, B ja C sisältämien 14 liuskan sivunumero pysyy muuttumattomana).

"Kuivuus".

LN:n ääni kuuluttaa kuivuuden kärventävän kesällä 1934 Keski-Länttä, Länttä ja Lounasta.

Tabloon maanviljelijä tutkii auringon paahtamaa maata. Kovaäänisestä kuuluu kaksi ääntä, terävä ja pahaenteinen. Äänet yhdistyvät rytmiseen sävelkulkuun, jonka

intensiteetti kasvaa ja hyppää kimakan epätoivon huippuun. Äänten peräkkäisenä luentana kuullaan toukokuun neljän ensimmäisen päivän sääraportti, joka kerran "poutaista ja lämpimämpää". Viljelijä kohottautuu ja antaa kuivan pölyn valua hitaasti sormiensa lomitse sanoen "Pölyä!".

Edellinen on eräänlainen prologi seuraavalle kolmelle osuudelle, joista ensimmäisen titteli, "Pöly", niveltyy suoraan johdantoon.

Satoa ja karjaa tuhoavat pölymyrskyt jatkavat hävitystään Pohjois- ja Etelä-Dakotassa, Minnesotassa ja Wisconsinissa.

Mies, vaimo ja lapsi istuvat ja yskivät. Lapsi saa janoonsa likaista vettä. Äiti laskee veden kankaan läpi ja kysyy mieheltään, mitä on tekeillä. Mies: "Vilja kallistuu". Parenteeseissa kohtausta kehoitetaan esittämään raskasmielisesti ja raukeasti ainoana protestisävyinä lapsen kitinä ja huuto.

16. kohtausten toisessa osuudessa, "Nälässä", on kaksi simultaanisti esitettävää kohtausta. Ensimmäinen niistä sijoittuu köyhään Keski-Lännen maataloon. Kovaääninen toistaa monotonista raporttia "Poutaista ja lämpimämpää, vehnä kasvaa". Nainen sanoo miehelle, ettei heillä asuva invalidiäiti kestä enää kauan, muttei hänen tarvitsisi kuolla, jos hän saisi syödä. Nainen ampuu talon varsan. Pariin otteeseen kertautuu kovaäänisen sääkatsaus.

Yhtä aikaa edellisen kanssa esitetään pantomiimina hienon, lihavan rouvan, joka on pukeutunut kuin joulukuusi, ateriointi ravintolassa. Kopea rouva kieltäytyy kaikesta, mitä päätarjoilija hänelle listalta suosittelee ja taputtaa paikalle neljä viisi tarjoilijaa lisää, jotka tuovat herkkuja, joita talosta on löytynyt. Nainen säteilee ja nauttii jo ennakoon juhla-ateriasta. Toimitusta säästää kolmesti kovaäänisen motto.

Naiset päivittelevät, että vanhan äidin ja isän ainoa poika on hautautunut pölymyrskyn alle. Kesken papin saarnan äiti huutaa, että se oli murha. Papin tyyntellessä ja todistellussa pojan kuolleen tapaturmaisesti äiti kirkuu, että pojan murhasi pöly. Alussa viritetty virsi jatkuu, ja viimeinen sana on kovaäänisen motolla.

Kuivuus ja hiekkamyrskyt muuttivat 1934 ja 1936 eteläiset ja keskisetkin tasangot monin paikoin "pölymaljaksi" (Henriksson 203). LN:n ääni, joka toimii jatkuvasti lehtiotsikon ja ingressin tapaan, kuuluttaa, miten pölymyrskyt tuhoavat satoa ja karjaa. Jatkuvat, maantieteellisesti tarkentuvat tiedot strukturoivat tekstiä herkeämättä reaalisen elämän faktojen varassa, ja näytelmällistetyt jaksot ohjautuvat näin toimimaan todellisuuden peileinä. Ääriesimerkillä suhteesta ruokaan on päästy ilmaisussa terävään kontrastiin. Tässä vastaparin tietoinen osoittelevuus toimii hyvin kuvatessaan tilannetta, jossa tunteeton piittaamattomuus ja inhimillinen hätä on kärjistetty näytöksi, johon poliittisten päätösten on koettu johtaneen. Kun kohtaukset esitetään yhtäaikaan, pantomiimi-ilmaisu painottaa asetelman kertautuvan vääjäämättä myös todellisuudessa, ja sen makaberin komiikka ammentaa itseensä traagisen todellisuuden aineksia realistisesti esitettävästä ja ihanteellista välittämistä korostavasta invalidiäidin hoitamisesta.

Kohtauksen kolmas erilliskohtaus, "Kuolema", tapahtuu hautausmaalla, jossa siunausta ryydittää neljästi kovaäänisen tunnusvinjetti.

Tuntumaa todellisuuteen pidetään lakonisiksi karsituilla alakohtauksilla, joiden dramaattisuus perustuu etupäässä siihen, että ne varioivat viljelijän esittelemää teemaa. Tehtävät teot (veden suodattaminen, varsan ampuminen ja pojan haataaminen) ovat suoranaisia johdannaisia esittelystä alkusyystä, kuivuudesta, jolla tiedetään olevan ehdottoman suora yhteys reaaliseen maailmaan toisin kuin aina spekulatiivisella työttömyyden hoidon politiikalla ja siihen sitoutu-

valla juridiikalla. Lainsäädäntö ja muut julkiset toimet maan talouden ja väestön pelastamiseksi sävyttyvät entistä synkemmiksi, kun luonnonvoimatkin käyvät vastahankaan kohtalonomaisesti ja väistämättä, kuin antiikin draamoissa.

KOHTAUS 17 (ss. 53-55. Seitsemänliuskainen, kaksiosainen kohtaus on edellisen tavoin numeroitu poikkeuksellisesti niin, että kahden liuskan sivunumerot ovat 54 ja neljän 55 A). Kirkko.

Kovaaänisen "Poutaa ja lämpimämpää" kuuluu kirkkoherran pyytäessä ylhäältä apua neljättä kuukautta kestäneeseen kuivuuteen. Heijaste ilmestyy kuolevasta karjasta, kun kirkkoherraa valaiseva lamppu himmenee rukouksen jatkuessa vielä hetken. Kovaaäninen kertoo pölyn peittävän maan, kaiken vihreän lakastuvan ja karjan kuolevan ruoan ja veden puutteeseen.

Kuullaan liittovaltion hätäapuhallinnon johtajan Harry L. Hopkinsin "tänään" ilmoittaneen laajan kuivuusavustusohjelman hyväksymisestä. Etenkin Pohjois- ja Etelä-Dakotaa, Minnesotaa ja Wisconsinia koskeva suunnitelma sisältää ylijäämäkarjan oston, rehuviljan kylvämisen, työkarjan ruokkimisen, ohjelman soveltamisen erityisesti kuivuusalueille ja tuhansien maataloudesta Etelä-Dakotassa elävien perheiden siirtämisen. "Herra Hopkins sanoi radiopuheessaan", jonka jälkeen Hopkinsin ääni kovaaänisestä: "Olemme valmistautuneet huolehtimaan kuivuusalueen ihmisiä".

Meluava viljelijäjoukko kuokkineen, lapioineen ja sirppeineen on kiihtynyt ja huutelee pysyvänsä omalla maallaan, jonka se on verta hikoillen lunastanut itselleen.

Nuori mies sanoo lähtevänsä kuivuuden polttamasta maisemasta vaimoineen, joka hänkin tahtoo taas nähdä vehreyttä. Joukon kapinallinen protestoi, mutta nuori mies sanoo saaneensa hallitukselta elämänsä tarjouksen. Kapinallinen uhoaa jäävien kestävän loppuun asti nuoren miehen varoitellessa. Nuori mies ei ole päässyt vaimoineen kuin jokusen metrin, kun muuan joukosta jo seuraa heitä, hetken päästä yksi toisensa jälkeen. Kovaaänisen tunnus, jolle aloilleen jäänyt kapinallinen pui nyrkkiä ja manaa "Piru periköön koko vehnän!".

Rukous ei personoidu vain häivennettävään kirkkoherraan vaan se ulotetaan näin jokaisen kuivuudesta kärsivän ajatukseksi. Näyttämöohjeissa sallitaan tekstin tyypistäminen ja aloittamaan se niin haluttaessa ajan säästämiseksi vasta kohdasta, jossa väki luvataan siirtää. Edes peräänantamattomuus ja omien käten työ, itse aloitettu ja jatkettu perinne ei riitä, ellei maa elätä. John Steinbeckin *Vihan hedelmien* (1939) väestön muuttoaallolle on monenkaltaisia kirjallisiakin esikuvia, ja *Triple-A:ssa* liittovaltion ohjelma on se houkutin, joka pelastaa ihmiset nälkäkuolemalta. Näyttelijän repliikin siirto yhdistymään Hopkinsin pitämään puheeseen lisää dokumenttidraaman välittämän viestin painavuutta, kun fiktio "kehystetään" ja auktorisoidaan faktalla. Näytelmä esittää hyväntekijäksi hallituksen, varsinkin kun kohtauksen nuoren miehen ja muiden lähtijöiden hätäpuohjelman kaavailujen mukaiseen selviytymiseen ei enää kajota.

KOHTAUS 18 (ss. 56-59. Kohtauksen jälkeen seuraa numeroimaton kolmen liuskan Puuvillatilkku).

Vehnäpörssi.

Tällä kertaa lainaukset lukee jokainen yhteen ääneen, ja kaikki toiminnot ovat unisonossa. Lämpömittari nousee (ensimmäisessä pörssikohtauksessa se pysyi paikallaan) ilmaisemaan kohonneen kuumuuden, kellotaulu harppoo joidenkin alueiden yli osoittaen kuumia kesäkuukausia.

Liikemiehen huuto etenee pörssissä systemaattisesti ja häiriöittä 1.01 dollarista lukemaan 1.12.

Puuvillatilkku.

Kohtaus on tehty valoilla. Toiminta antaa ymmärtää, että tapahtumapaikka on mustan pikkuriikkinen tilkku puuvillaviljelyksellä Etelässä. Toiminta ilmaisee myös muulin läsnäolon. Valojen syttyessä Sam laahustaa hitaasti eteenpäin ja laulaa.

Sam laulelee muulilleen ja nimittää sen Hallitukseksi, hän kun oli saanut muulinsa "hallituksen mieheltä" Raleighista lainaksi kylvääkseen viljaa ja olemaan istuttamatta puuvillaa. Takana kuunnellut poliisimestari huomauttaa Samilla olevan vielä paikastaan veroja jäljellä. Sam kysyy verojensa suuruutta poliisilta ja sanoo yrittävänsä viljasatoa jo tänä vuonna. Poliisista on yhdentekevää, paljonko veroja on, koskei Sam kuitenkin ole aikeissa niitä maksaa - ja vie muulin. Sam vetoaa poliisiin, ettei tämä ottaisi muulia, mutta poliisi vakuuttaa ottavansa. Sam manaa poliisin vieneen häneltä jo toisen muulin. Poliisi kysyy Samilta muulin nimeä, jolla saada se liikkeelle. Sam sanoo voipuneena nimittäneensä sen Hallitukseksi, jolloin poliisimestari kannustaa muulia nimeltä.

Puuvillatilkkun huomautuksena J.L. (Joseph Losey) toteaa käsikirjoituksessa: "Emme käytä tätä kohtausta, koska näyttelijöiden oli mahdotonta esittää se riittävän yksinkertaisesti. Kohtaus on laadittu esitettäväksi kokonaan ilman rekvisiittaa vaudeville-tekniikalla, mutta ei suurta numeroa tehden tai rumpua lyöden. Jos tätä kohtausta käytetään, se pitäisi esittää pyörönäyttämön edessä mustien ympäröimänä ja seuraava Vuokraviljelijöiden kohtaus pitäisi näytellä mustien edessä" (*Triple-A*, kohtaus 18).

Liikemiesten ryhmittäminen on muotoiltu uudelleen indikoimaan, että tilanne on toisenlainen kuin ensimmäisessä vehnäpörssikohtauksessa. Äänen volyyymi ja nopeuden tempo ovat samat kuin ensimmäisen vehnäpörssikohtauksen päätyttyä. Teeman laajasta näytöstä tarkastelukulma kohdennetaan muutta mutkitta LN-tekniikalle tunnusomaisesti kavennettuun näyttöön niin, että katsojan mieleen jää väräjämään seuraava tapaus todistusvoimaisena esimerkkinä mittavasta määrästä muita tapauksia.

Loseyn ratkaisu on ymmärrettävä, sillä mustan suhde muuliin ja sitä kautta nimisymboliikan avulla hallituksen antaja-ottajan hämmentävään kaksoisrooliin edellyttää näyttelijäntyötä, joka lähtee yksinkertaisen ja varman yhteiskuntanäkemyksen pohjalta. Artististinen sävy ei saa johtaa keinotekoiseen ilmaisuun, sillä on tärkeätä, että kohtauksesta välittyy tunteen autenttisuuden vaikutelma, jolloin "pienen ihmisen" ja paradiseksi viritetyn hallitusvallan keskinäinen suhde mieltyy reaalityodellisuuden vastinpareihin, tavalliseen katsojaan ja etäiseen päätöksentekokoneistoon. Erityisesti Loseyn tapauksessa ja juuri LN:ssa elokuvan keinot ovat luultavasti olleet hänen mielessään. Poliisin tehtäviin kuuluu toteuttaa suorasukaisesti lain kirjainta, ja kun toimi kohdistuu mustaan, tapaus saa heti rodullisen ja laajemman yhteiskunnallisen merkityksen. "Yksinkertaisuudella" on nähtävästi ollut tarkoitus pyrkiä luomaan latautunut näyttämötapahtuma, jossa Samin rooli on voinut herättää katsojissa aidon myötäelämisen kokemuksen ja yhteisyyden tunteen, jonka tyyllinen huojunta esimerkiksi humoristiseen suuntaan tuhoaisi tavoitteen.

KOHTAUS 19 (ss. 59-61). Vuokraviljelijät.

LN:n ääni arvioi 375 000 vuokraviljelijän menettävän paikkansa pinta-alasupistusten yhteydessä. Viisi nukkavierua vuokraviljelijää saapuu maanviljelijän luo, joka venyttelevään tapaan ilmoittaa, ettei voi enää auttaa vuokraviljelijöitä.

Vuokraviljelijät ovat kuulleet isännän saavan rahaa puuvillanviljelyn lopettamisesta. Vuokraviljelijät luulivat saavansa siitä osuutensa. Isäntä kieltää sen tylysti ja sanoo, ettei hallitus enää halua hänen kasvattavan puuvillaa sillä maalla, jolla he ovat tehneet työtä.

Yksi vuokraviljelijöistä näyttää paperia, jonka mukaan isäntä on velvollinen maksamaan myös heille. Isäntä ihmettelee, eikö hänellä ole sanomista siihen, mitä he ovat velkaa hänelle. Vaikka kongressiedustajat lupasivat, etteivät vuokraviljelijät menetä kotejaan, nyt herännyt pelko niiden menettämisestä saa heidät viimein uskaltamaan ammattiyhdistykseen. Sen vaatimuksena on kymmenen senttiä tunnissa puuvillanpoimijoille ja perustuslailliset oikeudet. Rohkaistuneina he kääntyvät vielä isännän puoleen.

Kohtaus on kovin periaatteellinen ja näyttämötapautumisena kliininen. Aktivoituminen omien oikeuksien ajamiseen ei näy imevästi kirjoitettuna kohtauksena, eikä edes perusjännite poista vähäveristä didaktisuutta, josta LN:a ylipäänsä kritisoitiin. Vuokraviljelijöiden vähittäinen tiedostusprosessi oman osansa kohentamiseksi, heidän yksituumaisuutensa ja päättäjien lupaukset toki näkyvät kohtauksen progressiivisena linjauksena.

KOHTAUS 20 (ss. 62-64). Lihalakko.

Kovaaäninen ilmoittaa Detroitissa 27. heinäkuuta 1935 perheenemäntien kapinoivan korkeita hintoja vastaan. Lihakaupan näyteikkunassa ovat kuuden lihalajin hinnat. Valojen syttyessä kaksi naista kantaa julisteita: "Naisten toimintakomitea - kallista elämistä vastaan ja kaikki mielenosoituskulkueeseen perjantaina ja lauantaina. Lakkoile lihan hinnan 20 prosentin laskun puolesta."

Pariskunta on menossa lihakauppaan huomattessaan kaupan ovelta mielenosoituksen. Nainen vetää miestänsä pois oviaukosta toiseen kauppaan, kunnes muuan mies tulee paketti kädessä ovesta. Ryhmä naisia käy hänen kimppuunsa, nimittää tätä rikkuriksi ja ottaa hänen pakettinsa.

Kun mies pääsee ylös, yksi naisista repii jo pakettia syrjässä ja heittää sen näyttämöltä. Raivoisa joukko piirittää miehen tarkoituksenaan repiä hänet palasiksi. Naisjohtaja kiipeää laatikon päälle. Hän kehottaa sisaria käymään käsiksi pieniä liha-kauppoja suurempiin saaliisiin, kuten suuriin lihanjalostamoihin. Miesääni kysyy, mikseivät he menisi Washingtoniin, josta kaikki alkoi. Iskulauseina kuullaan "Emme osta lihaa. Hintojen on pudottava".

Kuorma-auton ääni, ja johtaja kehottaa kastelemaan lihanjalostamon auton paloöljyllä. Kiihkeitä kehotuksia toimintaan.

Toiminnallisena strategiana on tuotannon tulosten tuhoaminen samalla tavalla kuin viljan polttamisessa, kun varsinaisiin tuotantorakenteisiin ei ole päästy käsiksi. Kohtaus toteutuu Dario Fon *Ei makseta!, ei makseta!* -näytelmän tapaan, tyyli-ilailtaan ln:ssa enemmän ekspressionismin mukaisesti. Kohtauksessa kristalloituu näytelmän tekninen metodi tunkeutua lyhyesti ja iskevästi valittuihin teemoihin ikään kuin tikapuita käyttäen. Naisten toiminnallisen iskun jälkeen tajutaan välttämättömäksi vaikuttaa laajempiin rakenteisiin samalla tavalla kuin *One Third of a Nation* -näytelmässä jäljitetään selitystä asumisen nykytilalle takautuvasti, historiallisista syistä.

Tikapuita pitkin myös laskeudutaan. Kohtauksessa 18 pureuduttiin köyhyyshierarkiaan, jonka alimpana astinlautana Sam vuokramuuleineen ruumiillistuu heikoimpien edusmieheksi osoittamaan, kuinka maatalouspolitiikan ratkaisut ulottuvat käänteentekevällä tavalla vähäväkisimpiin kansalaisiin.



KOHTAUS 21 (ss. 65-67). Rouva Dorothy Sherwood.

KOVAÄÄNINEN. Newburgh, New York, 20. elokuuta 1935... Rouva Dorothy Sherwood...

(Yläpuolella oleva spottiheitin poimii poliisipöydän, joka on eturampissa oikealla. Sen takana LUUTNANTTI. Rouva Sherwood saapuu vasemmalta kuollut lapsi sylissään. Hän kävelee pöydän luo seuraajaspotti yläpuolellaan.)

ROUVA SHERWOOD: Hukutin juuri poikani. En kyennyt ruokkimaan häntä, enkä kestänyt sitä, että hän näki nälkää... Annoin hänen polskutella purossa väsyksiin saakka. Sitten vein hänet syvälle ja pidin siellä, kunnes hän lakkasi liikkumasta.

LUUTNANTTI. (Huutaen, ei kovin lujaa) John! (POLIISI tulee valaistulle alueelle.) Ota ruumis! Pane tämä nainen murhaajien kortistoon.

(Näyttämö pimenee kokonaan; musiikkia; yksi spottiheitin poimii ROUVA SHERWOODIN, joka on keskellä, katsoen ulos.)

NÄYTTÄMÖN ULKOPUOLINEN ÄÄNI. (Vahvistettuna) Miksi teitte sen?

ROUVA SHERWOOD. En kyennyt ruokkimaan häntä. Minulla oli vain viisi senttiä.

ÄÄNI. Oman lapsenne! Ajattelitko tekevänne oikein?

ROUVA SHERWOOD. Minä vain ajattelin, että niin on pakko tehdä. Siinä kaikki.

ÄÄNI. Kuinka äiti voisi tappaa oman lapsensa?

ROUVA SHERWOOD. Hänellä oli nälkä, ymmärrätkö. Nälkä, nälkä, nälkä! (Kun hänen äänensä nousee, se sekoittuu 12 ääneen, jotka huutavat "syyllinen!". Nämä äänet, vahvistettuina ja erisävyisinä, kasvavat innostuksessaan).

HIMMENNYS

Dramaturgisesti luonteenomaista In:lle jo *Ethiopiassa* oli pysyminen kiinni suorissa lainauksissa. Jälkeenpäin arvioiden (pari vuotta *Ethiopian* käsikirjoituksesta) muuan seikka erottuu selvästi: "Kaiken sen (esittämän) epäreaalisuuden ja kankeuden keskellä syyn ja seurauksen linja (jokaisen seuraavan In:n aihe) työntyy esiin selvänä ja voimakkaana ja voisi palvella mallina nykyäänkin" (Arent 822). *Triple-A Plowed Under* luotti muiden In:ien tavoin faktan ajanvietteelliseen arvoon, jota elokuva oli jo kokeillut (Flanagan 1985, 70). Arent mainitsee, että siinäkin käytettiin ensin lainauksien joustavaa manipulointia. Suora lainaus rikottiin moniksi puheiksi. Ne olivat vastauksia kysymyksiin, joita ei tosiasiassa ollut esitetty, mutta jotka kirjailija oli laatinut voidakseen paremmin esitellä faktuaalista todistajanlausuntoa. Arent ottaa LN-yksikön New Yorkin tukikohdasta Biltmore Theatresta esimerkiksi ylläolevan kohtauksen. Dorothy Sherwood oli juuri saapunut oikeuteen hukutettuaan sylilapsensa. Hänen selviytyksensä, joka julkaistiin *Daily Newsissa*, oli seuraava (Arent 822):

"Hän (rouva Sherwood) käveli poliisiasemalle lapsi sylissään ja sanoi: 'Hän on kuollut. Hukutin juuri poikani, koska en kyennyt ruokkimaan häntä, enkä kestänyt sitä, että hän näki nälkää... Annoin hänen polskutella purossa väsyksiin saakka. Sitten vein hänet syvälle ja pidin siellä, kunnes hän lakkasi liikkumasta. Minulla oli vain viisi senttiä ja hänellä oli nälkä... Minä vain ajattelin, että niin on pakko tehdä, siinä kaikki.'"

Arent kiinnittää huomion puheen esittämisen rakenteeseen, jossa korostuvat dramaattisuus, kertaaminen ja todistajanlausunnon pirstominen kahteen osaan - poliisiasemalle ja oikeussaliin. Näiden dramaturgisten keinojen lisäksi kohtaukselle on tunnusomaista rouva Sherwoodin perimmäisestä lohduttomuudesta kertova sisäinen varmuus siitä, että hänen lapsen kohdistama eutanasiansa on oikeutettua.

Rouva Sherwoodin toimiminen ei lankea siihen utilitaristiseen perinteeseen, jossa hyveet määräytyvät hyödyn ja tuoton tavoittelun ilmentymänä. Sen suorasukaisuudessa ja ehdottomuudessa ei ole mitään tekopyhää. Äidin hätää ja kauhistuttavaa tekoa vasten kuulustelijoiden asenteesta kumpuaa kohtauksen traaginen ironia. Teknisesti se alleviivautuu kovaäänisen käyttönä, jolloin volyyymi on koko kansakunnan yhteisen tuomion kuva. Kun syytökset singotaan katsomosta, näytelmään on oksastettu ajatus niiden alttiudesta toimia tuomareina, jotka ovat ulkopuolella ja joiden kokemuspöyrissä tällainen nälkä, hätä tai reagointi ovat vieraita. Aikalaiskatsojissa syytösten vyöryttäminen yleisön joukosta on arvattavasti herättänyt piinallisia tuntemuksia ja hätäisiä ajatuksia siitä, olisiko tällainen toiminta vastaavassa tilanteessa itse kullekin mahdollista.

Näytelmä korostaa yhtä kaikki aggressiivisesti, ääniä vahvistaen ja yksilölliset sävyt yhteiseen ja yksimieliseen tuomioon kuvaavasti sekoittaen sitä totaalista yksilöllistä katastrofia, jonka syiksi ovat jo aiemmissa kohtauksissa ilmenneet tuotannolliset rakennetekijät, ei esimerkiksi onnettoman äidin pahuus tai mielenhäiriö. Silti tuomio perustuu yksinomaan moraaliseen pohjalle, ja äidin kuumeisesti hokema "nälkä" jää ulkopuolisilta ääniltä ymmärtämättä tai noteeraamatta.

Oikeudenkäytölle tapaus ei ole monimutkainen eikä siinä yleisen moraalijajattelun kannalta ole lieventäviä asianhaaroja, mutta näytelmän pyrkimys valtion huoltojärjestelmän toimimattomuuden osoittamiseksi saa erillisenä episodinakin järjestyttävän kuvauksen. Se johtuu ennen kaikkea edellisissä kohtauksissa tematisoidun valtionalouden ja sen seurannaisvaikutusten elimellisestä nivoutumisesta tämän kohtauksen traagiseen vaikutukseen yksilötasolla.

KOHTAUS 22 (ss. 68-73). Korkein oikeus; AAA kaadetaan.

Kovaääninen kuuluttaa korkeimman oikeuden 6. tammikuuta 1936 kumoavan A-AA:n Hoosac Millsin tapauksen (ks. kohtaus 23) yhteydessä.

Enemmistön mielipiteen esittää oikeuden tuomari Roberts. Samalla heijastetaan perustuslaki lasiverholle. Tuomareiden siluettit pöyrtyvät heijastetta vasten. Roberts alkaessa puhua viisi hänen mielipiteeseensä yhtynyttä tuomaria kääntää profiilinsa.

Roberts sanoo olevan tärkeää palauttaa maataloustuotteiden ostohinta siihen pariteettiin, joka vallitsi aiemmin; ottaa rahat jalostajalta ja lahjoittaa ne viljelijöille. Se on hänen mielestään perustuslain mukaista ja taloudellisen paineen sanelema pakko.

Vähemmistön edustajan tuomari Stonen alkaessa puhua enemmistöläiset kääntävät selkensä ja vähemmistöläiset siluetti-profiilinsa.

Stone sanoo, että epäviisaiden lakien poistaminen asetuskokoelmasta on tarpeen yhtä hyvin oikeudelle kuin demokraattisen hallituksen toimille. Stonen tilalle tulevasta senaattori Hastingsista heittyvä varjo on huomattavasti suurempi kuin tuomareiden. Hastingsin mielestä lain kumoaminen palauttaa perustuslaillisen hallituksen. Ratkaisu parantaa maan tilannetta kuten NRA.

Alfred E. Smith ei halua, että kongressin pitäisi kertoa korkeimmalle oikeudelle, mitä tehdä. "Emme halua sellaista hallintoa, joka yrittäisi peukaloida perustuslakia yleisön suosion varjolla, jolloin olisi mahdollista, että korkeinta oikeutta peloteltaisiin sitä kunnioittamaan. Onneksi Kaikkivaltias Jumala ei antanut meille sellaista korkeinta oikeutta."

Earl Browderin seuraavan puheen Joseph Losey on vetänyt omasta ohjauksestaan yli.

"Taantumukselliset yrittävät kääntää sekä 'amerikanismia' että perustuslakia taantumuksen välineiksi. Ei missään perustuslaki anna korkeimmalle oikeudelle valtaa yli kongressin. Toistan, ettei Yhdysvaltain perustuslaki anna korkeimmalle oikeu-

delle oikeutta säätää lakeja, jotka kongressi on julistanut perustuslain vastaisiksi.”

Puhumaan astunut Thomas Jefferson kaipaa välitystuomaria. Se ei hänestä ole kongressi eikä korkein oikeus vaan viime kädessä Yhdysvaltain kansa kongressin tai liittovaltioista kahden kolmasosan kutsuessa sen edustajat kokoon. Kovaäänisen ääni toteaa viljelijöiden äänestäneen kuusi yhtä vastaan AAA:n jatkamisen puolesta.

Viiden miehen vuoropuhelua leimaa huoli siitä, miten selviytyä talven yli. ”Sanotaan, että kansa laati perustuslain”. ”Se kansa on kuollut kauan sitten.”

21. kohtauksen yksilötason oikeustapauksesta siirrytään 22. kohtauksessa yleiselle tasolle, ja In:n yhtenä rakenteellisena juonteena onkin faktan ja fiktion vaihdosten rytmittymisen ohessa yleisen ja yksityisen vuorottelu. Näin mikro- ja makrotasolta välitetyt kokemukset tukevat toisiaan, ja ennen kaikkea faktan objektiivinen, etäinen näkökulma yhdistyy fiktion subjektiivista, läheistä tulkintaa korostavaan elämysainekseen, mihin palaan erityisesti puntaroidessani Brechtin ajattelun yhteyttä In:n muotokieleen.

Korkeimman oikeuden dominoiva rooli jopa suhteessa perustuslakiin näytetään kekseliäänä teknisenä ratkaisuna. Se alleviivaa kohtauksessa myöhemmin esiintyvän Earl Browderin kirpeää kritiikkiä korkeinta oikeutta vastaan. Tuomareiden esittäminen marionetteina lisää vaikutelmaa oikeudenkäytön mekanistisesta luonteesta.

1933 säädetyt NIRA:n (The National Industrial Recovery Act) oli määrää elvyttää teollisuutta. Roosevelt itse määritteli lain tarkoituksena olevan ”taata teollisuudelle kohtuullinen voitto ja työläisille palkka, jolla voi elää, samalla kun poistetaan merirosvotavat ja se epäterve kilpailu, jotka eivät ole olleet vain vaivana kunniallisille liikemiehille, vaan myös työläisille” (Öste 138).

NIRA:n perustana on jo Hooverin NRA (National Recovery Administration). Niiden pohjalta oli Contostan mukaan tarkoitus toteuttaa selkeätä kilpailuttamista, vaikka NIRA olikin Shermanin antitrustilain vastainen salliessaan yhtiöiden välisestä yhteistyöstä muotoutuvat kartellit. Lisäksi NIRA määritteli mm. minimipalkat ja työviikon maksimituntimäärät. Vaikka hiostus estyikin, varsinkin pienyritykset valittivat suuryritysten hyötyvän elvytyslaeista kohtuuttomasti ja muodostavan lopulta monopoleja. Kuluttajat maksoivat tuotannon vähennyksen seurauksena tavaroista enemmän, ja työntekijöistä naiset ja työturvan ulkopuolelle jääneet vähemmistöt kärsivät entiseen tapaan diskriminoinnista. Korkein oikeus kumosi lopulta NIRA:n perustuslain vastaisena 1935 (Contosta 167-168), mikä oli Rooseveltille huomattava takaisku, koska hän piti NIRA:a uudistuksistaan tärkeimpänä. Korkein oikeus selitti, ettei kongressilla ollut oikeutta antaa presidentille sellaista lakiasäättävää valtuutta kuin määrätä ”coodien” (säännöstelyohjeiden) sisältämistä välipuheista eikä panna toimeen sellaisia rajoituksia osavaltioiden väliseen kauppaan kuin NIRA:an sisältyi (Öste 147). Yhdysvaltain kommunistipuolueen johtajan Earl Browderin seuraavan puheen Joseph Losey on vetänyt omasta ohjauksestaan yli.

”Tosiasiaassa AAA:n maataloustuki oli etenkin suurtilallisten etujen ajamista, ja viljelyalojen paketoiminen oli entisestään vaikeuttanut pien- ja vuokratilajelijöiden sekä osuuspoimijoiden asemaa. Suurtilalliset (nämä näytelmän viisi miestä) kuuluivat siihen joukkoon, joka vuosina 1934-35 sai 30 miljoonan eekkerin peltoalan supistamisestaan liittovaltiolta yli miljardin dollarin tukiaiset, niin

että heidän nettotulonsa tuona aikana nousi 1.8 miljardista dollarista viiteen miljardiin. Näiden toimien seurauksena yksi ajan keskeinen maatalouspoliittinen kysymys ja samalla sen moraalinen aspekti oli, millainen järjestelmä salli ruoan tuhoamisen erityisesti kovina aikoina" (Contosta 167).

KOHTAUS 23 (ss. 74-75). Suuri "varkaus".

LN:n ääni toteaa, että oikeus palauttaa jalostusveron korkeimman tuomioistuimen määräyksestä. Wallace sanoo korkeimman oikeuden hylänneen Hoosac Millsin tapauksessa ajatuksen siitä, että hallitus voisi ottaa rahaa yhdeltä ryhmältä toisen hyväksi. Kuitenkin kaikilta yhdessä saadun 200 miljoonan dollarin luovuttaminen jalostajille on räikeä esimerkki pakkoluovutuksesta pienen ryhmän hyväksi.

Wallace vertailee pakkoluovutusta jalostajien menestysvuosien voittoihin, puuvillatehtaissa 30 miljoonaa vuonna 1929, kun jalostusveron palautus oli 51 miljoonaa. Jauhomyllyjen voitot 1929 olivat 20 miljoonaa, jalostusveron palautus 67 miljoonaa, säilyketehtaiden sikalinjan voitot 1929 olivat 20 miljoonaa ja jalostusveron palautukset 51 miljoonaa dollaria. Wallacesta prosessiveron palauttaminen korkeimman oikeuden päätöksestä on luultavasti Amerikan historian suurin laillistettu varkaus.

Juridinen ruodinta pyrkii vakuuttamaan konkreettisilla numeroilla, kun tuntuu näytelmän draamalliseen liikkeeseen on suvantovaiheessa. *Triple-A* on lisäksi singonnut sanottavansa kärjen myötäsukaan Wallacen politiikan kanssa, jolloin näytelmän ohjelmallinen luonne korostuu.

KOHTAUS 24 (ss. 76-79). Maansuojelu.

LN:n ääni: "Washington tammikuussa 1936. Hallintovirkamies Chester A. Davis."

Davis sanoo löytyneen jotakin perustuslaillista korvaamaan AAA:n ja jonka monet viljelmät hyväksyvät. Kahdesta toimittajasta ensimmäinen ihmettelee, miksei käytetä viime vuonna hyväksytyä maansuojelusopimusta. Toinen sanoo sen olevan leveä kuin Barnumin ja Baileyn telta<sup>33</sup> ja että se on yhtä kattava kuin AAA.

Davis pitää sopimusta vain hetkellisenä WPA:n kanssa solmittuna hätäohjelmana. Toimittajat sen sijaan intoilevat, että se oikeuttaa maaomaisuuden suojelun, kompensatiota viljelijöille... Davis keskeyttää ja pyytää tuotavaksi muutaman kopion maansuojelusopimuksesta. Kun Davis alkaa lukea, toimittajat lukevat hänen kanssaan. Toimittajat lukevat viimeiset kohdat yksin, erikseen, innostuneina mm. neljännestä kohdasta Yhdysvaltain hallituksen avustuksista niille, jotka suojelevat maata.

Mitä pitemmälle toimittajat lukevat, sitä kiihtyneemmäksi Davis on tullut pompatukseen vihdoon ylös: "Jumalani, sehän on vuoden 1936 maatalousohjelma." Davis painaa pöytänsä nappeja niin, että paikalle juoksee yhtäaikaan sihteereitä, assistentteja, pikakirjoittajia ja kirjureita hänen huutaessaan: "Hakekaa käsiinne suunnittelulautakunta!, hakekaa assistenttini!, hakekaa Wallace!, hakekaa Stedman!". Kaikki juoksevat sinne tänne Davisin antaessa määräyksiä.

Maansuojelusopimuksen ja maatalousohjelman identtisyys ja sen havaitsemisen synnyttämä hämminki kuvastavat hyvin ajankohdan erinäisiä kirjainyhdistelmälakeja, myös sitä, miten moni niistä kumottiin ja viriteltiin taas hetken päästä uuteen uskoon niin, etteivät edes virkamiehet pysyneet niiden tasalla. Kohtauksen parodisoiva henki osoittaa, että LN:n henkilökunta ei suhtautunut kritiikittömästi Rooseveltin New Dealin improvisatorisiin ohjelmiin.

<sup>33</sup> Barnum perusti 1871 maapallon suurimman shown ja 1881 yhdessä Baileyn kanssa sirkuksen (Hanks 123).

Maansuojelu sinänsä liittyi pinta-alan supistuksiin, joiden seurauksena maataloustuotteiden ylijäämä tuhottiin ja minkä toimien moraalia tässä ln:ssa peilataan. "Viljelijöille annettiin tukipalkkioita, jos he kylvivät osaan viljelys-maitaan maaperää suojelevia, eroosiota ehkäiseviä kasveja. Civilian Conservation Corps edisti sekin omalta osaltaan maaperän suojelua ja metsänistutusta ja helpotti työttömyyttä tarjotessaan työtilaisuuksia yli kolmelle miljoonalle nuorelle" (Palmer 194). CCC-leireillä kahden vuoden aikana esitetty *The C.C.C. Murder Mystery* oli koko FT:n mittavimpia produktioita (luku 5.1.5).

Elintarvikkeiden tarveleminen oli sellainen kynnyskysymys, jonka perustelemisen kansalaisille oli lähes mahdotonta. Vaikka Chaplin ei ole ohjelmienjuulistaja, hänkin tarttui hengissäpysymistematiikkaan *Nykyajassa*. Siinä pääparia rangaistaan siitä, että he syövät mereen upotettavaksi tarkoitettua kananmunalastista.

KOHTAUS 25 (ss. 80-89). Finaali.

LN:n ääni kertoo maanviljelijöiden kokoontuvan Pohjois-Dakotaan 20. tammikuuta 1936 luonnostelevaan ohjelmaa. He kantavat osavaltioittensa lippuja. Ääni kuuluttaa, että seuraavat pääkohdat ovat niitä, jotka viljelijöiden on saatava kuntoon voidakseen elää siedettävästi ja samalla turvata muun työntekijäväestön edut. Puheenpuoron käyttöä järjestyksessä viljelijä yhdeksästä osavaltiosta.

Esitetään vaatimuksia, että aiemmista AAA:n aikaisista korvaussitoumuksista on pidettävä kiinni. Mitä tahansa lakeja säädetäänkin, työtätekevän viljelijän on saatava korvaus vähintään yhtä suurena kuin AAA:n mukaan ja lisäksi käteisavustus, jos korvausmaksut eivät riitä kohtuulliseen amerikkalaiseen elintasoon. Kohtuullinen amerikkalainen elintaso tarkoittaa tuotantohintojen maksuja. Tuotantohintojen maksut taas tarkoittavat paljon korkeampia hintoja, jotta viljelijä pystyy selviytymään ainakin laskuistaan ja juoksevista menoistaan. Kansakunta tarvitsee nyt tuotannon lisäämistä. Yhdysvaltain maatalousministeriö raportoi... (Kovääninen jatkaa:) ..."125 miljoonan ihmisen ruokkimiseen parhaiden standardien mukaan tarvitaan tuotannon lähes 40 miljoonaa eekkeriä lisää maata."

Siksi viljelijät vastustavat supistuspolitiikkaa, mutta eivät maansuojelua, mikäli se ei anna maatalousministerille valtaa pakottaa viljelijöitä supistamaan hyvän viljelymaan tuotantoa. Viljelijät ehdottavat, että suunnattaisiin sotateollisuuden valtavia määrärahoja maataloustukeen ja lisättäisiin maan suurten raha- ja teollisuuslaitosten omaisuus- ja tuloverotusta. Erityinen painotus pitäisi kohdistaa suuriin yhtiöihin, jotka käsittelevät elintarvikkeita.

Wallace sanoo AAA:n maksaneen 1935 korvauksia 580 miljoonaa dollaria, ja viljelijän mielestä maansuojelukorvausten pitää olla vähintään samansuuruiset. Kohtauksen 15 iltapukuinen mies arvioi, että maansuojelua on jatkettava, ja viljelijät, että maataloushintojen on noustava. Kohtauksen 20 naislakkoilijoiden johtaja vaatii ruoan hintoja alas, viljelijät ylös, lakkoilijat alas. Sitten kertautuu 3. kohtauksen maanviljelijän, kauppiaan, tuottajan ja työläisen replikointi täsmälleen samana.

Kovääninen kuuluttaa pankkien varastoieneen valtavia säästöjä, jotka ovat pohja uudelle keinotteluallolle... (Iltapukuinen mies kommentoi heti: "Takaisin normaalitilaan!")... joka voi johtaa entistä paljon vaarallisempaan romahdukseen.

Iltapukuinen mies naiselleen: "Esi-isiemme karski individualismi ratkaisee ongelmamme." Viljelijä sanoo ongelmien johtuvan maasta, työtön taas omien ongelmiansa vatsasta. Wallace julistaa, että ihmisten on opittava elämään keskenään. Halpaa maata ei enää ole, ei suuria ulkomaanmarkkinoita, eikä ketään, ketä käyttää hyväksi. Wallacella ei ole patenttiratkaisua, mutta maansuojelulaki näyttää hänestä hyvältä.

Samaan aikaan viljelijät huutavat apua, työttömät ruokaa, lakkolaisnaiset siedettävää elintaso. He huomaavat, että kaikilla on sama ongelma, ja he huutavat yhdessä hyvinpukeutuneen miehen pannassa väliin: "Karskia individualismia".

Kovääninen selostaa pannun pystyyn paikallisia viljelijä-työväenpuolueen kokouksia ja niiden pohjalta vaadittavan muodostettavaksi kansallista puoluetta. Heijasteita kokouksista. Kovääninen siteeraa muuatta kongressiedustajaa, joka uskoi työläisten ammattiliitoista ja viljelijöiden organisaatioista tulevan vastustamattoman poliittisen voiman. Viljelijöiden vapaa-ajan järjestö kannattaa päätöstä viljelijöiden ja työväen puolueen muodostamisesta.

Kohtaus päättyy viljelijöiden ja työttömien vetoomukseen, jonka mukaan kummatkin tarvitsevat toisiaan. Kun he lähestyvät syleillääkseen toisiaan, heidän ja lakkolaisnaisten valaistus voimistuu. Wallace ja iltapukuiset mies ja nainen häivytetään.

Prosessointivero on se keino, joka kertautuu näytelmän vastakohta-asetelmana viljelijät kontra jalostusteollisuus. Ehdotus sotatarviketeollisuuden resurssien suuntaamisesta muualle oli mm. Hallie Flanaganin käyttämä vertailukohde hänen todistellessaan FT:n valtionavun suhteellista suuruutta. Isolaatiopolitiikkakaan ei edellyttänyt suuria varusteluinvestointeja, eikä ensimmäiseen maailmansotaan sotkeutumista pidetty yleisesti viisaana tekona. Myös rauhanliikkeellä oli vaikutusta mielipideilmastoon sotateollisuutta vastaan.

Parenteeseissa edellytetään pitkän kohtauksen ajan toimintaa, joka on aktiota ja reaktiota puhuttuihin sanoihin. Kaikkien näyttämöllä pitää määrätietoisesti kääntää päänsä kohti puhujaa ilmaistakseen äänen lähteen ja pitää asen- tonsa puheen loppuun asti.

Näytelmä tiivistää tehokkaasti **temaattiseksi synteetiksi aiemmin käyttämiään kohtauksia järjestämällä niitä uusiin yhteyksiin**. Kohtauksessa esitellään kolme tulevaisuuden skenariota. Ne ilmentävät sitä ristivetoa, josta perimältään on kysymys yhdysvaltalaisessa 30-luvun talous-, yhteiskunta- ja myös kulttuuripoliitikassa ja jotka ovat kaiken aikaa enemmän tai vähemmän sisäänrakennettuina myös *Triple-A:ssa*.

Karskin individualismin kannattaja edustaa kulutuksen filosofiaa ja käytäntöä. Siinä missä iltapukuisen miehen käytännöllinen resepti nojaa jopa teoreettisesti perinteeseen, viljelijän ja työttömän näkökulma on konkreettinen. Viljelijä on sitoutunut ruihin keinoihin, joilla maa saadaan tuottamaan ja tuotteet järkevästi myydyiksi. Työttömän kommenttiin taas ei sisälly ajatusta talouden mekanismeista vaan ainoastaan toimivan yhteiskunnan tuottama leipä. Wallacen humanistinen julistus abstrahoi maan tilan sille verbaalitasolle, joka ei fyysisty vaan jää etäiseksi ja hahmottomaksi.

Valoin nostetaan ne, keihin tämä näytelmä panee toivonsa, leivän tuottajiin, leivän ostajiin ja syöjiin sekä eliminoidaan ne, jotka edustavat muuta kuin suoranaisesti tätä peruskonstellaatiota, konjunktuurien vaihtelussakin välttämätöntä symbioosia, jossa osapuolten edut menevät ristikkäin ja sisäkkäin.

*Triple-A* -esitysten sankat katsojajoukot olivat paha takaisku niille, jotka eivät jakaneet maatalousministeri Wallacen kuvausta korkeimman oikeuden ratkaisusta "Amerikan historian suurimpana laillistettuna varkautena" tai Earl Browderin lyhyttä puhetta, joka oli ympätty Al Smithin ja Thomas Jeffersonin tekemien huomautusten lomaan. Republikaanien edustaja Robert L. Bacon Long Islandista oli tosin niitä, joiden mielestä näytelmä oli silkkaa ja väärentämätöntä politiikkaa. Hänestä hallitus toi WPA:n teatteriin avoimen sotatilan korkeinta oikeutta vastaan. Taloudellisesti tuettu poliittinen näytelmä esitti "amerikkalaisen aivotrustikommunismien kukkasen" (DeHart Mathews 72-73).

Korkeimmalla oikeudellahan on tehtävänänsä valvoa lakien perustuslainmukaisuutta, ja kun se on kansalaisille eräänlainen vakuus mielivaltaa vastaan, se on tehnyt lainkäyttövallasta koko poliittisen järjestelmän ylimmän erotuomarin. Vaikka korkein oikeus voi tehdä tyhjäksi muiden päätökset, se ei itse voi päättää mitään (Duverger 74-75).

DeHart Mathewsin mukaan myönteisiä arvosteluja höysti mm. *Timesin* (jossa oli esityksestä positiivinen kritiikki) sapekas pääkirjoitus, jonka mukaan *Triple-A:n* valinta osoitti lähinnä huonoa arvostelukykystä, koska FT:n laskun maksoivat ihmiset puoluesuunnistaan riippumatta. *Variety* oli samaa mieltä siinä, että "selvä propaganda AAA:n puolesta oli epäonnistunut valinta". *Herald Tribune* oli hieman pidättyväisempi. Otsikot julistivat veteraanijärjestön syytökset siitä, että WPA:n teatteri oli punainen. Hearstin lehdistö, joka yhdessä republikaanisen kansalliskomitean kanssa oli valittanut Yhdysvaltain dollarien menevän vaaleanpunaisille näytelmille jo kauan ennen kuin yhtäkään näytelmää edes harjoiteltiin, hyökkäsi nyt *Triple-A:n* kimppuun "häpeällisimpänä veronmaksajien rahojen väärinkäyttönä", mihin Rooseveltin hallitus on syyllistynyt. *The Saturday Evening Post* meni vielä pitemmälle korostamalla *Triple-A:n* kehotuksen viljelijöiden ja työläisten keskinäisestä liittoutumisesta olevan yhtäläinen kuin Amerikan kommunistipuolueen vetoamus viljelijä-työväenpuolueen muodostamisesta. Vaikka näytelmä vain mainitsee, että viljelijät ja työläiset olivat muodostamassa uutta puolueorganisaatiota Minnesotaan ja muualle, puolueen sympatisoijat eivät olleet sen arvostelukykyisempiä. Ottamalla näytelmän avosylin vastaan he hyväksyivät sen "selkeän esityksen viljelijä-työväenpuolueen tarpeesta". Ilahtuneina näytelmän kollektiivisesta rakenteesta he ylitsivät rahallisesti tuetun teatterin ansioita, kunnes erään kirjoittajan oli pakko varoittaa tovereitaan siitä, ettei "tämä esitys, eikä sata samanlaista pitkin maata ole oikotie vallankumoukseen" (DeHart Mathews 72-73).

Hallie Flanaganin "relevantin teatterin" ensimmäinen julkinen näyttö otettiin sen hyväksyjien ja hylkääjien leireissä vastaan **poleemisena puheenvuorona**, ja siihen reagoitiin keskeisesti poliittisin äänenpainoin. Tapa reagoida oli päivälehdessä tapa, impulsiivinen, epäanalyttinen ja asenteellinen. Kriitikoiden palautteet olisivat oman tutkimuksensa alue ja erittelyn arvoista se, millaisin argumentein ne tällaisen erityislaatuisen, verovaroin tuetun liittovaltioteatterin esityksiä lähestyivät ja miten ne poikkesivat lehtensä virallisesta linjasta tai asettuivat amerikkalaisen teatterikritiikin perinteeseen ja omien välineittensä käytäntöihin.

Jos poliitikot huolestuivat näytelmän/esityksen vaikutuksesta ja lisäsivät reagoinneillaan epäilemättä sen poliittista merkitystä, oli - aiemmin esitetyn perusteella - myös osa teatterilaisista sitä mieltä, että teatteri on varsin suora vaikuttaja. Näyttelijöillä on voinut lisäksi olla arumatonta harjoittamiseen liittyviä poliittisia paineita, sillä tuskin heistä moni jakoi Hallie Flanaganin spekulatioita FT:sta kokeilua pitkäkestoisempaan yritykseenä. Kilpailtaessa jatkossa rooleista kaupallisissa teattereissa ei ollut eduksi olla leimautunut vasemmistolai-

sin, ulkotaiteellisin kannuksin.<sup>34</sup>

*Triple-A:n* voitto sensuurista kasvatti uusien produktioiden määrää. Koikeilusta pysyvää teatteria himoinnut Hallie Flanagan oli jo hyvän matkan edempänä pelkämästä hätäapuprojektista, ja FT:n menestykset kelpasivat muillekin: *Chalk Dust*, hyökkäys suuren kaupungin julkisten koulujen väärinkäytöksiä vastaan, sai sponsoreikseen useita opettajia filosofi John Deweyn ohessa (Flanagan 1985, 70), ja lopulta Hollywoodin tuottajat ostivat käsikirjoituksen. *Murha katedraalissa*, Halsted Wellesin ohjaama kehotus uskonnolliseen nöyryyteen taas toi anteeksiannon vähemmän erinomaisille esityksille. Uskonnolla oli voimansa myös FT:ssa, ja oli ilmeisen onnekas sattuma, että tämä T.S. Eliotin draama pääsi ohjelmistoon kuusi päivää *Triple-A:n* jälkeen ja pysytteli sen rinnalla tarkalleen loppuun, 2. toukokuuta asti laannuttaen ehkä pahimpia kuohuja.

Projektin yleisesti hyväksytyillä, vahvoilla esityksillä oli epäilemättä vaikutuksensa siihen, ettei lehdistö katsellut jokaista vähänkin yhteiskunnallisesti hiertävää aihetta sen poliittista vaarallisuutta suurennellen, vaikka In:ien kannalta olikin huolestuttavaa, että niihin suhtauduttiin alusta lähtien kiihkeästi. Mikäli vasta *Powerissa* käytetty Buttonkooperin sympaattinen jokamieshahmo olisi aloittanut produktioiden sarjan, vastaanotto olisi hyvinkin voinut olla pehmeämpi.<sup>35</sup>

Korkean virkamiehen Hopkinsin argumentointi, jossa hän politiikan sivuttaen tähdentää esitysten poleemista ja näytelmällistä luonnetta, kuulostaa tietoisena naivilta ja tarkoitushakuiselta politiikalta, rinnastus uutisiin ja yksityiseen mahtitekijään MOT:iin taas objektiivoilta ja tiedonvälityksen/ taidepyrkimysten tasapuolisuutta edellyttävältä, hienosäätöiseltä pluralistiselta sallivuudelta.

Flanagan toisteli projektin aikana In:n tarjoavan "köyhän, riisutun teatterin" vaihtoehtoa Broadwayn näyttämöapparaatille, joskin on luultavaa, että käsite "vaihtoehto" oli pikemmin taktinen slogan ja että kysymys monelle FT:ssa

<sup>34</sup> Vastaanoton ristituli ja suunnattomat otsikot eivät olleet WPA:n mieleen. Jacob Bakerin apulainen Bruce McClure WPA:n päämajasta sai tietää Hallie Flagananilta ja New York Cityn johtajalta Victor Ridderiltä, että WPA:n tutkijat olivat tavanneet projektin oikeistolaisia myymässä FT:n käsikirjoituksia Hurstin lehdille. FT:n postitoimiston virkailija Hazel Huffman oli myös ilmeisesti ottanut vastaan huomattavan summan sopimuksesta, jonka mukaisesti hän oli avannut kolmen kuukauden ajan Hallie Flagananin postin, jota hän oli pitänyt "kiihotuksellisenä, vallankumouksellisenä ja kapinallisena". WPA:n viranomaiset pitivät parhaimpana strategiana olla puuttumatta koko asiaan julkisesti ja ottaa yksityisesti selvää projektiin tyytymättömistä. LN sai kovasta palautteesta huolimatta kuitenkin jatkaa toimintaansa (DeHart Mathews 74).

<sup>35</sup> Jotkut kongressin jäsenet Capitol Hillillä alkoivat ihmetellä, oliko "jännittävä" teatteri tarkasti sitä, mitä hätäapuprojektilla ajettiin takaa. Kun Hopkins ilmaantui määrärahoja tutkivan edustajainhuoneen komitean eteen (luku 8), hätäavun johtajana hän havaitsi komitean jäsenten olevan kiinnostuneita etenkin WPA:n väitetyistä poliittisista aktiviteeteista, ja myös FT:n. Edustaja Robert L. Bacon, joka oli hiljan tuominnut *Triple-A:n* "silkaksi, väärentämättömäksi politiikaksi", kertoi saaneensa siitä valituksia New Yorkin veteraaniryhmältä. Hänestä vakavaksi kysymykseksi nousi se, pitäisikö liittovaltion varoja käyttää näyttämöihin, jotka ovat propagandan aiheena. Hopkinsin mielestä *Triple-A* ei ollut propagandaa korkeinta oikeutta vastaan, vaan uutisten draamallinen versio, joltain samaa kuin March of Time elokuvissa. Käsittäen, että LN:n produktiot olivat oivia keinoja vetämään väkeä *Murha katedraalissa* -näytelmän tapaan, hän kehotti komiteaa katsomaan molemmat. Hänestä näytelmät antavat aihetta muodostaa mielipiteitä ja keskeistä on se, onko teatteri taiteellista ja hyvin tehtyä. Bacon pysyi vaatimuksessaan, että vaalivuonna oli erityisen tärkeää olla käyttämättä veronmaksajien rahoja teatteriprojektin poliittiseen propagandaan (DeHart Mathews 77).



työskennelleelle oli perimmältään samankaltaisesta oppositioasenteesta, jota jo pienet ryhmät ja harrastajat olivat kaupallisen teatteriloiston kyljessä viljelleet. Marvin Carlson muistuttaakin (378) niistä 30-luvun yhteiskunnallisista rintamalinjoista, jolloin ei suosittu kultaista keskitietä vaan poliittiset asemat päinvastoin polarisoituivat samaan tapaan kuin sittemmin 60-luvulla. Hallie Flanaganin lanseeraama ajatus FT:sta Broadwayn vaihtoehtona, ei kilpailijana, on enemmän semantiikkaa ja osoittaa pikemmin yhteiskunnallisen tilanteen tajua kuin todellista halua puhua kummankin vaihtoehdon puolesta.<sup>36</sup>

FT:n LN tarjosi tilaisuuden soveltaa pienten ryhmien kokeilullisten produktioiden teatterikieltä ja aatemaailmaa suurennetuissa mittakaavassa. Arvelenkin, että heti *Triple-A Plowed Underista* lähtien näyttämöinnin kabareetyyppinen lähtökohta sovitettuna suurelle näyttelijävolyymille kasvatti kuin itsestään amerikkalaisen teatterigenren, living newspaperin. Sen sisällölliset painotukset tulivat siis paljolti pienten tilojen teattereista ja etsivät muotonsa suurten näyttämöiden tilojen suhteista ja skenografisia ratkaisujaan "köyhän teatterin" keinoista. Tämä aatemaailma oli säännönmukaisesti antiteesi liki kaikelle sille, mitä Broadwayn tähtiteatteri edusti.

#### 5.2.5.2 Kaupunkielämän varjoisia kujia

*Triple-A:ssa* polttava sosiaalinen ja moraalinen ongelma nousee maan eroosiosista, maan hyötykäytön mahdollisuudesta, maanviljelyksen tuotteiden hinnoittelusta ja sen sopeuttamisesta koko yhteiskunnan elinkeinorakenteen toimivaksi osaksi. Ongelma kohdentuu *One Third of a Nationissa* jälleen maahan, maan arvoon ja asumisen laatuun. Keinottelu maalla tiivistyy lopulta kansalaisten vaatimukseen oikeudenmukaisesta asumisesta, jolloin edelleen on kysymys moraalista.

Paineet, jotka loivat pilvenpiirtäjät (maan arvon nousu ja kaiken aikaa lisääntyvä tilan tarve väestöityneessä kaupunkiympäristössä) ovat syinä vuokra-asuntokasarmeille, jotka levisivät pitkin Yhdysvaltoja kuin kylmän kostea homesieni. Pyhän Kolminaisuuden Kirkko muodikkaalla Broadwaylla ja John Jacob Astor omistivat suuria maa-aloja slummeissa. Oli heidän etunsa mukaista ahtaa kiinteistöt täyteen vuokralaisia. Tietoisina vuokra-asunnoista hyvänä sijoituksena keinottelijat pystyttivät halvoista materiaaleista ja yhä matalammun standardein yhä suurempia rakennuksia. Asunnoissa ei ollut lämmitystä, juok-

<sup>36</sup> Carlson siteeraa (emt. 378) Flanaganin vuonna 1931 julkaisemaa artikkelia "A Theatre Is Born", jossa tämä toteaa maassa olevan "vain kaksi teatteria, jotka pyrkivät selvästi johonkin. Toinen on kaupallinen teatteri, joka haluaa tehdä rahaa; toinen on työväen teatteri, joka haluaa saada aikaan uuden yhteiskunnallisen järjestyksen". Mikään ei viittaa siihen, etteikö Hallie Flanagan olisi toiminut tämän polariteetin hyväksi muutamaa vuotta myöhemmin johtaessaan FT:a, joskin hänen käytännön strategiansa varoi ärsyttämästä poliittisesti varautuneimpia piirejä. Hänen toimintansa muistutti Marvin Carlsonin luonnehdintaa tuolloisesta Group Theatrestä.

Carlsonin (ib.) mukaan Group Theatren vastahankaisuus hyväksyä sellaisten johtavien vasemmistoryhmien kuin Saksankielisen Työväen Klubin yhteyteen syntyneen Prolet-Bühnen tai Workers Internationalin yhteydessä toimineen Työväen Laboratoriateatterin (Workers' Laboratory Theatre) politiikkaa ja käytänteitä sai sen noista ryhmistä näyttämään epäilyttävän konservatiiviselta, kun samanaikaisesti konservatiivit syyttivät Groupia bolshevismista sen sosiaalisen sitoutuneisuuden ja teoreettisen yleisvasemmistolaisuuden takia.

seva vesi oli vain käytävissä, käymälät oli sijoitettu pohjakerrokseen tai takapihalle. Viemäröinti oli puutteellista ja haju sen mukaista. Syvimmältään asunto-markkinoiden ongelma oli kaoottisessa laissez-fairessa. New Yorkin ja muiden suurten kaupunkien uudistajat pyrkivät säätelemään vuokratulojen olosuhteita tiukentamalla rakentamisen lainsäädäntöä.

Asuntokysymystä käsittelevän *One Third of a Nationin* idea muotoutui välittömästi *Powerin* ensi-illan jälkeen. Vuoden mittaan sitä esitettiin New Yorkin lisäksi yhdeksässä muussa kaupungissa sovitettuna paikallisiin oloihin. Ensimmäisen näytöksen näyttämöinti oli ollut liittovaltion kesäteatterin, Federal Summer Theatren erikoisprojekti Vassarissa 1937 (Flanagan 1985, 214-215). New Yorkin produktion lavastaja Howard Bay antoi Goldsteinin mukaan esimerkin jo kesäesityksen näyttämöllepanollaan muiden kaupunkien produktionille. Sen roikkuviin kulissemiin piirretyt slummielämän symbolit antoivat, New Yorkin sisäesityksen työlään lavastuksen tavoin, elävän muodon vuokratasarin asukkaana ahdistukselle. Kuten edellisissäkin In-esityksissä Arthur Arentin valvoma teksti on yhdistelmä aiheen historian dokumentoituja yksityiskohtia, nokiä illuätraatioita niistä ja vetoamus hoitokeinoiksi (Goldstein 282). Sen sijaan tammikuussa 1938 näytelmän New Yorkissa tuottanut Philip Barber halusi, toisin kuin Flanagan, esityksestä realistisen, näyttämölle todelliselta vaikuttavan vuokratalon ja ajan asut (Bentley 1988, 268). Flanagan joutui huomaamaan, että hänen teatterikäsitteensä ei ollenkaan aina vastannut niitä esityksiä, joita LN:n suojissa toteutettiin. Tyylittely oli ilmiselvästi hänen muotoajattelunsa painoituksia, samoin hienovireinen yhteiskuntakritiikki, kuten *Injunction Granted!* -tulkinnan karkean osoittelevuuden arvostelusta on pääteltävissä.

*One Third of a Nation* -näytelmän opas johdattaa katsojaa New Yorkin historiaan ja jäsentää tapahtumainvirtaa samalla tavalla kuin hätäaputoina tehtiin WPA:n projekteina teitä ja opaskirjoja. Opas kulkee myös etapilta toiselle, systematisoi In:n rakennetta ja tuo samalla yhä uusia päämääriä yleisön koettaviksi. Tässä kaupunkisuunnittelun virheiden näyttäminen, siten tiedostuksen lisääminen asumisen nykytilanteen ongelmista ja nykytilanteen jälkeisestä hoidosta on ihmisen perustarpeisiin kytkeytyen havainnollinen esimerkki LN:n deweylaisesta metodista ympäristöllisenä, käytännöllisenä, terapeuttisena ja esteettisenä kokemuksena. Näin toteutuvalla taiteella (Singer 85) on Deweyta noudattaen todellisuuden havaitsemista tiivistävä lisäarvo suhteessa havaitsemiseen teatterin ulkopuolisessa maailmassa, reaalityodellisuudessa .

*Powerista* siirtyi *One Thirdiin* myös tavallisen kansalaisen perustyyppi, ja tätä In:n rakennetta koossapitävää ja muodontavaa Buttonkooper-nimistä jokamiestä on karakterisoitu inhumillisella halulla parantaa omia elinolosuhteitaan. Asiapohjaiseen valtavirtaan kirjoitettu fiktiivinen Buttonkooper ei ole vain passiivinen tarkkailija vaan katsojien edusmies, samastumiskohde tavoitteineen, jotka yleisön on vaivatonta tunnistaa omikseen. Jopa raadollisin piirtein luonnehdittu pikkumies tekee peruskysymyksiä Living Newspaperin äänen johdattelemista aiheista. Empaattinen Buttonkooper liikkuu vahvasti myös koomisen alueella, ja rennon hahmotelman esittämänä on LN-työryhmän vankasti dokumentoitujen faktojen määrä valpastuttaa katsojat reflektoimaan yhteiskunnan asunto- ja muunkin sosiaalipolitiikan rakenteellisia syitä.

Kehotus toimintaan päättää näytelmän. Yleisöä informoidaan sillä, ettei hallitus ole ollut täysin passiivinen. Kongressi on hyväksynyt Wagner-Steagall Housing Actin, vastustuksesta huolimatta, mitä kuvaa senaatin keskustelun uudelleenesittäminen. Mutta kutsumalla pormestari LaGuardia näyttämölle Arent tekee selväksi, että lain myöntämät 526 miljoonaa dollaria halpa-asumiseen ovat, LaGuardian sanoin, "vain askel - pisara meressä" (*One Third of a Nation* II, 5). Hyvä perheenemäntä, Buttonkooperin vaimo, joka on taistelunhaluisempi kuin miehensä, jakaisi liittovaltion potin armeijan ja asumisen kesken aivan toisin. Nähtyään, että hallitus säästää rahaa siellä, missä se voisi konkreettisesti ja suoraan olla kansalaisten avuksi, rouva Buttonkooper kehottaa ihmisiä protestoimaan. Näin vältetään se provokaation vaara, että Buttonkooper miehensä ottaisi kielteisen kannan Yhdysvaltain sotilasbudjetin suuruuteen.

Ottamalla jälleen kerran tutun roolinsa ihmisten puolustusasianajajana liittovaltioteatteri kääntyi Wagner-Steagall -lain tapauksessa itsensä presidentin puoleen, sillä huolimatta toisen virkaanastujaispuheensa viittauksesta huonoon asumiseen ja tuestaan laille Roosevelt ei ollut julkisin varoin tuetun asumisen vankkumaton kannattaja. Näytelmä suututti kongressin konservatiivisia jäseniä, jotka olivat vastustaneet lakia, mutta virallinen Washington ei protestoinut. New Yorkissa, jonka tarpeita näytelmä tarkasteli, 217 458 ihmistä näki sen (Goldstein 283-284).

Osoituksena näytelmätekstin "elämisestä" viimeiseen asti on mm. senaattori Andrewsin tapaus. Kun hänen kuultiin asemastaan huolimatta äänestäneen Wagner-Steagall -lakiesityksen puolesta, se kirjattiin näytelmään pikaisesti (DeHart Mathews 176), joten lehdenomaisuus deadlineineen toteutui silloin, kun se oli mahdollista ja tarpeen. "Kuten muissakin LN-produktioissa, näytelmässä teroitetaan sitä, että inhimillisen kurjuuden syynä ei niinkään ole henkilökohtainen ahneus, vaan asianmukaisen sosiaalisen lainsäädännön puute" (Bentley 1988, 267).

Bentley on näin pehmentänyt In:n tavoitetta paljastaa omanvoitonpyynnin seurauksena yhteiskunnan rakenteisiin ulottuva eriarvoisuus. Vaikka hän faktisesti onkin lainsäädännön osalta oikeassa, tuskin on perusteita mitätöidä niiden In:eissa osoitettujen voimien vaikutus, joilla on roolinsa myös lain säätämisessä. Sen sijaan näytelmässä viljelty kehotus toimia, katsojiin kohdistettu vetoisuus, joka Hallie Flanagan oli muutamissa esityksissä kiertueellaan Euroopassa miellyttänyt, on intellektuaalisemotionaalisen vastaanottajan ohjelmallista indoktrinointia. Sen ohjenuoraksi kävisi brechtiläinen prinssiippi, kapitalistisen maailman fatalismikäsitteen antiteesi tai Auran muotoilu siitä, miten "... kaikki riippuu ihmisistä itsestään;... ei ole voimia, joita ihminen ei hallitsisi tai jotka olisivat inhimillisen yhteiskunnan ulkopuolella" (Aura 39).

"Vaikka vuokra-asunto-olot Detroitissa, Chicagossa ja muissa suurissa kaupungeissa New Yorkin ulkopuolella ovat hyvin surulliset, Rooseveltin kuvaama kansakunnan kolmasosa ei asu ainoastaan kaupunkilummeissa. Suuri osa siitä asuu pikkukaupungeissa ja maaseudulla, missä ihmispoloilla sentään on puhdasta ilmaa ja auringonpaistetta ja missä he voivat tulla toimeen pienemmin kustannuksin kuin suurissa kaupungeissa" (pääkirjoitus *The Cincinnati Times-Star* -lehdessä 10.5. 1938). Kirjoittajan näkökulma on paikallinen, ja lienee

käynyt yleisemminkin niin, että huolimatta LN:n tavoitteesta sovittaa tekstejä paikallisiin tarpeisiin, muutokset ovat jääneet osin kosmeettisiksi. *One Thirdin* kiinnostuksen kohteena on New York Cityn asuntotilanne. Tekstien uusräätälöinnin ongelmana on ollut kirjoittajatehtaan sijoittuminen New Yorkiin, jolloin muokkaustyö on jäänyt muualla sijainneiden teattereiden vähien henkilöresursien harteille. New Yorkin esimerkin voimaa kuvaakin hyvin se, että Howard Bayn lavastusta mukailtiin muualla kilvan. *The Cincinnati Times-Starin* samassa kirjoituksessa huomautetaan näytelmän lyöneen laimin ulkomaisten menestysten mainitseminen slummien hävittämisessä. "Ehkä syy on siinä, että kun Hollanti, Skandinavian maat ja Englanti kävivät käsiksi slummiongelman, ne maldsivat ensi töikseen kustannuksia, rakentamiskustannukset mukaanlukien. Muutamain kohdin *One Third of a Nation* kajoaa tähän ongelmaan, mutta säikähtää sitten ajatusta." Kommentti on kiistaton osoitus siitä, miten julkinen palaute on argumentoinut reaalityodellisuuden ajankohtaisilla kysymyksillä, niin kuin kansalaisjournalismissa on Deweyn dialogisuuden mukaisesti tavoitteena.

"Peloton tutkimus rakennuskustannusten suhteesta slummien saneeraukseen ja matalahintaiseen asumiseen saattaisi suututtaa poliittisesti voimakkaita, korkeapalkkaisia puolustajia. Mutta näytelmäntekijä olisi saanut muistaa, ettei Franklin Rooseveltin lisäksi kukaan muu ole julkisesti esittänyt palkka-asteikkoihin vähennystä tarkoituksenaan edistää talonrakennusta ja myös varmistukseen korkeammat vuositulot rakennusalan ammattityöläisille (ema.)." Pääkirjoitus osoittaa sen faktojen valinnan mutkikkuuden, että tarkoinkaan dokumentoitu teos ei kykene esittelemään aihealuettaan tyhjentävästi. Kun ln-produktioiden arvostelijat pitivät niitä luentomaisesti ahdettuina esityksinä, teeman rajaamisessa on jouduttu tekemään ratkaisuja paitsi todellisuutta kuvaavimmin luonnehtivien tosiasioiden välillä myös tosiasioiden ja niiden dramatisoimisen välillä. Edellytykset sille taas olivat kiinni henkilökunnan potentiaalista ja myös motivaation määrystä, sillä epäilemättä valintoihin vaikuttivat toteuttajien omat mieltymykset, myös LN:n New Deal -painopisteet. Selvää on, että mittavista lähteistä huolimatta rajoituksena on ollut myös tarjolla ollut tieto.

*One Third of a Nation* -näytelmästä valmistui 1939 myös elokuva. Käsikirjoitus ja ohjaus ovat Dudley Murphyn. Pääosissa esiintyvät Sylvia Sidney ja Leif Erikson, lapsitähtenä Sidney Lumet. Se on painottunut olennaisesti toisin kuin ln-teksti. Siirrossa elokuvaan näkyy hylätyn jokseenkin täysin living newspaperin ajama asumispolitiikka. "Siinä korostuu lähtökohtana 'poika tapaa tytön' taustanaan järkyttävä slummi" (*Variety* 15.2. 1939). Vaikka elokuva poikkeaaakin ratkaisevasti ln:sta, Paramount Pictures halusi mitata yleisöä kiinnostaneen teatteriproduktion vetovoiman myös elokuvana, omilla ehdoillaan.

*One Third of a Nation* -produktiota sponsoroi New Yorkin Newspaper Guild.

#### 5.2.5.2.1 *One Thirdin* lähiluku

*One Third of a Nation* (© Library of Congress, Federal Theatre Project Collection) käsittää *Triple-A Plowed Under* -näytelmän tavoin 25 kohtausta. Siinä on kaksi

kuten ln-näytelmissä *Injunction Granted!* ja *Power*. New Yorkissa sen ohjasi Lem Ward 1938. Se oli New Yorkin LN-yksikön viimeinen produktio, joten sen ja ensimmäisen, *Triple-A Plowed Under* -näytelmän välinen tarkastelu antaa mahdollisuuden linjata yksikön tuottamien näytelmien sisältöainesten ja muodon kehitystä. *One Third of a Nation* tukeutuu vahvasti LN:n toimituksen kantavaan voimaan Arthur Arentiin. Hän oli myös hyllytetyn *Ethiopian* tekijä, *Triple-A:n* dynamo, tekstien *Highlights of 1935* ja *Injunction Granted!* kättilö sekä *Powerin* kirjoittaja eli lopultakin LN-tekstien varsinainen autor, keskeisenä työntekijänä toimitussihteeri ja signeeraajana vastuullinen päätoimittaja.

KOHTAUS 1 (ss. 1-4). Tuli on irti!

Poikkileikkaus slummirakennuksesta, joka kuvaillaan näyttämöohjeissa yksityiskohdaisesti. Kovaääninen ilmoittaa ajankohdan, helmikuun 1924, ja sen, että tapahtumapaikan osoite voisi olla New Yorkissa, Brooklynissa tai Long Island Cityssä.

Rakennus on tulella. Poikanen nousee rappusia varoittamaan yläkerran asukkaita. Ihmisiä ilmestyy näkyviin asunnoistaan ja lähitaloista. He ryntäävät tavaroineen turvaan. Paikalle säntäävien joukossa on juutalaismies, jota poliisi ei laske rakennukseen. Samaan aikaan muuan mies tulee ikkunan läpi palotikkaille. Astuessaan puolalle tikkaiden kannatinkoukku irtoaa, eikä mies pääse 24 jalan korkeudesta alas eikä liekkien takia sisään.

*Powerin* tavoin näytelmässä käytetään fakta-aineiston (kuten näissä lehti uutisista poimituissa osoitteissa) lähteistä alaviitteitä. Tutkimuksellinen, lähteistöä täsmäntävä ilmiasu ehti voimistua LN-kokeilun lopulla, mihin ovat hyvin voineet olla ainakin osasyynä toimintaa hankaloittaneet näytelmien hyllytykset ja kokeilun lakkauttamisen uhka. Verifioitavissa oleva tieto on keino vähentää arvostelijoiden kritiikkiä riippumatta siitä, millaisia merkityksiä tiedolle sen uusissa yhteyksissä ja niiden tarkoituspäristä muovautuu. Mitä ilmeisimmin tätä taktista keinoa terästettiin juuri siksi, ettei olisi syntynyt mielikuvaa katteettomasta sosiaalipoliittisesta korostuksesta.

Aloitukset on huomattavan toiminnallinen ja dramaattinen. Se iskee vahvalla näytöllä aiheen ytimeen ja niihin tavallisen asujaimen elämistä vaarantaviin uhkiin, joihin maassa harjoitettu asuntopolitiikka voi johtaa. Vastaanoton tunnekokemusta herkistää ja vahvistaa poikasen rooli, eritoten kun katsojakunnan elämäntilanteissa oli LN:n "uuden yleisön" tavoittelun mukaisesti vastaavaa, perhekuntia koskettavaa arjen samuutta. Suggestiivinen aloituskohtaus on niin latautunut, että jatkoon kehittelylle kysymyksineen luodaan pitäviä keinoja pysyttää vastaanottaja otteessaan. Informatiivinen slummiasunnon palo saa arvoituksellisen lisäjuonteesta siitä, miksi juuri juutalaismieheltä evätään pääsy rakennukseen. Näyttämölle tiivistetty kuva ei näin avaudu vain yhteen suuntaan, vaikka sen dokumentoinnin kärki on siinä viranomaisia syyllistävässä toteamuksessa, että asuntopolitiikka on jo pitkään ollut leväperäistä ja asumisen turvallisuusriskit suuret.

KOHTAUS 2 (ss. 5-15). Tutkimus.

Kovaääninen kuuluttaa palossa menehtyneen 13 ihmistä, joista yksi oli mies palotikkailta. "Mikä aloitti palon?", "Miksi se levisi kovin nopeasti?", "Miksi uhreja oli niin paljon?".

Herra Rosen, joka yritti palavaan taloon, istuu päästään pyörällä. Ylempänä rivissä tarkastaja palokunnasta, rakennusvirastosta ja vuokratulo-osaston vanhojen rakennusten toimistosta. Vasen etunäyttämö tuolia lukuunottamatta silmäänpistävän tyhjä. Huomio kiinnitetty Roseniin ja poliisipäällikköön, joka kysyy Rosenilta, mitä tapahtui tämän tullessa kotiin. Suostuttelun jälkeen Rosen vastaa, ettei häntä päästetty taloon. Ilmenee, että hänen vaimonsa ja kaksi poikaansa paloivat vuoteeseen.

Kun Rosen huutaa epätoivoissaan, poliisi innostuu ensi kerran ja kysyy lisää, mutta Rosen ei jaksakaan vastata.

Poliisipäällikkö kysyy, palotarkastaja vastaa. Palo syttyi roskista, ja palon kulkuun vaikutti ratkaisevasti seinien puupanelointi. Rakennustarkastaja vastaa. 1884 rakennettu talo oli vanhan lain (rakennettu ennen vuotta 1901) aikaisia vuokra-asuntoja. Sen jälkeen on taloissa pitänyt olla mm. erillinen vesiklosetti joka asunnossa ja asianmukaiset palotikkaat. Ennen lakiakin rakennettuihin taloihin edellytettiin uuden lain mukaisesti palotikkaat. Vanhan lain talojen puupanelit eivät uuden lain jälkeenkään riko sopimuksia.

Vuokratulo-osaston tarkastaja vastaa. Talo on tarkastettu puoli vuotta sitten. Roskan kerääminen kellariin on sopimuksen vastaista. Talot tarkastetaan vain, jos tulee valitus. Puoli vuotta sitten valitettiin torakoista. Perioditarkastuksiin ei voi mennä henkilökunnan vähyyden takia. Poliisi kysyy, pitääkö tarkastaja taloa syttymisherkkänä. "Jos se on, niin on myös jokainen New Yorkin kaupungin vanhan lain 67 000 vuokratuloa."

Kun poliisipäällikkö on lähdessä tekemään raporttia palosta, jossa ei ole todettu mitään sopimuksen vastaista, kovaääninen kysyy, onko jokainen todistanut. "Entä tyhjä tuoli?" (joka on ollut näyttämöllä alusta asti). Kovaääninen kysyy, tahtooko poliisipäällikkö estää palot jatkossa, mutta ehdotus kutsua vuokraisäntä paikalle ei miellytä häntä, ja siihen on ryhdyttäväkin vain, jos on sattunut jotakin sopimuksen vastaista. Kovaääninen houkuttelee poliisipäällikköä kuulemaan isännän mielipiteen "meidän kesken". Poliisi suostuu halukkaasti. Vuokraisäntä ohjataan "keskinäyttämön vasemmalle puolelle, tuoliin".

Vuokraisäntä Schultz empii, hätkähtää nähdessään Rosenin, istuu tuoliin. Tarkastajat istuvat. Kovaäänisen udellessa Schultz myöntää tuttavallisesti, että talossa rikottiin sopimuksia, muttei niillä ollut tekemistä palon kanssa. Kysymykseen, asuuko hän itse siinä talossa, Schultz vastaa kieltävästi.

Schultz ei ole halunnut korjata taloa siksi, että hänellä ei ole siihen varoja, eikä se ole muita vuokratuloja huonompi. Mikäli hän korjaisi sen, siihen uppoavat rahat edellyttäisivät vuokrien nostamista. Kun vuokralaisilla ei ole rahaa, he joutuisivat muuttamaan.

Schultz pitää taloan huonona sijoituksena, mutta ei myisi sitä. Kovaääninen tarjoaa siitä saman, minkä Schultz maksoi 25 vuotta sitten, vaikka talo on kuin roska-kasa. Asiaa valaisemaan nostetaan vuoropuhelu miehen ja automyyjän välillä tavasta päästä eroon vanhasta romusta. Mies kehuu neljä vuotta vanhaa autoaan, joka on maksanut 2300 dollaria. Myyjä tarjoaa siitä 500. Perustelut ovat ne, että miehen ostettua auton se muuttui heti käytetyksi tavaraksi, ja hinta putoaa koko ajan. Ensi vuorona se on ehkä enää 300.

Itseensä tyytyväinen Schultz sanoo, ettei hänelle tapahdu niin. Schultz sanoo, että miehen ongelma oli se, ettei hän sijoittanut rahojaan kiinteään omaisuuteen. Kovaääninen oivaltaa, että kysymys on maasta, jolla talo on. Schultz sanoo, että maan arvo suuressa kaupungissa nousee aina, niin kuin vuokrat. Kovaääninen syyttää Schultzia keinottelusta. Schultz tulee lähes hysteeriseksi, eikä lupaa myydä maataan ilman sievoista voittoa.

Rosen nousee hiljaa, kävelee Schultzin luo ja kysyy: "Entä minä?"

Schultz on pahoillaan Rosenin puolesta. Rosen voi moittia, jos siihen yleensä on aihetta, sitä, että New Yorkin kaupungin kiinteä omaisuus on tuottoisin keinotteluväline maailmassa.

“Vanhan lain” vuokra-asunnoissa (hyväksytty 1879) oli auringottomat vertikaalit tuuletuskuilut, kun taas vuoden 1901 “uuden lain” jälkeen rakennetuissa vuokrataloissa oli parempi ilmanvaihto ja erilliset käymälät, mutta vanhat rakennukset jäivät jäljelle. Vuokra-asunnot symboloivat Hombergerin mukaan vapaiden markkinoiden kaupunkiasuntojen surullisen perinnön pahimpia näkökohtia. Säännöstelyssä päästiin merkittäviin uudistuksiin vasta, kun New Deal ja Federal Housing Agency rohkaisivat köyhien kaupunginosien kokonaisvaltaiseen selvitykseen, vuokra-asuntojen purkamiseen ja niiden korvaamiseen hyvin suunnitelluilla asuntoprojekteilla, joita rahoittivat kaupunki, valtio ja liittohallitus (Homberger 112-113).

Tavallisen kansalaisen kohtalo on äärimmilleen viritetty konkretisaatio elämisestä epävarmojen asuinolojen armoilla, kun yleisö näkee portaissa roikuvassa miehessä yhden siitä numeroin ilmaistusta ihmisjoukosta, joka menehtyi. Myös ne muut uhrit saavat teatterikatsojan mielikuvituksessa enemmän kosketuspintaa kuin kliinisessä sarjassa numeroita. Viimeisillä voimillaan sätkivä tulipalon uhri on vain anonymi tapaus, jonka avulla asumisen epäkohtiin ja yksilöiden suojattomuuteen pureudutaan, mutta jonka avulla **esimerkkutilanne laventuu myös itsensä ulkopuolelle**. Yksittäiselle katastrofille luodaan sellaista voimaa, jolla on kokijan tajunnassa katsomossa todistusarvoa yleistää syyt ja seuraukset ulottumaan muuallekin, koväänisen johdannon mukaisesti minne tahansa.

Byrokraattinen selonteko vuokra-asuntoja koskevista laeista on istutettu tapahtumainvirtaan niin, että esitelmämäisyys ei kuoleta emotionaalisesti koskettavaa palaneiden vuokralaisten traagiikkaa vaan pikemminkin asuntotilanteesta informoidessaan luo näyttämöllä toteutetulle näytölle lisää kipeyttä. Olennaista on tyhjän tuolin merkitys. Sen jonkun puuttumista viestivä funktio ehtii palautua juuri raportoituihin uhreihin, mutta se ei lopulta viittaakaan menneisyyteen vaan toimii aktuaalisti merkinä, joka ilmaisee vuokraisännän paikan. Näkymätön mutta vaikuttava voima istuu tuolille vain “epävirallisesti”, samaan tapaan kuin Roosevelt antoi ei-julkisuuteen tarkoitettuja tietoja off the record -käytäntönsä mukaisesti joillekin journalisteille (Steele 37) ajaessaan taktisesti päämääriään.

Tarkastajan diplomaattinen rinnastus palaneen rakennuksen ja muiden vuokratalojen kunnon välillä on asemastaan tietoisien virkamiehen objektiivinen vastaus, johon LN sitoo kaikenkattavasti vuokra-asuntotilanteen vaaranalaisuuden. Poliisipäällikön haluttomuus kohdata vuokraisäntä on ilmaus viranomaisten rakenteellisen vallan tarkkarajaisesta käytöstä, jolla LN lisäksi viittaa omana korostuksenaan siihen, miten asuntotilanteen todellisiin korjauksiin vaikuttavat tahot ovat haluttomia perinpohjaisiin muutoksiin. Sen sijaan poliisipäällikkö on tavallisena kansalaisena utelias pääsemään perille asian oikeasta laidasta, jolloin hänen intressinsä kohtaa myöhemmissä kohtauksissa kuvaan astuvan Buttonkooperin intressit. Näin LN paljastaa yhteiskunnallisesta asemastaan riisutun ihmisen kautta niitä kansalaiskeskustelun edellytyksiä, joita LN tavoitteli.

Kovääninen opastaa vuokraisännän “vasemmalle etunäyttämölle”, jolloin alleviivautuu tilanteen tietoinen teatterinomaisuus. “Todistajanpaikal-

laan” näin teatricalistisesti aksentoitu Schultz edustaa nyt, lieviä laiminlyöntejä myöntämällä, niitä inhimillisiä tuntemuksia, joita “virallinen” Schultz ei edusta ja joiden ilmaiseminen teatterin ulkopuolisessa todellisuudessa ei ole yhtä mahdollista. Hän saa itsensä näyttämään suorastaan laupiaalta sosiaalityöntekijältä, kun laki ei velvoita häntä sellaisiin korjauksiin, jotka hän seurauksien painopistettä tarkentamalla joutuisi siirtämään asukkaiden vuokriin. Schultzin purkauksen ja Rosenin resignaation välinen kontrasti on dramaattinen havainnollistaessaan markkinatalouden kovia lakeja ja yksilön elämistä niiden armoilla. Schultzin moraaliala venyttää lain mahdollistama ja liiketoiminnan perusteena toimiva rahastus. Schultzin saksalaisperäinen nimi ja juutalainen Rosen ovat myös analogia Saksan uhasta ja pogromeista, joten ulkopoliittinen isolaatio sai kotoisissa aiheissa edelleen vihjauksenomaisen käsittelynsä.

KOHTAUS 3 (ss. 16-32). Maa.

KOHTAUS 3 A (ss. 16-20). Pyhän Kolminaisuuden kirkko.

Kovaääninen johdattaa juhlallisesti demonstroiduin näyttelijäsuorituksin maaomistuksen historiaan, miten vuonna 1705 Cornburyn lordi lahjoitti maaomaisuuksia Pyhän Kolminaisuuden kirkolle ja miten kirkko vuokrasi kirkkoneuvoston jäsenille vuosikymmeniksi koko omaisuuden maapalstoiksi.

Jälleen 1794 kirkko anoo kaupunginvaltuustolta lisää maita, joita se entisen käytännön mukaan luovuttaa auttaakseen uskonnollisia laitoksia. Vuosivuokra on muodollinen. Kirkkoherra luovuttaa maat entiseen tapaan edelleen.

Kovaääninen ilmoittaa kaupungin tutkivan, oliko kirkon vuotuinen tulo lain sallimaa suurempi. Tarkastuskomitean puheenjohtaja Aaron Burr on huomannut ristiriitaisuuksia kirkon tuloissa, kunnes kirkkoherra keskeyttää hänet, saa yhdeltä kirkon maaomistusten vuokraajalta palan vuokrasopimusta, jota hän tarjoaa Burrille. Kun Burrille valkenee, että "samalla vuokralla", tutkinta päättyy.

Maaomistuksen historia selitetään ikivanhoin lahjoituksin ja sopimuksin vakiinutetuksi käytännöksi. Kyse on legitimoidusta perinteestä siihen sisäänkirjoitetuine arvoineen. Niiden problematisoiminen on ristiriidassa tradition kanssa. Maansa arvojen suhdetta omistamiseen on Henry George selittänyt niin, ettei amerikkalaisen sivistyksen tuottaman varallisuuden jakautumisen epätasaisuus ole työn ja kapitaalın keskinäisessä suhteessa. "Suuri syy tähän epätasaisuuteen on maaomistuksen epätasaisuus" (George 279). Maaomistus, amerikkalaisuuden pyhä arvo, nähdään historiallisesti sekä sattumanvaraisten että tarkoitushaikuisten omistussuhteiden rakenteina. Siitä johdetaan amerikkalaisen elämänmuodon toisen keskeisen elementin, kodin hankkimisen perusteiden analyysi. "Oma koti kullaa kallis" -fraasin epäpyhä tarkastelu ulotetaan asunto- ja rakentamisbisneksestä viime kädessä tavallisen asunnontarvitsijan asumisen ongelmiin.

Burr oli kunnianhimoinen suhdetoimintamies, republikaaninen lakimies, sittemmin varapresidentti ja hilkulla tulla maansa presidenttikin (Miller 1969, 195 ja 199). Hänen henkilönsä kautta omistusperinteelle luodaan korruption ja epämorallisen toiminnan kyllästävä jatkoo, jolloin myös aiempi traditio vahvistuu samanhenkisesti osaksi Burrin menettelytapaa.

KOHTAUS 3 B (21-32). Kaupunki kasvaa.

Maanomistaja tulee kainalossaan rullalle kääritty ruohomatto, toisessa kainalossa



kaksi pilaria. Asu liittyy ajanjaksoon 1775-1850. Hän sanoo nimikseen Rhineland, Astor, Goelet, Wendell tai Schultz. Hän on juuri ostanut viisi eekkeriä maata 200 dollarilla (rullaa mattoa auki). Toisessa pilarissa on kyltti maan sijainnista, toisessa teksti "Tämä on minun. Pysy kaukana!". Maanomistaja aikoo vain istua ja tehdä rahaa. Kaupungin kuuluttaja tiedottaa Cornwallin kärsineen tappion Yorktownissa ja 8 000 britin luovuttavan Washingtonin. Toinen ääni toteaa New Yorkin väkiluvun 1781 olevan 18 000. Silloisesta kaupungista maanomistajan maa on parin mailin päässä, ja hän odottaa, että kaupunki kasvaa.

Köyhästi saman ajan asuun sonnustautunut mies istahtaa ruohomaton kulmalle valitellen kaupungin tungosta. Hän haluaisi rakentaa talon tänne, mutta rahaa ei ole. "Mutta pitäisihän ihmisellä olla paikka asua." Maanomistaja myöntelee ja toteaa, että sovittu minuutti hänen ruoholla on kulunut.

Mies ja maanomistaja käyvät keskustelun, jossa maanomistaja tarjoaa miehelle pientä alaa vuokralle. Aluetta pienennetään useaan otteeseen, ja mies kysyy, paljonko maanomistaja on maasta maksanut. Kahdenkymmenen vuoden vuokra tekee viisi kertaa enemmän kuin maanomistaja on maasta maksanut, ja maa säilyy maanomistajalla senkin jälkeen. Mies maksaa vuoden vuokran.

Ääni kuuluttaa kaupungin väkiluvuksi 79 216 vuonna 1800. Vuokralaisia virtaa paikalle, ja vuokra on noussut kaksinkertaiseksi. Kauppa käy. Ensimmäinen vuokralainen sanoo tulokkaille maksaneensa vain puolet heidän vuokristaan, mutta maanomistaja kehottaa virnistellen odottamaan seuraavaa vuotta, kun sopimus on vanhentunut.

Kaupungin kuuluttaja huutaa Erien kanavan valmistuneen 365 mailia Buffalosta Albanyyn. Ääni ilmoittaa vuosiluvuksi 1845, jolloin suuri siirtolaistulva nostaa New Yorkin asukaslukuksi 696 115. Toiminta nopeutuu, kun kymmenen uutta ostajaa saapuu paikalle. Hinta nousee, ja vaikka myymätöntä alaa on vielä, vuokralaisten asennot ovat rajoitetuissa tiloissa epämukavia. Näyttämöohjeissa painotetaan sitä, että kohtaus on pilalla, ellei ihmisten pyrkimys suoriutua ahtaissa oloissa päivärutiineistaan välity. Toimia jatketaan kohtauksen loppuun asti. Maanomistaja työntää vielä yhden lihavan miehen maton vapaaseen nurkkaan, joka irtoaa 10 dollarin neliöhintaan. Lihava mies ottaa sen ja alkaa työntää syrjään suuttuneita vuokralaisia.

Kovaääniselle maanomistaja vastaa keränneensä 40 000 dollaria ja kaiken perustuneen siihen, että hän uskoi vahvasti kehitykseen ja kaupungin kasvuun. Kysymykseen, mikä sai sen kasvamaan, maanomistaja vastaa "ihmiset, minäkin". Kovaääninen viittaa teollisuuden kasvuun ja ihmisiin, jotka tekivät työtä. Maanomistaja sanoo omana työnään olleen varata heille paikka, jossa elää. "Äläkä unohda, etten rikkonut lakeja!" Hän sanoo tehneensä niin kuin aikansa terävimmät, kuten Robert Goelet.

Goelet sanoo ostaneensa ennen vuotta 1850 tilan New Yorkista ja neuvoneensa jälkeläisiään kaupoissa. "Kun pojanpoikani kuolivat, heidän yhteinen omaisuutensa oli 140 miljoonaa dollaria". John Wendell sovelsi jättiomaaisuutensa hankkimiseksi neljää sääntöä: "Älä koskaan kiinnitä, älä koskaan myy, älä koskaan korjaa, äläkä koskaan unohda, että Broadway siirtyi yläkaupunkiin kymmenen korttelin vauhdilla kymmenessä vuodessa." Maanomistaja esittelee vielä "meidän kaikkien isoisän, John Jacob Astorin. Hän sanoo, ettei koskaan jättänyt riistämättä, jos siihen vain oli tilaisuus, eikä hän hemmotellut vuokralaisia, jotka eivät kyenneet maksamaan. Maanomistaja kumartaa herroille ja muistuttaa yleisöä näistä suurenmoisimpien amerikkalaisperheiden perustajista. "Kukaan heistä ei ajatellut tekevänsä väärin." Monien hulleiden ideoiden James Gordon Bennett *Herald*-lehdestä muistuttaa, että kyllä sentään joku.

Bennett sanoo, että jos hän olisi ollut Astorin yhtiökumppani, hän olisi suostuttanut tämän merkitsemään jälkisäädökseensä puolet omaisuudestaan newyorkilaisille, joiden ansiota jättiomaaisuus oli. Maanomistajan kommentti Bennettistä: "Pähkähullu!".

Kovaäänisen kysymykseen, miten ruohomaton ihmisten käy, sanoo maanomistaja, joka kiirehtii silmäämään uutta ostoaan, että heidän on hyvä, "pitäähän sitä olla paikka, jossa asua".

Saksalainen John Jacob Astor (1763-1848) rikastui turkiksilla, joita vietiin Kiinaan, sikäläisiä tuotteita Eurooppaan ja eurooppalaisia New Yorkiin. Astorista tuli itsekkään self-made -kapitalistin henkilöitymä, "rahantekokone" (Kero 192).

Rahantekijöiden personoiminen todellisuuden henkilöiksi ja fiktioiksi samaan muottiin kiteyttää näytelmän monikasvoisilla kapitalisteilla olevan todellisuudessa yhdet kasvot. Skematisointi korostaa henkilöitä rakenteiden analogioina, itsessään rakenteina, samalla tavalla kuin In:eissa kollektiivi tai karakterisoimattomat henkilöt ovat usein ahdingossa elävien kasvoton edusjoukko. Maanomistajan ruohomatto on kahtalaisesti ilmaiseva havainnollistamisväline. Yhtäältä se tiivistää maanomistukseen liittyvän vallankäytön kätevästi levitettävään rekvisiittaan, ja kevyenä materiaalina sen omistamiseen ja käsittelyyn yhdistyvä kaikenkaltainen helppous ja "väliaikaisuus" henkilöivät maanomistajan ja vuokralaisten elämänlaadullista ristiriitaa. Sen toisella laidalla alueelle ahtautuvat vuokranmaksajat joutuvat taistelemaan elintilastaan, varautumaan vuokrasopimuksen umpeuduttua yhä kovempiin ponnistuksiin lunastaakseen asunomisoikeutensa.

Maanomistaja on aloittanut satiirisessa hyväntekijän roolissaan tarjoamalla näennäisen huolekkaasti ihmisille paikan, jossa asua. Lähempänä omaa aikaamme kohtauksessa 2 tätä perinnettä ehti jo jatkaa Schultz. Toiminnan kiihdytys ja vuokralaisten käyminen toistensa kimppuun sekä sen fyysistyminen ilmaisuna konkretisoivat yksilöiden paljaina elämäntilanteina historian sitä jatkumoa, jossa fiktiivisten asunnontarvitsijoiden samankaltaisena pysyvää asemaa rytmittävät ja korostavat historian etapit ja väkiluvun lisääntymistä kuvaavat numerot. Taustalla on nähtävissä Henry Georgen maan korkoon perustuva aksiooma, jonka mukaan henkilökohtaista rikkautta tavoittelevan on syytä hankkia kiinteää omaisuutta ja pidettävä siitä kiinni: "Voitte istua piippuunne polttamaan tai paneutua pitkäksenne kuin mikäkin Neapelin latsaroni tai Meksikon leperos; sillä panematta tikkua ristiin, vähimmälläkään toimella yhteishyvää edistämättä te tulette kymmenessä vuodessa opporikkaaksi" (George 278).

KOHTAUS 4 (ss. 33-57). Katsaus taaksepäin. Kohtaus jakautuu ensimmäisen osion jälkeen A:han, B:hen ja C:hen, otsikoihin Miksi he tulivat, Mitä he näkivät ja Mitä he saivat.

Pikku mies tulee salin puolelta kysymään informaatiota asumisesta. Dialogi kovaäänisen kanssa. Pikku miehen vaatteet nykyaikaiset, vaikka ollaan vuodessa 1845. Pikku mies kieltää olevansa näyttelijä. Hän on utelias asumisesta siksi, että joka kerta, kun hän täyttää asuntohakemuskaavakkeen uudelta asuntoalueelta, hän masentuu odottamisesta. Parin vuoden odottelun jälkeen hän lukee taas uudesta asuntoalueesta. Hän on nähnyt ne kaikki, ja silti hän vain yhä odottaa.

Pikku mies sanoo vuokra-asuntoviranomaisen kertoneen Living Newspaperin esittävän showta asumisesta, ja siksi hänkin on nyt täällä. Hän kysyy, miksei hän saanut koskaan asuntoa. Kovaääninen vastaa New Yorkissa 1 750 000 ihmisen asuvan vanhan lain asunnoissa, ja jos he kaikki haluaisivat ensiasuntoihin, mahdollisuudet olisivat 1:3600. Pikku mies oivaltaa, että hänen ongelmansa alkoivat silloin, kun maan hinta rupesi sata vuotta sitten nousemaan. Hän kysyykin ensin, miksei kukaan sano-

nut asiasta mitään, sitten, miksei tehnyt.

Kovaääninen sanoo, että silloin elettiin vanhoja hyviä aikoja, eikä kukaan tehnyt millekään mitään. Pikku mies haluaa nähdä, miten ihmiset silloin elivät. Pikku mies valitsee vuoden 1850.

Kovaääninen kehottaa koneenkäyttäjää heittämään kankaalle senaikaisen New Yorkin kartan. He herättävät 1850-luvun asuun pukeutuneen oppaan, joka kuljettaa pikku miestä silloisessa ympäristössä. Heijastekuvat muuttuvat heidän kulkiessaan ja keskustellessaan, mikä näyttämöllä esitetty paikka on nykyään, vuonna 1938. Bleecker Streetillä opas sanoo asuvan vain kihoja, ja pikku mies itseksensä, että sitä ei uskoisi nykyään.

He kurkistavat heijastekuvan esittämään viisikerroksiseen vuokratuloon, josta tehtyä raporttia New Yorkin asukasyhdistyksen hygienian ja julkisen terveyden neuvoston puheenjohtaja juuri lukee. Samankorkuiset talot varjostavat sitä, eikä edes päivällä näe ilman keinovaloa; yksikään huone ei ole ilmastoitu. Viemärit, joiden pitäisi poistaa 126 perheen likavesi, ovat kovertaneet kujille aukkoja, joista nousevat epäterveelliset hajut myrkyttävät talon ja pihamaan kosteaa ilmaa. Vesiklosetit ovat omanlaisiaan maanalaisia, oveltomia talleja, ja riihin pääsee myös kadulta.

Pikku mies saa tarpeekseen ja kysyy, mitä raportin jälkeen tapahtui. Kovaäänisen mukaan kaikkien mielestä häpeälle piti tehdä jotakin. Pikku miehen kysymyksen, tehtiinkö, kovaääninen vastaa, että ei. Hän haluaa kurkistaa taloon sisään, mutta jättää sosiaaliturvatunnuksensa, jotta hänet voitaisiin vahingon sattuaessa kaivaa esiin.

#### A. Miksi he tulivat (ss. 41-44) (Irlantilainen perhe).

Mary vetää puseroa ylleen ja antaa luvan isän laskea näköesteenä olleen lehden. Mary on menossa töihin, takaisin kauppaan. Viemäriin haju tuntuu, vaikka isä on korjannut sen sinä päivänä jo kahdesti. Mary kysyy, mitä vuokraisäntä tekee ja mistä he oikein maksavat vuokraa. Äiti kehottaa kysymään isältä. Isä varoittaa Marya rappausten rikkoutuneesta askelmasta ja äiti pyytää tulemaan suoraan kotiin. Mike-veli piikittelee Marya siitä, mitä tämä aikoo kaupassa illalla tehdä. Mary yrittää hiljentää Mikeä, ettei isä kuulisi. Mike ei pidä siitä, että Marylla on vispilänkauppaa naapurin pojan kanssa ja hän lähtee varmistamaan, että Mary menee kauppaan. Isä toivoisi, että kaikki tytöt olisivat kuten Mary.

Äiti haluaisi muuttaa. Isä sanoo, ettei ole vapaita asuntoja, eikä heillä olisi rahakaan. Äiti on pettynyt siihen, että mökki Irlannissa vaihtui yhden huoneen asuntoon. Isä on tyytyväinen, kun ruokaa ja työtä on riittänyt keskeytyksettä jo vuoden. Äitikin kysyy, mistä he maksavat vuokraa, mihin isä, että onhan heillä paikka, missä asua. Äiti huutaa "torakoita", ja vaikka hän kuuraa, paikat ovat täynnä saastaa ja syöpäläisiä. "En kestä sitä!".

#### B. Mitä he näkivät (ss. 45-51) (Steve ja Joe).

Steven (14 vuotta) ja Joen (17) dialogi, josta ilmenee, että isä ei halua Joen asuvan kotona ja edellyttää, että Steve pysyy tästä kaukana tai muuten hänen kävisi huonosti. Joe on hankkiutumassa muualle ja Steve haluaisi mukaan. Steve näkee ikkunasta, että Mary on tulossa. Joe kehottaa pois ikkunasta ja uhkailun jälkeen lyö Steveä.

Joe tulee raput alas ja tapaa Maryn, joka kertoo Miken ja äidin tietävän heistä. Joe ilmoittaa lähtevänsä. Mary kysyy, koska he lähtevät, mutta Joe on lähdössä yksin. Mary haluaa mukaan, koska hän ei halua jäädä kotiin, jossa ei ole minkäänlaista intimitettisuojaa. Joe ei voi auttaa ilman rahaa. Mary vie Joen kauppaan, jossa vanha kauppias pitää rahojaan.

Kovaääninen kysyy, haluaako pikku mies nähdä enemmän ja ehdottaa yläkeran huonetta.

## C. Mitä he saivat (ss. 52-57).

Juutalaiset vanhemmat sairaan lapsen kanssa kotona. Äiti on kärsimätön, kun lääkäriä ei kuulu. Äidin pelko lisääntyy, kun lapsi hengittää heikosti. Äiti ihmettelee miehensä flegmaattisuutta, tämä kun vain istuu ja hokee, että kaikki ovat sairaita. Isä huohottaa, ja äiti käsittää tämän olevan sairas.

Ylemmässä kerroksessa lääkäri diagnosoi naispotilasta hoitajan kanssa: sinertävä iho, kynnet, limakalvot, silmät kuopalla, pulssi nopea ja heikko, hengitys... Takaisin edelliseen huoneeseen. Lääkäri tutkii poikaa, oireet samankaltaisia kuin naispotilaalla. Samoin on isän laita. Poika kuolee. Äiti kirkuu.

Kolmannen kerroksen porrastasanteelta paarinkantajat tulossa ulos. Hoitaja sanoo, että hänellä on 20 tapausta, jotka pitää saada heti ulos. Toinen kantajista pelkää saavansa tartunnan. Hoitajaa kohti tulee riutunut vanhus ja valittaa, ettei voi liikuttaa kättään ja kysyy lääkäriä luullen siksi toista paarinkantajaa. Tämä pelästyy ja ryntää ulos.

Kaksi lehtimiestä, *Postista* ja *Heraldista*, kysyy lääkäritä koleraepidemiasta. Lääkäri käskee ensimmäistä paarinkantajaa hakemaan miehiä, kantotuoleja, paareja. "Koko talo on saanut tartunnan!" Lehtimiesten mukaan jokainen sanoo, ettei New Yorkissa ole koleraa. Lääkäri sanoo jo yli 2000 ihmisen kuolleen siihen. "Mutta hienot ihmiset, jotka eivät asu näissä vuokrataloissa, yrittävät välttää puhumasta siitä." Lehtimies sanoo levittävänsä tietoa. Lääkäri sanoo lehtimiesten pelkäävän kertoa totuutta siitä, ettei slummien ulkopuolella ole raportoitu yhdestäkään tapauksesta. Lääkäri vaatii kiivaasti lehtimiehiä painamaan sen.

Kovääninen siteeraa *New York Postia* kesäkuulta 1854, jonka mukaan koleraepidemia leviää vuokrakasarmialueella. New Yorkin terveystarkastaja Gerrit Forbessin ääni pahoittelee kuolemantapauksia ja sitä, että kaupungissa on kovin monta rahanahnetta vuokraisäntää, jotka vain suunnittelevat, miten saisivat sulletuksi mahdollisimman suuren määrän ihmisiä mahdollisimman pieneen tilaan.

Kovääninen kuuluttaa 2500 ihmisen kuolleen epidemiaan, kun sitä edelliseen kuoli 5000. Tämä oli kolmas kerta 20 vuoden aikana, jolloin koleraa esiintyi New Yorkissa.

Pikku mies ilmestyy katsomosta, kuin yhtenä katsojana, ja kieltäessään olevansa näyttelijä hahmo integroi itsensä poikkeuksellisella tavalla osaksi yleisöä. Tällaiseen **"faktuaalistettuun" hahmoon identifioituminen** on yleisölle huomattavan mahdollista, varsinkin kun pikku mies jo vaatetukseltaan edustaa katsojia, ei näyttämön edellisen vuosisadan henkilöitä. Pikku miehen oma tilanne on osa kohtauksen ja koko näytelmän perustematiikkaa, jolloin hänen ulkopuolisen näkökulmansa todistaa vahvasti esitetyn aineiston ajankohtaisuudesta. Myös se, että hän sanoo kuulleensa LN:ssa esitettävän vuokralaisten elinoloja, häivyttää rajoja teatteritodellisuuden ja reaalityodellisuuden väliltä, jolloin aiheenkäsittely saa todellisuuteen lujemmin ankkuroitumalla lisää uskottavuutta. Aloittaminen 1850-luvulta pönkittää ajatusta pitkään jatkuneesta status quosta ja sen muuttamisen tärkeydestä. Asuntotilanteen korjaamisen välttämättömyyttä merkitsevät myös **siirtymät heijastuskuvien myötä entisistä ajoista esitysajankohtaan**, jolloin aika virtaa eteenpäin vaatetustyylin vaihdoksina muttei muutoksina ihmisten peruspalveluissa. Kuten aiemmin olemme havainneet, Deweyn mukaan uuden ja vanhan yhdistämisessä nykyinen impulsio saavuttaa muodon ja yhtenäisyyden, kun "varastoitu" materiaali on herätetty henkiin, saaneena uuden elämän ja sielun kohdatessaan uuden tilanteen" (Dewey 1987, 66).

A- ja B -alakohtauksissa asuntojen tilanahtaus on ulotettu koskettamaan

tavallisten näytelmähenkilöiden arkipäiväistä elämää, ja sen yhdistäminen lasten ja nuorten maailmaan luo kosketuksen tilanteen jatkuvuuden ja pahenemisen uhkaan, ellei asiantilaan saada muutosta. Oireellista on, että erilaisista tilanteista elämäänsä suuntaavien nuorten "normaaleja" kasvuprosesseja hallitsee yhdistävänä tekijänä halu päästä pois nykyoloista.

C-kohtauksessa teemaa varioidaan asunto-oloja läpäisevällä sairastumisriskillä. Kohtauksen muodon hektisyys nopeine siirtymisineen kerroksesta toiseen lisää tilanteen kärjistymistä. Vieraannuttamistekniikan mukaisin etäännytyksin ja lähentymisin (pois "kuvitelmateatterista" vallitsevien ongelmien lähelle) kovaääninen kehottaa koneenkäyttäjää heittämään kankaalle senaikaisen New Yorkin kartan. Pieni mies haluaa osalliseksi eri aikakerrostumien tapahtumiseen, mutta koomisena korostuksena hän haluaa jättää "omimman" itsensä, numerosarjana ilmaistavan sosiaaliturvatunnuksensa, jotta hänet voitaisiin vahingon sattuessa "pelastaa" reaali maailmaan. Näin korostuu **eppisen teatterin ohjelman mukainen valpastuttaminen**, kun katsojille tähdennetään teatterin epäillusionistista luonnetta leikkivin kevennyksin. Ulkopuolisen tarkkailun ja tapahtumiin osallistumisen kaksoisvalotus painottaa yleisön vastaanottokokemuksena läsnäolevaa eläytymistä ja kriittistä, osaksi huumorin avulla vapautettavaa arvioinnin näkökulmaa, jonka tarkoituksena on tiedostaa nykyongelmat niin, että niiden korjaamiseen ryhdyttäisiin.

Kulkutautien syyt johtavat Henry Georgen siteeramaan Malthuksen yhteiskunta-ajatteluun, joka oli vallalla Yhdysvalloissa. Malthuksen armottoman opin mukaan "väestönlisäys tuottaa ihmisiä, joita luonto ei elätä, eikä heillä ole siis edes oikeutta saada 'mitään osaa elintarpeiden varastosta'. Heihin luonto käyttää 'nälkää ja ruttoa, sotaa ja rikoksia, kuolevaisuutta ja lasten tauteja'" (George 318).

Pikku mies -idea korostaa sitä moraalista aspektia, joka elähdyttää sosiaalisesti korostunutta oikeutta vetää verho syrjään epäkohtien yltä. Menetelmä paljastaa näyttämällä. Painotus on se, että mikä tahansa vuosiluku kätkee yhteiskunnallisia ongelmia, jotka avaavat näkökulman tämän hetken ymmärtämiselle. Huomio kiinnittyy näin ollen myös kaupunginosien statuksen muuttumiseen ja maan hinnan määräytymiseen ajan saatossa.

Opas on yhdenlainen kovaäänisäänen ja pikku miehen tehtävien lisävariantti, ja oppaan johdettava toiminta löytää vastineensa Alfred Kreymborgin radioproduktiosta *The House That Jack Didn't Build*. Se kuului Columbia Broadcastig Systemin CBS Workshopin vallankumouksellisesti draamaa ja puolidraamallista dokumentaaria käyttäneisiin tuotantoihin. Ne toteuttivat menestyksellisesti tapoja, joilla näyttelijöitä voitiin käyttää vakaviin yhteiskunnallisiin ongelmiin pureutuviissa dynaamisissa dokumentaariyityksissä. Kreymborgin nimenomaisessa ohjauksessa henkilöt olivat kuvitellun raitiovaunun matkustajia, ja kuljettaja toimi myös kertojana opastaessaan heitä ja kuulijoita läpi Yhdysvaltain ongelma-asuinalueiden esitellessään samalla faktoja ja huomattavia henkilöitä (Bluem 64-65). Kuljettajan tavoitin LN:n opas on "matkalla", hahmottamassa kokonaisuutta ja ottamalla sitä haltuun. Siinä on **FT:n opaskirjojen jäsentämisen ja systematiikan ideaa**, jolla on yhteytensä Rooseveltin haluun poistaa yhteiskunnallisia epäkohtia, rakentaa teitä ja painaa ne kartalle kaikkien kulkea.

Vaudevillen tepsivä elementti on koominen yllätys, jossa tyyllilajit sekoitetaan harkitusti. Pikku miehen pikantti tyyllillinen kiihdytys muistuttaa siitä, että vuosikymmenten takaiseen asuntotilanteeseen on mahdollista kenen tahansa sen stabiliteetin takia "unohtua", mutta ennen kaikkea se leikkaa ahdistavimman särmän inhorealisticesta asuinolojen kuvauksesta ja viekoittelee yleisön sisään näytelmän problematiikkaan. Myös pikku miehen sivullisen näkökulma on näytelmän laskelmoitua "huijausta", sillä operoiminen täysimääräisemmin hänen henkilökohtaisella tilanteellaan odotuttaa vielä. Jatkossa konstruoidaan polttopisteeseen juuri tämä tutuksi käyvä jokamiesidentifikaatio.

KOHTAUS 5 (ss. 58-62). Komitean nimittäminen.

Pikku mies saa kovaääniseltä vastaukseksi, että sen jälkeen vain jatkettiin siitä puhumista, mitä nyt - taas - perustettiin kaupunkilaisten komitea tutkimaan asunto-oloja. Esitellään komitean jäsenet Willis, Little, Hadden, jotka tutkivat huonekaluja ja tekevät muistiinpanoja. Pikku mies odottaa jännittyneenä, mitä he sanoisivat, koska hän ei ole tiennyt, että New Yorkissa on ollut koleraa. Kovaääninen kyllä sanoo, ettei koleraa enää ole, mutta että tilalle on tullut tuberkuloosi.

New Yorkin asuntoviranomaisten edustajan tilastot vuosilta 1919-1934 kertovat, että vanhan lain asunnoissa tuberkuloosin, hinkuuskän ja aivokalvontulehduksen esiintyminen on kaksinkertaista uusiin asuntoihin verrattuna. Pikku mies alkaa huolestua, sillä hänkin asuu vanhan lain asunnossa. Aikasiirtymä vuoteen 1850, jolloin pormestari Hadden valitti olevan nöyryyttävää, ettei koko New Yorkin kaupungissa ole täydellistä esimerkkiä hygieni uudistuksesta. "Five Pointsin" alue on jatkuvasti kulkutautisairauksien pesä ja leviämispaiikka. Little ja Willis todistavat lisää siitä, miten inhimillisen avun ulottuvillakin hädänalaisia jätetään puille paljaille. New Yorkin terveystarkastaja Griscorn esittelee kuitenkin koko kaupungin käsittävää asuntoasiaraporttia. Sen mukaan laeitse ei ole paljon tehtävissä, vaan parannuskeinona ovat humanit ja filantrooppiset kapitalistit, joilla on mahdollisuus vaikuttaa asuntojen väljyyteen ja mukavuuteen. Hän ojentaa kuvitteellisen dokumentin kaupunginjohtajalle.

Kaupunginjohtajan komitealle luovuttama asiakirja saakin komiteassa aikaan siansaksalla käytävän keskustelun: "asiakirja - selonteko - asuminen - kolera - asiakirja - selonteko - asuminen - kolera".

Komitea suosittaa lopulta ehdotuksen palauttamista tekijälleen. Kun komitea poistuu, sen puheenjohtaja viskaa asiakirjan kaupunginjohtajalle, tämä taas Griscornille.

Pikku mies huokaa olevansa tuhoon tuomittu.

Tartuntataudin mahdollisuus ulotetaan kohtauksessa myös esityksen reaaliaikaan. Jo aiemmin In:n tyyllillisiä ratkaisuja on haettu realististen keinojen vaihtoehtoista, ja joissakin tapauksissa, kuten tässä, kuvitteellisella rekvisiitalla on vahva sosiaalimoraalinen lataus, kun se edustaa tyhjää tai sisällyksetöntä.

Absurdi, mihinkään johtamaton tekemisen ketju on keinona sukua sille, mitä Chaplin on käyttänyt *Nykyajassa* parodisesti työläisten ruokintamenetelmässä tai Dario Fo automekaanikon turhauttavassa, mekanistisessa ruuvin vääntämisessä näytelmässä *Naama uusiksi!*. Taustalla voi nähdä väikkyvän myös yhdysvaltalaisten oman tehokkuusopin, 20-luvun taylorismin, kritiikin. Pikku miehen ja hänen edustamansa vähäväkisen väestönosan näkökulmasta teksti tuntuu valmisteleavan ruohonjuuritason aktivoitumisen tarvetta ja maaperää sille veetoimukselle, jonka pontimena ovat elinoloihin vaikuttavat teot. Tyytyminen yksityisten henkilöiden suopeuteen ilmentää yhteisöllisen ajattelun neuvotto-

muutta, joka taas muistuttaa 3. kohtauksen kiinteän omaisuuden historiasta ja vuosisatoja vaalitusta perinteestä sekä siitä johtuvasta maan omistamisen nykytilanteesta. Tätä taustaa vasten pikku miehen toivottomuus tuntuu umpikujalta, josta pääsemiselle aiemmin on yhtä kaikki väläytelty toivoa. **Katsoja on haastettu** nurkkaan joutumisen ja mahdollisten selviytymiskeinojen välille jännitettyyn reflektointiin.

KOHTAUS 6 (ss. 63-69). Vuokraus.

Kolme siivoojaa steriloi asuntoa baletin tavoin. Isäntä kiirehtii heitä siivoamaan neljä kerrosta alaspäin toiseen asuntoon, asettaa kyltin "vuokrattavana" ja jää odottamaan. Välittäjä tuo hänelle italialaisen perheen kysyen, ovatko he ensikertalaisia. Heidät ohjataan yläkertaan, kun samaan aikaan nuoripari näkee kyltin. He haluavat valoisaa, ilmapuista ja halvan huoneen. Isännällä on heille juuri sellainen. Mies lohduttaa naista ja sanoo, etteivät he jää sinne pitkäksi ajaksi.

Viisiherkinen irlantilaisperhe on tulossa yhteen huoneeseen. Vanha mies tyttärentyttärenen tulee paikalle samaan aikaan kuin nuori poika vanhempineen. Tyttärentytär ja poika kinastelevat, kumpi heistä tuli ensin. Isäntä lohduttaa, että huone löytyy kummallekin ryhmälle.

Hienostunut vanhahko herra saapuu paikalle kysyen, ovatko he vuokraamassa talosta huoneita. Vuokraisäntä panee merkille hänen vaatetuksensa ja sanoo tämän olevan väärässä paikassa kieltämällä nopeasti herran kysymyksen, onko talo se, jossa koleraepidemia... Sen sijaan isäntä antaisi tälle pikaisesti talon parhaan huoneen, mutta herra uudistaa sanan koleraepidemia. Sana leviää kuin kulovalkea, ja äsken tulleet tekevät heti lähtöä.

Isäntä menettää malttinsa ja epäilee, että herralla on oma vuokratalo, joka kaipaa asukkaita. Herra uudistaa isännälle väitteensä kovaäänisesti, että talossa oli kolera ja että talo pitäisi polttaa. Isäntä kysyy epätoivoissaan, että entä jos olikin, ei tämä ollut kaupungin ainoa. Hän vetoaa vielä siihen, että talo on ruokottu vedellä ja saippualla. Kun vuokralaiset ovat lähdössä, isäntä kysyy, missä he kuvittelevat asuvansa. Vuokralaiset kääntyvät takaisin, ja isäntä sanoo painokkaasti, että täytyyhän teillä olla paikka, jossa asua!

Etukäteisvalmisteluna miimisesti toteutuva asunnon puhdistus kertoo totutuisista liikesarjoista ja näin ollen jo usein toistetusta operaatiosta alueella, jolla epidemia on raivonnut. Asunnontarvitsijat tulevat paikalle niin kuin vuokralaiset maanomistajan luo kohtauksessa 3 B. Asetelmana toistuu eriarvoa korostava, näyttämöllekin asemoitu isännän odotus. Odottamisen näennäiseen staattisuuteen sisältyy ei-tekemisen epämoralistista kepeyttä kontrastina varsinkin suurperheiden huutavalle tarpeelle saada katto päänsä päälle lähes hinnalla millä hyvänsä. Tästä kielii lasten kautta toteutettu huoneen valloitusmieli.

Asunnontarvitsijoiden suuri määrä simultaani-kohtauksessa kuvastaa poltettavaa asuntopulaa, samalla elämistä markkinoiden ehdoilla. Ulkomaalaisten osuudessa painottuu emigranttien erikoisasema, mikä ilmenee myös isännän varmistaessa, että italialaiset ovat maahanmuuttajia, ja heidät ohjataan siksi ehkä epäkelvoimpaan huoneeseen muiden asiakkaiden tieltä. Kohtaukseen tiivistyvät tehokkaasti asunnontarvitsijoiden hädänalainen tilanne ja hysteria, kun ihmisiä kuhissut talo tyhjenee nopeasti. Vanhan herran masinoiman käänteeseen, josta ei kehkeydykään käännettä, paradoksaalisuus on se ajankohdan tosiasia, että kaikki ihmiset eivät voi paeta pahimpiakaan uhkakuvia. Korskean isännän teeskennelty empatia ilmenee kohtauksen päättyessä traagisena ironiana: Hän

niputtamalla asiakkaiden menettämisen pelossa myös muiden vuokraisäntien asunnot tartunnan altistajiksi. Kilpailijoita ei asuntomarkkinoilla säästetä, mutta samalla omistaja tulee yhdistäneeksi oman liiketoimintansa samaan elinkeinoon, jossa liikevoitot ohittavat asiakkaiden turvallisuuden.

Toinen näytös, KOHTAUS 1 (ss. 70-76). Laki.

Hyvin himmeä valo peittää rakennusta koko kohtauksen ajan. Talon pilkallinen, kähättävä ääni kähisee, että tässä hän vain seisoo muuttumattomana kaikista laeista huolimatta. Kaksi miestä käy läpi asuntolainsäädännön merkkivuotia. 1867 säädettiin mm., että jokaisessa asunnossa on oltava asianmukaiset paloportaat, 1879, ettei saa olla ikkunattomia huoneita, 1887, että veden on tultava joka kerrokseen. Talon ääni muistuttaa, että niinhän laki sanoo, mutta "täällä minä vain olen, muuttumattomana. Taitaa olla uuden tarkastuksen aika". 1894 komitea tutki asunto-oloja Richard Gilderin johdolla. Gilder sanoo, että 8441 tutkitusta talosta löytyi 16 756 ikkunatonta huonetta, viidellä kuudesosalla oli käymälä ulkona, yli neljänneksellä ei ollut minkäänlaisia paloportaita.

Rakennusosaston varaylitarkastaja Enoch Vreeland lisäsi, että Pyhän Kolminaisuuden kirkon omistamissa asunnoissa kuolleisuusluku on tuhatta kohti 32, kun keskiarvo on 24. Kovaääninen ilmoittaa *Heraldin* uutisessa rakennusosaston terveystarkastajan raportoivan asunnoista, joissa ei ole minkäänlaista viemäröintiä, ja 264 Houston Street on kirkon taloista pahimpia, siinä kun likaviemärivesi makaa kellarisessa, johon ei löyhkän takia voi edes mennä.

Kirkkoherran, kirkkoväärtien ja kirkkoneuvoston tilintarkastaja, eversti S. Van Rensselaer Cruger piti löydettyjä puutteita triviaaleina. Pastori Halsey myöntää, että joissakin suuren yhtymän 600-700 kiinteistöissä on voinut sattua väärinkäytöksiä, mutta sitä hän ei usko, että kaikissa kirkon kiinteistöissä olisi niin.

Kovaääninen kertoo, että terveysministeriö määrää juoksevan veden joka kerrokseen, mutta Pyhän Kolminaisuuden kirkko kieltäytyy. Asia viedään oikeuteen. Päätös lykätään, kunnes vastalauseet saadaan tutkituiksi. Kirkon asianajajana on Nash, kaupungin Foster.

Nashin mielestä lainsäädäntötoimia ei voi hyväksyä asianmukaisena järjestyksenvalvontana. Fosterista asetus on laillista järjestyksenvalvonnan soveltamista yhteisön terveyden suojelemiseksi ja varjelemista tulipalolta. Istuva tuomari Roger A. Pryor päätti, että vedentulo kerroksiin ei edistä terveyttä vaan on vain asukkaiden mukavuudeksi. Hänestä hallituksen sosialismin laji on vastoin maan poliittisen järjestelmän henkeä ja kohtalokas sen vapauskäsitteelle.

Hovioikeudessa Nash sanoi, että vaatimus, jonka mukaan vuokraisännän pitäisi kantaa vettä yläkerran asukkaille, on sama kuin että taloihin pitäisi rakentaa hissit, jotta vuokralaiset säästyisivät noutamasta alakerrasta hiiliä.

Foster toteaa, että enemmän kuin asetuksen vaatimukset uudelleenjärjestelyjen aiheena on vastaajan vuokratalon surkea kunto. Foster viittaa myös sen surullisiin kuolintilastoihin. Hovioikeuden tuomari Rufus Peckham sanoo alkeellisten olosuhteiden levittävän tauteja ja pitää asetusta käypänä järjestyksenvalvontana yleisen terveyden hyväksi.

Talon ääni arvioi, että olisi taas aika saada muutama laki lisää. "Niin kauan kuin tuomioistuimet sanovat, että te voitte pakottaa heitä, kirjoitetaan niille, ja sitten voitte repiä vanhan runkoparkani ja tarjota minulle säädyllyiset hautajaiset".

Talon ääni kuuluttaa vuoden 1901 uudet vuokratalolait, ja kaksi miestä ilmoittaa useista uudistuksista, vesikloseteista joka asuntoon, käytävien kolmen jalan vähimmäisleveydestä, lattiapinta-alan 70 neliöjalan minimistä, tarkoituksenmukaisista palotikkaista, valosta ja ilmasta. Kolmas mies kiirehtii paikalle huutaen "Mutta" talon äänen kommentoimassa pelkäävänsä noita "muttia". Kuullaan, että lait eivät koske vuokrataloja, jotka olivat olemassa ennen 12. huhtikuuta 1901.



Talon ääni sanoo hitaasti ja väsyneesti olevansa yhä täällä, vaikka muutama presidentti on vaihtunut ja Espanjan-Amerikan sota käyty.

Talon personifiointi ja nostaminen kohtauksessa pääosaan suhteuttaa näyttelijöiden lausumat mielipiteet alempaan merkityskategoriaan, ja vallitsevia asumisoloja havainnollistava talorähjä satirisoi jopa kohtausta muuten läpäisevää, New Dealille myötäsukaista sosiaalipolitiikkaa. Edes Roosevelt ei senhetkisenä ylimpänä virkamiehenä säästy rakennuksen esittämältä asuinkannan kritiikiltä, kun se yhdistää muuttumattoman tilanteen moniin presidenttiksiin. Kesäkuussa 1937 Roosevelt totesikin lehdistötilaisuudessaan, että "alhaisten vuokrien takaaminen vähävaraisille tarkoittaa liittovaltio-, osavaltio- tai paikallishallinnon lahjaa joko rahana, työnä tai verohelpotuksena taikka kaikkina näinä keinoina yhdessä. Mahdollisuuksina on joko Wagner-sopimuksen mukainen, monia vuosia kestävä vuotuisavustus, jolla alennettaisiin vähävaraisten vuokria tai toisena vaihtoehtona niin ikään liittovaltio-, osavaltio- ja paikallishallinnon yhdessä lahjoittama 40 prosentin osuus vuokrista, jolloin 60 prosenttia lainattaisiin yksityiseltä pääomalta, eikä julkishallinnon tarvitsisi sitoutua asiaan vuosikausiksi, kun kyseessä olisi 'käteismaksu'" (Roosevelt Volume 9, 422-423). Rooseveltin yksityisistä puheenvuoroista ja hänen hallintonsa ohjelmista huolimatta rakennuksen happamalla asenteella on "henkilökohtaisen" todistuksen painoarvoa.

Talolle taustalla riittää hämärä valo, se kun onkin "parempien piirien" puheissa tämän skenografisen ratkaisun mukaisesti vaiettu yleisessä keskustelussa. Vaikuttavilla monologeilla toimivaksi subjektiksi kohotettu rakennus kasvaa epäkohtien kritiikissään vahvaan merkityksenantoon yllättävällä elollistamisellaan ja taustalle himmennetyllä todistusvoimallaan. Kohtauksen tekninen toteutus ja todellisuuden illusorinen peilaus muistuttaa Thornton Wilderin *Meidän kaupunkimme* -näytelmän kertoja-kohtaus-käytäntöä, ja tämä tapahtumien seuraaminen sivusta, rakennuksen näkökulmasta, on yleisemminkin sukua elokuvaleikkauksen metodeille ja joillekin nykydraaman lähihistoriaa ruotiville esityksille, joissa omalajisenaan kommentaattorina tapaa esiintyä kirjailijan alter ego. Tässä kirjoittajakollektiivin sosiaalipoliittinen tendenssi on tukalaa asuntotilannetta kuvastaen yhdistetty rakennukseen, jonka osana animoitunakin on passiivisesti vain todeta kehitys ja toivoa parasta. "Käkättävä" ja "pilkallinen" (cackling and sardonic) ääni taas on sävynä energinen ja patistaa toimijoita liikkeelle etsimään uusia avauksia. Talon massiivinen läsnäolo on niin dominoiva, että sen symbioosina pitkäkö historiallinen kertaus asutustoiminnan ydinkohdista on mahdollista saada elämään näyttämöllä.

Pyhän Kolminaisuuden kirkon keskeinen asema vuokra-asuntojen kohentamisen vastustajana tukeutuu tilastoihin, jotka eivät kerro sitä, onko esimerkiksi yhtymän asukkaiden ikärakenne poikkeuksellinen. Kun yhtymä kuitenkin LN:n dokumentointina torjuu modernisointiohjelman omistamissaan kiinteistöissä, se edustaa toimillaan kiistatta samaa istuvan tuomarin käytännön politiikkaa, joka perustuu vapaus-käsitteen ymmärtämiseen sellaisena omistamisen vapautena, johon ei sisälly yhteisöllisiä velvoitteita ja moraalista näkökulmaa. LN:n lähteitä käyttänyt "tutkiva journalismi" vastaa Pryorin sosialismi-syytök-

seen näin syvälle amerikkalaisuuden perusarvoihin ulottuvalla polemikilla kirkollisen elämän keskeistä instituutiota vastaan. Pryorin suuhun sijoitettu asennetason kuittaus asuinolojen parantamisen sosialistisista tarkoituspelistä onkin tässä yhteydessä argumentti moraalittomaksi osoitettua kirkon toimintaa vastaan. Näin LN:n menetelmä on sama kuin MOT:n, joka antoi senaattori Longin itse todistaa häikäilemättömistä valtapyrkimyksistään paljastavissa esiintymisissään.

KOHTAUS 2 (ss. 77-104). Kaupungin halki 1933.

Kohtaus jakautuu avausjakson jälkeen neljään osaan. A:n otsikkona on Kadun lapset, B:n Itäpuoli - länsipuoli, C:n Harlem ja D:n Vuokralakko.

Pikku mies kiirehtii teatterin käytävää näyttämölle. Hän oli oluella ja näki edellisestä kohtauksesta vain loput. Hän kysyy, miksei kaikkia vanhan lain asuntoja pureta, niin päästäisiin koko ongelmasta. Kovaääninen kysyy, minne hän itse muuttaisi. Pikku mies, herra Angus K. Buttonkooper, muuttaisi naapuriin, ehkä nurkan taakse, toiseen vanhan lain vuokrataloon. Kovaääninen tietää tilastojen osoittavan, että vain prosentti slummin asukkaista pystyisi asumaan siellä korjausten jälkeen. 99 prosenttia muuttaisi vanhan lain asuntoihin naapuriin, kulman taa.

Buttonkooper ehdottaa, että purettaisiin ne kaikki, jolloin hänkin voisi asua tuliterässä talossa. Hän hymyilee aurinkoisesti. Kovaääninen kysyy, miten Buttonkooperilla olisi varaa siihen. Buttonkooper on pettynyt. Kovaääninen selittää, että slummien vapauttaminen on yksi asia, uusien asuntojen rakentaminen, joihin ihmisillä on varaa, toinen.

Buttonkooper kysyy, ovatko kaikkien vanhan lain asunnot yhtä huonoja kuin hänen, jossa lämpö katkeaa kymmeneltä illalla, kylpyhuoneessa on kesällä kuuma kuin pätsissä ja talvella kylmä, vesi loppuu, kun pitäisi kylpeä ja vuokraisäntä on ensimmäisenä vuokranmaksupäivänä käsi ojossa. Kovaääninen ehdottaa kierrosta New Yorkissa, mutta Buttonkooper epäilee sen olevan itsensä toistamista, menetelmään hän käytettiin ensimmäisessä näytöksessä.

Kovaääninen sanoo, että koko asumistoiminnan ajatuksena on se, että se toistaa itseään.

Buttonkooper haluaisi matkaseuraksi saman oppaan kuin ensimmäisessä näytöksessä, mutta kovaääninen sanoo hänen olleen kuolleena jo pitkään. Buttonkooper kehottaa kaivamaan oppaan ylös. Buttonkooper itse herättää oppaan maagisilla taikasanoilla toivoen itsekkin, että asunto järjestyisi yhtä kätevästi.

Nyt on oppaan vuoro hämmästellä heijastekuvien toteutettua ympäristönmuutosta, joka on tapahtunut hänen maatessaan haudassa 85 vuotta. Nyt nykyiset paikannimet vaihdetaan opasta varten entisiksi. Opas oudoksuu myös nykyajan kulupeiliä, autoa.

Pikku mies integroituu näytelmän tapahtumainvirtaan rikkomalla faktan ja fiktion rajan reaaliajasta siirtyen ja reaaliajan ehdoilla. Katsojien idenfioitumista pikku mieheen lisää mielikuva siitä, että tämä on säännännyt esitykseen arjen keskiöstä, suoraan pubista, ja ehtinyt nähdä edellisestä kohtauksesta vain pätäkän. Kun uuden yleisön koostumus lienee LN-muotoilijoiden tavoitteiden mukaisesti ollut aiempaa homogeenisempi ja lähempänä ns. tavallisen ihmisen elämäntyyliä, Buttonkooper jäsentyy katsojien tajunnassa entistä lähemmin heidän edusmiehekseen. Myöhemmin sight seeing oppaan kanssa kytkee lisää eri aikatasoja toisiinsa ja tiivistää asuntotilanteen aina aktuaaliksi ongelmaksi, mutta pikku miehen avulla katsojat pääsevät kurkistelemaan menneitä aikoja ikään kuin omasta näkövinkkelistään, oman kansanihmisen tajuntansa kautta. Buttonkooperin karakteristiikka onkin arkisen pingottelematonta, ja kun tämä jo-

kapäiväinen luontevuus on fiktiivisten henkilöitten kanssa täysivaltaisesti käytössä, myös näytelmän problematiikka avautuu relevantisti yleisön, kokijoiden, ehdoilla.

Kohtauksessa esitellään Buttonkooper etenkin lapsenmielisenä idealistina, jolla ei ole käsitystä asumisen realiteeteista eikä rakentamisen kustannusvaikutuksista. Hänen aurinkoinen hymynsä on monen mykkäfilmin koomikon tavoin realismista riisuttua, välittömän utealiasta reagointia kovan elämän tosiasioihin. Lopussa opas ihmettelee uutta liikkumisvälinettä, autoa, mikä rakentaa pikku miehen luonteenpiirteiden ohessa koko kohtaukseen ripauksen yliviritettyä naiviutta. Viestinä katsojille on hyvinkin välittynyt sympatian ja pehmeiden elämänasenteiden varassa toteutetun taistelutoverin kuva, jonka tiedolliset välit ovat vähissä, mutta joka yleisön arvioituja toiveita vastaten on ladattu täyteen sinnikkyyttä niin, että elämän olosuhteisiin sen avulla saataisiin muutosta. Buttonkooperin deskriptiivinen esittely oman vuokra-asuntonsa epäkohdista vahvistaa häntä entisestään uskottavana lenkkinä siinä kokemuspöydässä, jossa vastaavat epäkohdat ovat katsojille olleet luultavasti hyvin tuttuja.

Arent harrastaa **näytelmän sisäisen rakenteen itseanalyysia** ja -kriittikää, kun Buttonkooper muistuttaa, että kierros asumisen historiaan tehtiin jo ensimmäisessä kohtauksessa. Kovaääninen kiepsauttaa tämän metodisen kerron näytelmän voitoksi sillä, että oikeastaan koko näytelmän syvin idea on kerrata vuosisatoja kestäneen ongelman variaatioita ja kehitellä niistä pääsemiseksi jokin reformatorinen avaus. Tyyllilliset hyppäykset faktojen kuormittamassa historia-aineuksessa rikastavat näytelmän perusteemaa näin omia "sävelkulkujaan" ta-paillen.

Näytelmässä yksityiskohtien keskinäinen suhteuttaminen on valjastettu ilmaisemaan temaattisia peruspainotuksia. Se on kehitetty tyyllillisesti anakronismeiksi, joista yhden, asumisongelman, ratkaiseminen osoittautuu leikittelevän purevasti visaisemmaksi tehtäväksi kuin ammoinkin kuolleen oppaan virvoittaminen henkiin.

A. - Kadun lapset (ss. 85-90).

Sammy (12 vuotta) korjaa rullalaudan pyörää. Frank (13) tarkkailee. Buttonkooper on kompastua lautaan samalla tavalla kuin katsojan jalkaan rynnätessään edellisessä kohtauksessa näyttämölle.

Kovaääninen ehdottaa, että Buttonkooper seuraisi, millaisia ovat slummin tulokset, lapset.

Frank ärsyttää ja haastaa riitaa, kun Sammy korjaa tyyneästi lautaansa ja toteaa yhtä tyyneesti Frankin rikkoneen sen. Frank kertoo ja myös demonstroi kuin vihjeeksi, mitä hän tekisi, jos joku olisi rikkonut hänen rullalautansa. Samalla hän panettelee Sammyä siitä, että tämä nukkuu sisarensa vieressä. Sammy sanoo, ettei heillä ole enempää tilaa. Itse asiassa Frank nukkuu isänsä vieressä, minkä paljastaminen lipsahtaa vahingossa repliikissä muun informaation yhteydessä. Kun Frank ärsyttää Sammyä sillä, että hän haluaisi nukkua tämän sisaren kanssa, Sammy raivostuu ja alkaa tappelu, jonka katkaisee jiddishin murteella Sammyä syömään huutava äiti.

Opas toteaa yhtä kaikki, että mukava pikku heppu, ja Buttonkooper kyselee, ovatko he kaikki samanlaisia. Kahden naisen selontekona kuullaan, miten eri paikkakunnilla slummeista lähtöisin olleiden nuorisorikollisten lukumäärä on korkea.

Buttonkooper kohtaa pieniä vastoinkäymisiä, joilla alleviivautuu **tragikoomisen jokamiehen asunnon etsimisen kujanjuoksu chaplinilaisin slapstick-ak-sentein.**

Frankin aggressiivinen malli on isomman ja voimakkaamman johtajuutta, johon Sammy on oppinut reagoimaan asemansa tietäen, maltillisesti. Sammysta huokuu myös sisukkuus ja pelottomuus, kun hän nimeää Frankin syylliseksi lakonisesti, provosoimatta tätä tarpeettomasti. Yhtä hyvin Frankin rooliin "kuuluu" uhota ja haastaa pienempäänsä, ilkkua Sammya siitä, että tämä tyytyy mukisematta kohtaloonsa, laudan korjaamiseen.

Frank ivaa Sammya asumisesta vuokratalon ahtaudessa, mikä kuitenkin on yhtäläisesti hänen omaa arkeaan. Niin tehdessään hän viestittää Sammyle sitä, että hänen oma asumismukavuutensa olisi jotain aivan toista ja että hänen kuuluu jo sen takia olla jotain enemmän, vähintään "pihan kuningas". Jo aiemmin (1. näytös, kohta 6) vanhempien levottomuus ja luultavasti usein sanoin ilmaistu pelko siitä, ettei vuokra-asuntoa löytyisikään, purkautui lasten estottomana kinasteluna elintilasta. Frankin halussa hallita Sammya on (mahdollisesti isän) tyytymättömyyttä asunnon ahtauteen, mistä Frank tuntee syyllisyyttä, ja koska Sammyn tilanne on samankaltainen, Frank purkaa padottua katkeruut-taan Sammyn, sijaiskärsijään.

Jiddishin kieli viittaa slummien siirtolaisten suureen määrään ja tavallista-kin kovempaan osaan. Sammyn "kunnollisuuteen" on koodattuna myös Roose-veltin sosiaalipolitiikan suvaitsevuusajattelu, vaikka New Deal ajoi vähemmistöjen etuja enemmän paperilla kuin käytännössä. Henry Rothin vuonna 1934 ilmestyneessä romaanissa *Call It Sleep (Vaikkapa unta)* David on Sammyn tavoin juutalainen, lapsi ja siirtolainen, ja vaikka tässä kohtauksen osassa siirtolaisuus on varsin yleistävä epiteetti ja Sammyn psykologia pikaluonnostelma, näihin yksityiskohtiin sisältyy häivähdys Rothin teoksen kaltaisen viattomuuden ja turmeluksen mitanotosta, eikä slummioloissa elävän Sammyn ennuste lupaa Frankia parempaa jatkoa. Näyttönä siitä on se, kun Frank menee loukkaukses-saan riittävän pitkälle, niin Sammy soveltaa Frankin aiemmin demonstroimaa mallia. Jälleen kerran kohtausta paketoidaan ikään kuin kaiken vakuudeksi opet-tavaiseen tilastoaineistoon, ja replikointiin pohjautuvaa dramaturgiaa latistaa saman asiakokonaisuuden selittely.

#### B. Itäpuoli - länsipuoli (ss. 89-97).

Buttonkooper ja opas seuraavat miestä. Tämä vie tuoleja ja muuta tavaraa huonee-seen, jonne hän on huonetta siivoavan vaimonsa kanssa muuttamassa. He puhuvat Knickerbocker Villagesta, jonne köyhätkin voisivat muuttaa, kunhan slummit pure-taan. Mikseivät sitten he, kysyy mies, mihin vaimo, että he ovat liian köyhiä. Mies siihen, etteihän siinä ole järkeä. Mies sanoo, että he luultavasti asuvat samalla kaato-paikalla ikuisesti ja kysyy, että entä jos heillä olisi lapsi.

Vaimo sanoo heillä jo olleen kaksi. Mies siihen, ettei se ollut kenenkään syy, että ne kuolivat. Hänestä niiden osana vain oli kuolla. Vaimo suuttuu ja sanoo syyksi kurjaa taloa, täitä ja kelvotonta ruokaa ja syyttää hysteerisesti miestään, joka tahtoi lapsen kuolemaan ennen ensimmäistä ikävuottaan tai jos se olisi onnekas, kasvamaan gangsteriksi kuten Pet Leg Lonergan tai Two Gun Crowley ja kuolemaan poliisin am-puma luoti vatsassaan.

Opas sanoo, että sama juttu kuin vuonna 1850 toistuu aina vain. Buttonkooper nyökkää kovaäänisenkin sanoneen niin. He kyselevät taas, eikö kukaan tee mitään.

Buttonkooper epäilee, että kovaäänisellä on jotain hihassaan. Buttonkooperin vaimo yleisöstä huutaa "Angus!". Opas ottaa hatun päästä ja kumartaa vanhanaikaisesti. Vaimo haluaa kiivaasti Buttonkooperin lähtevän mukaansa, mutta tämä kieltäytyy. Vaimo kysyy, haluaako hän kaikkien kuulevan, miksi hän haluaa mukaansa Buttonkooperin, jolla "ei ole salaisuuksia yleisön kanssa". Vaimo kuiskaa kuuluvasti, että nyt voi hakea uudelle asuntoalueelle, Williamsburgiin. Buttonkooper ihmettelee, miksi vaimo vielä seisoo siinä.

Vuokra-asuntoviranomainen kysyy, vieläkö Buttonkooper muistaa hänet. Buttonkooper myöntää ja aikoo häipyä tiehensä, mutta viranomainen sanoo, että asuntoja on 1622. Kun Buttonkooper ehtii haltioitua, viranomainen sanoo hakemuksia tulleen 19 000.

Vaimo haukkuu Buttonkooperin, joka vain kuljeskelee teillä tietymättömillä. Buttonkooper sanoo katselevansa showta asumisesta.

Vaimo haluaisi saada showsta tietää, miten he saisivat asunnon. Buttonkooper sanoo, että vaimo voi mennä kotiin, mutta tämä haluaa jäädä istumaan tuolille, jos vaikka hänkin saisi vihjeen.

Buttonkooper ja opas lähtevät Harleemiin.

Miehen ja vaimon kehäpäättelämäinen keskustelu köyhyyden olemuksesta ja mahdollisuutena siintävästä mutta tavoittamattomasta onnelasta kiteyttää näytelmän tematiikan ristiriitaiset odotukset - toiveet ja epäuskon - vuokra-asumisen luonteen muuttumisesta. Miehellä on sovinnaiset ja deterministiset asenteet perhettä kohdanneista onnettomuuksista, kun taas vaimolla on miehen tappiomielialan vastaisesti taistelutahto tallella, huonon asumisen seurauksena. Lapsi on miehelle tässä väline kurjuudesta pääsemiseksi, ja moraalisesti kestämaton ehdotus on anonyymien "yleisihmisten" pikakohtauksessa suunnattu lohduttomaan asuntopolitiikkaan pikemmin kuin syyllistämään yksittäisiä, tilanteesta kärsiviä ihmisiä. Näyttämöllinen kerto asumisepäkohdan korostamiseksi toimii niin, että Buttonkooper muistuttaa kovaäänisen jo oppaan tavoin noteeranneen ilmiön toistumisen. Näin vahvistuu sekä kovaäänisen henkilöistyminen että sen ohjelmallinen funktio, olletikin kun sillä voi Buttonkooperin mielestä olla jonkinlaisia välineitä umpikujasta pääsemiseksi. Samalla kaiken aikaa katsojia lähentyy Buttonkooper, jolla on inhimillisesti ajatellen ymmärrettävä halu parantaa omia elinolosuhteitaan. Hän ei ole vain osaton, ulkopuolinen tarkkailija vaan todellinen samastumiskohde inhimillisine ja ymmärrettävine pyrkimyksiineen, Lee Strasbergin metodin mukaisesti "uskottava hahmo" (Carlson 377).

Oppaan entisaikojen mukainen kumarrus luo lisää myös Deweyn ajattelun mukaista anakronistista todistusvoimaa kestotematiikalle, myös pikantin poikkeaman alakuloisesta keskeisaiheesta. Buttonkooper ja opas ovat sen valppaita sivustaseuraaajia ja luovat näyttämötapahtumiin kerroksista illuusiota. Oppaan eleestä on tulkittavissa myös kunnioitusta paitsi herrasmiehen käytöksenä Buttonkooperin vaimoa kohtaan myös arvonantoa äsken todistetulle naisen näkemykselliselle ajattelulle. Buttonkooperin vaimossa taas on tervettä itsesäilytysvaistoa tilanteessa, jossa heidän asumiseensa voi tulla helpotusta.

Lisäksi show asumisen ongelmista on viihdyttävä ja toteutuvampi vaihtoehto kuin asunnon hankinta todellisuudessa. Samalla yhdistetään näyttämön synkkä kuvasto reaaliajassa oirehtivaan toivon pilkahdukseen, siis fiktion "syvemmin" illuusioon kiinnittyvä tapahtuminen suoremmin aktuaalia todellisuutta kuvaavaan fiktion. Kuitenkin molemmat fiktiotasot rakentavat LN:n

esitysajan tosiasiallisen asuntotilanteen vallitsevia näkymiä.

*One Third* tähdentää asunnon saatavuuden mahdollisuutta fiktion avulla. Näytelmän tekijät ovat heittäytyneet tietoisesti saman spekulatiivisen pyörteisiin, johon asuntokeinoittelijat odotellessaan maillaan vuokralaisia. Edelleen saman reaalityodellisuuden analogian mukaisesti Buttonkooperit joutuvat pettymään, kun juuri he eivät ehkä olekaan onnekkaita erikoistapauksia. LN:n sosiaalipoliittinen merkitys nostetaan uudelle tasolle, kun esitys markkinoi itseään mahdollisuutena päästä perille siitä, miten asumisen edellytyksiin voitaisiin vaikuttaa teatterin seinien ulkopuolisessa maailmassa.

#### C. Harlem (ss. 98-101).

Kohtaus vuokratalon portailla. Kaksi mustaa makuusvennyksessä. Ensimmäinen herättää toisen päästäkseen vuorostaan nukkumaan, koska Aquitania-alus tulee puolelta öin, ja hän on menossa purkamaan sen lastia. Toinen ei nouse vaan kysyy, ensimmäinen luulee hänen maksavan kolme dollaria viikolta. Ensimmäinen sanoo, että samasta kuin hän ja Bob, jokainen kahdeksasta tunnista vuorokaudessa.

Sairaaksi itsensä tunteva toinen sanoo, ettei tällainen vuoteesta maksaminen ole mitään elämää. Hän ryömii lattialla, vaikertaa koskevaa vatsaansa ja valittaa, ettei hän jaksa kahtatoista tuntia päivässä kymmenellä dollarilla viikossa. Hän puhuu itseksensä siitä, että ihmisellä pitäisi olla paikka, mihin päänsä kallistaa, kun on sairas. Hän sanoo vuokraemännän kertoneen, kuinka valkoiset maksavat samasta murjusta 30 dollaria, ja mustat maksavat 45 samasta huoneesta, samoista lahonneista kaiteista ja samasta löyhkästä. Hän huutaa "Mitä tämä kaikki oikein tarkoittaa?".

Sama, toinen musta muistelee hitaasti, intensiivisesti, mitä isoisä kertoi vanhasta maasta, josta hän tuli... ja amokista, kun mitta on täynnä. Hän mutisee ikään kuin isoisä puhuisi, miten työstä uupunut ei jaksa enempää vaan tarttuu painavaan veitseen, huutaa "amok" ja ryntää sinne, missä plantaasinomistajat ovat ruoskat käsissään.

Edelleen toinen musta selittää, että hänkään ei enää jaksa vaan 1. haluaa käydä ensimmäisen kimppuun, kunnes kuolee itse. Hän huutaa "amok" kolme kertaa, käy ensimmäiseen mustaan kiinni, mutta tämä karistaa toisen niskastaan.

Ensimmäinen kysyy, mitä sille tapahtuu, joka menee sekaisin toisen kertomalla tavalla, johon toinen, että taistelee kuolemaansa asti. Ensimmäinen sanoo, että niin ei ole hyvä, vaan jos asiat ovat huonosti, muutoksia kannattaa yrittää yhdessä.

Ensimmäinen ottaa esimerkiksi sen, että ellei vuokraisäntä lakkaa pettämästä "meitä" ja korjaa ruostuneita putkia, "me emme maksa vuokraa". Toinen siihen, että isäntä potkii sellaisen matkoihinsa. Ensimmäinen sanoo, että asia on eri, jos kaikki yhdessä kieltäytyvät maksamasta, ellei jokaisella ole omaa sänkyä. Toinen innostuu ajatuksesta, ja molemmat huutavat yhdessä: "Ei vuokraa".

Mustien asuminen Harlemissa on vielä huonommalla tolalla kuin aiemmissa kohtauksissa, mitä vuokratalon portaille sijoitettu makuusoppi havainnollistaa. Asumisen ankeus rinnastuu ahtaajantyöhön, joka on lyhytjänteistä, raskasta, satunnaisuudesta ja riippuvaista laivojen tulo- ja lähtöajoista. Yöpymismenettelyssä on kysymys hot bed -järjestelmästä. Sen mukaisesti vuorotellen käytettävän vuoteen vuokra on maksettu yhdessä.

Mustien asemaa ei ole käytetty LN-produktioissa runsaasti, mutta tämän lisäksi rodullinen näkökulma on erityisesti *Triple-A:n* kohtauksessa 18 lama-ajan elämäntilanteiden alakuloista viritystä vahvistavana merkinä. Sietämättömien asuinolojen ja henkiinjäämististelun yhteisvaikutuksena kohtalotovereista toinen syyllistää muut, kohtauksessa ensimmäisen mustan, osallisiksi kärsimyk-

siinsä. Kohtaus esittelee kahdenlaisen tavan reagoida tilanteessa, jossa ollaan muiden armoilla. Ensimmäisen mustan selviytymisstrategiana on nähdä ahtaalle joutuneen väen elinolojen ulkopuolelle, etsiä niiden syitä muualta kuin siitä, että makuusopen mustat olisivat aiheuttaneet vaikeutensa itse tai että heidän tilanteensa helpottuisi sisäisen uudelleenjärjestelyn avulla, esimerkiksi sillä, että joku heistä ei noudattaisi hot bed -järjestelmän sääntöjä. Tällainen hetkellinen ratkaisu, joka ei muuttaisi viheliäiseen käytäntöön johtaneita perusongelmia, konkretisoituu myöhemmin, kun toinen hyökkää ensimmäisen mustan kimppeeseen. Tällöin ensimmäinen ehdottaa toteutettavaksi yhdessä toimimisen strategiaa, **yhteisyyden ajatusta**, LN:n temaattista korostusta, joka *Triple-A:ssa* sai ilmaisunsa viljelijöiden ja työväen liittoutumisena ja *Injunction Granted!* -näytelmässä työlakeina ja ammatillisena organisoitumisena. Kuten on havaittu, Deweylle yhteisö on keskustelun toteutumista, jolle tässä etsitään vasta pienintä mahdollista yksikköä. Tämän demokratiaan kuuluvan etsinnän tavoitteena on lopulta enemmän elämäntapa kuin tapa hallita, mutta kohtauksen alakynnessä olevat mustat vasta tapailivat yhdessä toimimisen välineitä.

Niin ikään kohtauksessa varioituu näytelmää läpäisevä motto siitä, että "täytyyhän ihmisellä olla paikka, jossa asua". Nyt se on yhdistetty toisen mustan vaikerointiin elämän kurjasta laadusta ja tämän perustoiveen pudottamiseen tasolle, että "pitäisi olla paikka, johon sairaana päänsä kallistaa". Samoin toisen mustan vertailu valkoisten ja mustien maksamasta vuokrasta ja kriittinen kysymys sen perusteluista viittaavat Buttonkooperin arvostelemien rakenteellisten epäkohtien arkiseen argumentaatioon.

Tässä alakohtauksessa, jota Buttonkooper ja opas seuraavat sivusta - "kehityksenä" - on syvemmälle tekstin kerroksiseen struktuuriin upotettu draamattisia ja koskettavia tunteita, jotka porautuvat nimenomaisesti yksilöitä yhdistäviin, ajankohdasta nouseviin, piinaaviin kokemuksiin. Niille esihistoriana toinen musta muistelee isoisänsä amok-juoksua, primitiivisissä oloissa murharaiivona ilmennyttä psyykkistä häiriötä yhtenä varianttina näytelmän perusteatiikan historiallisesta aikaperspektiivistä. Puuvillatilojen omistajien vastineena ovat tässä vuokranantajat, joiden häikäilemättömäksi koettua vuokralaisten rahastamista ja toisen mustan "yhteisöllistä vieraantumista" (Eliot 64) amokin käyttö edustaa.

Isoisän ääni tuo näin tekstirakenteeseen vielä yhden tason. LN:ssa siihen turvautuminen on osoitus Harlemin asukkaiden äärimmäisestä hädästä, josta selviytymiseksi ensimmäinen musta sitoutuu näytelmän ohjelmalliseen peruskonseptioon, vähäväkisten liittoutumiseen ja kollektiiviseen yksimielisyyteen. Näin konkretisoidaan yksittäisen uhrin voimattomuus, ja toinen musta sitoutuu lopulta hanakasti yhdessä vaikuttamisen toimintamalliin. Palava into huokuu-kin julistuksenomaisesti juuri tiedostetusta mahdollisuudesta vaikuttaa asetettuun päämäärään.

#### D. Vuokralakko (ss. 98-104).

Kovääninen kuuluttaa Harlemin vuokralakosta 11. lokakuuta 1936, jolloin 4000 henkeä marssii vuokrannousua vastaan, ja itäpuolen vuokralakosta 28. tammikuuta 1933, jolloin 300 vuokralaista osoittaa mieltään vuokraisäntää vastaan.

Naiset huutelevat rappukäytävässä, että vuokra kyllä nousee, vaikka kaiteet lahoavat, ja jonakin päivänä joku lapsi taittaa niskansa. Yhdellä naisista on ajatus siitä, mitä tehdä. Kovaääninen puuttuu peliin ilmoittamalla, että Bronxin vuokralakossa 6. tammikuuta 1933 Charlotte Streetin vuokralalossa 20 perhettä osoittaa mieltä vuokraisäntää vastaan.

Kolmen naisen ryhmään liittyy kolme muuta naista. He päättävät ryhtyä mielenosoitukseen. Kovaääninen kuuluttaa Brooklynin vuokralakosta 17. tammikuuta 1933, jolloin Brooklynin vuokra-asukasliigan 200 jäsentä osoittaa mieltään vuokraisäntää vastaan. Liigan organisaattori sanoo, että asukkaiden häätäminen maksaa isännälle 25 dollaria vuokralaiselta, mikä tässä talossa tekisi yhteensä 1000 dollaria. He eivät usko isännän tuhlavaan sellaisia summia. Yksi naisista kysyy, onko oikein, että he jättävät vuokran maksamatta, mitä organisaattori puolestaan jatkaa kysymällä, onko oikein nostaa asuntopulan aikana vuokria. Kuoro vastaa: "Ei!". Organisaattori ehdottaa vuokralakkoa, mihin yksi naisista lisää, että lakko kestää siihen asti, kunnes vuokraisäntä sallii asukkaiden jäädä entisellä vuokralla. Kuoro yhtyy tähän: "Oikein!".

C-alakohtauksen Harlemista on paikallisesti joustavaa siirtyä D-alakohtaukseen, siinä kun kovaäänisen informatiivinen kuulutus ajoittuu reaalijassa runsaan vuoden takaiseen vuokralakkoon Harlemissa. Tapaus on osalla yleisöstä muistissa. Siitä siirrytään retrospektiivisen linjan mukaisesti ajassa kolme vuotta taaksepäin yleistämällä edelleen asumisongelmaa. Naisten kautta tilastoja valaistaan näyttämöidyllä tapauksella, haetaan sille taas todistusvoimaa Bronxin vuokralakosta, kunnes näin fakta-aineksella vahvennetusta osuudesta palaataan naisiin Brooklynin lakon dramatisoituna esimerkkinä. Yleisen ja "yksityisen" vuorottelu vakuuttaa ongelman koskettavan monia ja havaintoesimerkeillä kipeästi. Lahonneilla kaiteilla viitataan suoraan edellisen kohtauksen yksityiskohtaan, ja standardoimalla näin asumisen epäkohtia kiinnitetään huomiota läpikäyvästi rakennuspolitiikan puutteisiin. Naisten huoli lapsistaan lisää puutteiden seurausten koskettavuutta ja katsojissa omien elämäntilanteittensa tunnistamista. Vuokralaiset rohkenevat laskea kovien keinojensa purevan isännän ahneuden ansiosta. Naisen kysymys asukkaiden toimien oikeudesta painetaan retoriseksi välähdykseksi, ja varsinaiseksi moraaliseksi näkökulmaksi nousevat organisaattorin kyseenalaistamat vuokranantajan oikeudet, jolloin naisen epäroivä kysymys mitätöityy merkityksettömäksi.

KOHTAUS 3 (ss. 105-118). Minkä hintaista asumista?

Opas sanoo, ettei hänen elinaikanaan ollut vuokralakkoja ja kysyy, oliko niistä mitään hyötyä. Kovaäänisääni ilmoittaa, että niiden ansiosta vuokria on pienennetty, viemäreitä korjattu ja torakoita tuhottu. Opas toteaa, että liittymällä vuokralaisten yhdistykseen kaikki murheet poistuvat. Buttonkooper sanoo, että vuokraisäntä saadaan siten toimimaan lain mukaan, mutta uusia asuntoja sillä ei saada. Opas ihmettelee, miksei uusia taloja rakenneta korvaamaan vanhoja.

Maanomistaja ilmestyy kertomaan, miksei kaupallisen rakentajan kannata tehdä uusia taloja köyhille. Buttonkooper ihmettelee sitä, koska hän ei kaipaa marmoripalatsia. Seuraa havainto-opetustuokio siitä, mihin rahat menevät, kun talo rakennetaan.

Maanomistaja panee tarvittavat henkilöt järjestykseen. Alustukseksi maanomistaja sanoo olevansa filantrooppi, joka rakentaa valoisia, ilmavia asuntoja, joissa on nykyaikaiset vesijohdot ja viemärit. Hän muistuttaa vielä, että huoneet on tarkoitettu pienituloisille, ja vuokra on seitsemän kahdeksan dollaria. Maanomistaja kääntyy ensin kaupanvälittäjän puoleen, ja kohtauksessa seurataan myynti-, rakennustarvike-,



urakointi- ja lainaorganisaatioita niin, että jokainen porras vetää mahdollisimman paljon kotiin päin. Kovaäänisääni toteaa näytetyksi toteen maanomistajan hankalan tilanteen, joskin hiukan kärjistetyksi.

Maanomistaja saa rahat ja talon rakennetuksi, kunnes paikalle ilmaantuu seitsemän tahoja keräämään veroja ja vakuutusmaksuja. Vihdoin hän voi ripustaa kaulaansa kyltin "Huoneistoja vuokralla". Buttonkooper innostuu kysymään yksityiskohteisesti, onko niissä kaikki se, mitä hän haluaa ja onko nyt viimein hänenkin mahdollista vuokrata asunto. Kun vuokraisäntä vastaa kaikkeen myöntävästi, hän sanoo vuokran olevan 25 dollaria huoneelta, minkä jälkeen seuraa pimennys.

Kovaääninen kehottaa panemaan valot päälle, sillä kohtausta jatkuu.

"Emme voi päästää ihmisiä ulos teatterista niin, että he tietävät sairauden olevan olemassa, mutta eivät usko siihen olevan hoitoa. Siihen nimittäin on!"

Kovaääninen myöntää tulleen todistetuksi, että jokainen taho nyhti maanomistajalta liikevoittoa. "Jos halpoja taloja ei voida rakentaa, antakaa Yhdysvaltain hallituksen tehdä se!" Paikalle tulee mies, jolla on suurella pahvilla asumisprojektin avustusmalli. Seuraa kovaäänisen tiedotuksia maan eri kaupungeista ja neljä miestä vuorotellen kertoen kuukausivuokrista näillä paikkakunnilla. Vuokrat ovat viiden ja seitsemän dollarin välillä.

Maanomistaja tarkistaa, onko kyseessä hallituksen asuntoprojekti. Hän toteaa välittömästi sen olevan sosialismia, välittäjä taas hyökkäyksen yksityisiä oikeuksia vastaan, pankkiiri taloudellisia lakeja vastaan, kiinnelainayhtiön puheenjohtaja perustuslakia vastaan. Yhdysvaltain asuntohallituksen päällikkö Nathan Straus sanoo, ettei hänen muistinsa mukaan ole ollut yhtäkään uudistusta, jota ei olisi syytetty yksityisten oikeuksien tai taloudellisten lakien loukkaamisesta. Lisäksi niitä on tavattu väittää perustuslain vastaisiksi. Kuitenkin jokainen uudistus on aikanaan otettu maan lakiin.

Muinoin eivät vuokralakot olleet oppaan mukaan käytössä, mikä ilmentää nykytilanteen pahentumista, myös asukkaiden liittoutumispaineen lisääntymistä, koska lakkoilulla on päästy tuloksiin. Menettely ei kuitenkaan ole vaikuttanut uustuotannon lisäämiseen, ja opas tuleekin ihmettelyllään kytkeneeksi Buttonkooperin aiempiin kyselyihin yhtyen asumisen ongelmien perimmäiseen taustaan tontti- ja omistuspolitiikan. Sen edusmiehenä juuri maanomistaja erittelee tiivistetysti oman näkökulmansa moniportaiseen tuotantoprosessiin, jossa hän edustaisi vuokralaisten hyväntekijää, elleivät hänen omiin voittoihinsa vaikuttaisi koko tuotannonalan muiden vaiheiden kustannukset ja voittoprosentit.

Kovaääninen myöntää näytelmän ohjelmallisen virityksen kärjekkyyden, jossa maanomistaja on kuvattu idealistisemmaksi kuin virkaveljensä todellisuudessa. Näin päädytään lopulta kaiken perustana olevaan maan arvoon. Ilman maata rakennustuotanto ei olisi mahdollista, mutta seuraa myös demonstraatio siitä, miten hallituksen puuttuminen yksityiseen yritystoimintaan on ideologisesti kestävä ajatus myös maanomistajalle. Buttonkooperin viaton kansalaisen toive asuinmukavuuden kohentumisesta törmää rajusti asunnon valmistuskustannuksiin, joista onkin saatu vallitsevaa käytäntöä valaiseva näyttö.

Pimeys kommentoi lohdutonta tilannetta mutta saman kohtauksen jatkossa pimeyttä, johon reaalisessa elämässä LN:n ohjelman mukaisesti voidaan niin halutessa vaikuttaa. Todellisuuden kietominen faktoja tihkuvaan näyttämön artefaktiin aktivoi katsojia New Dealin hengessä vahvistumaan luottamuksessa liittovaltiohallituksen kykyyn ratkoa kansakunnan kolmanneksen hätää. Pimennyksen ja sen jälkeisten täysien valojen dramaturgiassa katsojat pyritään liittämään yhteiseen kokemukseen, refleктоimaan esityksen kautta todellisuutta

ja liittoutumaan toisiinsa, *One Thirdin* perusteeman tavoin.

Rooseveltin uudistuksista useaa syytettiin perustuslainvastaisuudesta. Tähän vedoten korkein oikeus harasi useita Rooseveltin kongressissa ajamia reformeja vastaan, kunnes sen maltillisimmat jäsenet alkoivatkin ottaa entistä enemmän huomioon New Dealin ajatukset perustelunaan maan etu. Pehmenneestä asennoitumisesta oli esimerkkinä sosiaaliturvalain hyväksyminen 1937.

KOHTAUS 4 (ss. 119-124). Hallituksen asunnot.

Buttonkooper haluaa sinne, missä vuokra on viisi dollaria huoneelta, mutta mahdollisuudet ovat vain 1:3600. Opas kysyy, miksei vuokra-asuntoja rakenneta enemmän, ja sitä kysyy Buttonkooperkin.

Hän kysyy, mitä kuuluu kongressin viime kesänä hyväksymälle asuntolaille. Kovaääninen ilmoittaa senaatin antaneen 27. helmikuuta 1937 Wagner-Steagall -lakiesityksen. Senaatin sihteeri toteaa vähätuloisille perheille esitetyn turvattomien ja epäterveellisten asunto-olojen parantamiseksi, työttömyyden vähentämiseksi ja liiketoiminnan virkistämiseksi miljardin dollarin tukea. Senaattori Borah Idahosta kysyykin, miksi alentavat olosuhteet ovat olemassa. New Yorkin senaattori Robert F. Wagner vastaa, että slummeja ei olisi, jos matalapalkkaisten tuloja nostettaisiin ja maan vauraus jakautuisi oikeudenmukaisemmin.

Floridan senaattori C.O. Andrews sanoo slummeissa asuvan paljon muualta tulleita, joita kaupungin kirkkaat valot ovat vetäneet puoleensa. Kovaääninen toteaa Andrewsien asenteestaan huolimatta äänestäneen lakiehdotuksen puolesta. Senaatin varapuheenjohtaja Garner ilmoittaa summaa vähennetyn 700 miljoonaan dollariin.

Virginian senaattori Harry F. Byrd ehdottaa lainmuutosta, jonka tarkoituksena on estää yli 4000 dollaria perheyksikköä kohden menevät kustannukset. Wagner sanoo, että kuka ei tunne sympatiaa Yhdysvaltain väestön huonosti toimeentulevaa kolmannesta kohtaan, kannattaa Virginian senaattorin muutosesitystä, jolloin koko lakiesitys kaatuu. Garner sanoo lakiesityksen avustussumman vähentyneen 526 miljoonaan dollariin. Wagner sanoo Byrdille, että tämän ei pitäisi ehdottaa muutosta, koska hän voi esimerkiksi Virginiassa tehdä ehdotuksensa mukaisesti, mutta Yhdysvalloissa on aika monia alueita, joissa huone on mahdollista rakentaa tuhannella dollarilla, ja Byrdin muutosesityksen mukaisesti tämä korvaus rajautuisi aika monelle seudulle. Marylandin senaattori Millard E. Tydings pitää Byrdin ehdotusta liberaalina. Ellei perhettä kyetä 4000 dollarilla nostamaan kuiville, koko slummin saneerauksesta voidaan luopua.

Keskustelun käydessä kovaääninen kommentoi elokuvaa pilvenpiirtäjistä, Empire Statesta, Wall Streetista, Brooklynin sillasta, siis New Yorkin kaupungin fasadista, "joka on monen mielestä maailman vaurain kaupunki". Vauraiden ihmisten väljän ja turvallisen asumisen kontrastina näyttöjä slummiolojen ankeudesta, lasten likaisesta pihasta, kerrostalon ainoasta vesihanasta pihalla, ja niiden lopulla senaattorien äänet nousevat puolustamaan ja vastustamaan lakiehdotusta. Elokuva päättyy ja Garnerin nuija kopauttaa pöytään: "Wagner-Steagall asuntolaki 526 miljoonan dollarin avustuksin hyväksytään!".

Buttonkooperin valveutuneisuus on selvilläoloa vuokra-asuntoja koskevasta tuoreesta laista. Tavallisen ihmisen näkökulma avautuukin muuna kuin silkkana tietämättömyytenä, ja näytelmän tavoitteiden mukaisesti sen pitäisi ollakin tarkkaa tilannetajua. Buttonkooper haastaa katsojat näin ottamaan selvää asioista ja määrittelemään oma tilanteensa vaihtoehtojen suhteen. Buttonkooperilla se on yksiselitteisesti halvin asunto, yleisönkin omalla kohdallaan arvattavasti eniten kannattama vaihtoehto, mikä entisestään lähentää katsojakuntaan pikku miestä mutkattomana tyhjätaskuna, "meidän" miehenä.

Poliitikkojen puheenvuorojen - joita raskauttavat Wagnerin ohjelmallinen

yhteiskuntanäkemyksensä ja Andrewsin esitelmänomainen huomautus jo aiemmin näytelmällistetyistä slummien siirtolaiskohtaloista - tahdittamana sosiaaliapupaketti leikkautuu puoleen kuvastaen puhekymin ontoutta. Kohtauksessa on näyte myös Wagnerin taktisesta taidosta hänen tarjotessaan tukiohjelmansa aluepoliittisesti kypsää ulottuvuutta Byrdille, mikä havainnollistaa paikallistason painoarvoa liittovaltion lainlaadinnassa.

Elokuvan raportit alleviivaavat New Yorkin sosiaalisten olojen vastakohtaisuuksia ja toimivat heikompiensa väestön vaatimusten tukena. Filmin oli kuvannut tekstin bibliografisten lähteiden mukaan *One Thirdin* tekninen henkilökunta varta vasten näytelmän tarkoituksiin. Ennen esittämätön **filmimateriaali on autenttisenä todisteena yleisölle lisänäyttö** näytelmän tavoitteiden puolesta ja niiden merkityksestä. Poliitikkojen käsitysten eroavuudet ja meluisa äänestys korostavat päätöksenteon satiirista luonnetta, koska näytelmä on esittänyt vahvan argumentaation asumisen perinpohjaisen muutoksen tarpeesta.

KOHTAUS 5 (ss. 125-135). Katse eteenpäin.

Buttonkooper sanoo kovaääniselle harjoittavansa aritmetiikkaa ja kysyy, huomasiko tämä, miten Wagnerin ehdotuksesta kutistui puolet pois. Buttonkooper uskoi tekevänsä sillä monia asioita. Hän ottaisi kymmenen prosenttia 526 miljoonasta, jonka kovaääninen korjaa 500 miljoonaksi, koska 26 miljoonaa menee päältä byrokraattisen prosessin kuluihin. Buttonkooper yrittää ratkaista New York Cityn ongelmia 50 miljoonalla, mutta kovaääninen toteaa pormestari Fiorello La Guardian sanoneen New Yorkin kaupungille tulevan korkeintaan 30 miljoonaa. Loput summasta menee muulle osallevaltiolle, sillä lain mukaan koko osavaltio voi saada summasta korkeintaan kymmenen prosenttia. Kovaääninen haluaa näyttää numeroin, mitä New Yorkin kaupungin asunto-ongelma todella on.

Entisen vuokratuloasiamiehen Langdon Postin ääni sanoo yksin New Yorkin kaupungin slummien korjauskustannusten olevan varovaisen arvion perusteella kaksi miljardia dollaria. Buttonkooper sanoo askartelevansa juuri tämän aritmeettisen ongelman kimpussa.

Buttonkooper laskee, että neljän vuoden kuluttua Wagnerin laki on ratkaissut New Yorkin asunto-ongelmaa vajaan kaksi prosenttia. Vasta 200 vuoden kuluttua kaupungin slummit on purettu, ja nekin vähät, mitkä on siihen mennessä rakennettu, ovat slummeja. Hän haluaa itse asua uudessa talossa ja vähät välittää lastenlastenlastenlapsistaan. Buttonkooper tunnustaa tunteneensa itsensä hulluksi senaattorien puhuessa ja hän on kiinnostunut siitä, onko kukaan todella arvioinut koko juttua. Kovaääninen sanoo asuntoviranomaisten perehtyneen siihen.

Kansallisen asuntoasiainkonferenssin sihteeri ja toimeenpaneva johtaja Helen Alfred sanoo Wagner-Steagall -sopimuksen olevan pysyvä perustus liian pitkään viivytellyssä hyökkäyksessä maanlaajuisia vaarallisia ja epäterveellisiä asunto-oloja vastaan. Parlamentin jäsen, New Yorkin kaupungin pormestari La Guardia pitää sopimusta askeleena oikeaan suuntaan, mutta vain askeleena, pisarana meressä. La Guardia aikoo aloittaa ohessa liittovaltio-ohjelman halpavuokratulojen rakentamiseksi.

Pikku mies sanoo, että jos hän tuntee itsensä hulluksi, hän on hyvässä seurassa. Hän kysyy, "olemmeko me miehiä?" Hän riisuu takkinsa ja aikoo saada käsiinsä sen, joka on vastuussa kaikesta. Hän tietää, kuka se on; ei kai hän ole esitystä suotta tullut katsomaan. Hän osoittaa maanomistajaa vuodelta 1800 ensimmäisen näytöksen kolmannesta kohtauksesta: "Sinä aloitit kaiken keinottelemalla maalla!" Maanomistaja sanoo vain istuneensa ja kysyy, luuleeko Buttonkooper voivansa ottaa maaomaisuuden hänen seuraajiltaan yleiseen käyttöön. Maanomistaja katoaa, mutta Buttonkooper käy vuokraisuuden kimppeun ja uhkaa tätä marssilla Albanyyn ja hätäapuvuokratuloilla, johon isäntä, että "siinäkö kaikki? Marssittiinhan Albanyyn myös 1920, 1924 ja 1926".

Kovaääninen myöntää, että Buttonkooper todella sai vuokraisännän koukkuunsa, mutta isäntäkin oli pikku miehelle liian nopea ja katosi. Kovaääninen ehdottaa syyksi kaikkeen "inerttia", velttoutta. Rouva Buttonkooper nousee tuoliltaan katso-  
mosta ja sanoo, että kukaan ei todella tee mitään. Puheista ja laeista huolimatta sitä asutaan 24 tuntia vuorokaudessa niin kuin ennen.

Rouva Buttonkooper osoittaa vuokratuloa ja muistuttaa, että niin ei ole vain New Yorkissa vaan myös Philadelphiassa, Chicagossa, Bostonissa, St. Louisissa, kolmasosalla kansasta, "niin kuin muuan Roosevelt on sanonut". Rouva kysyy Buttonkooperilta, mitä alkuperäisen Wagner-sopimuksen hylätyllä puolikkaalla tehdään. Hänestä budjettia ei voi tasapainottaa ihmishengillä, kurjuudella ja taudeilla.

Kolme kovaäänisen uutisiskua New Yorkista 24. helmikuuta, 9. maaliskuuta ja 12. maaliskuuta 1938: Ihmiset ehtivät ripin napin pelastua sortuvan asuinrakennuksen tieltä; 30 ihmistä pakeni henkensä kaupalla, kun talo sortui; tuli tuhosi kolmikerkosisen vuokratalon, jossa ei ollut palotikkaita. (Rakennusmateriaalit) Toisesta kerroksesta hypänneen äidin seivästi aita ja kolmivuotias lapsi tukehtui. Pormestari La Guardia lupasi perinpohjaisia tutkimuksia.

Rouva Buttonkooper kysyy, kuinka suuret olivat armeijan ja laivaston määrärahat. Kovaääninen vastaa: "Neljänä viime vuotena kolme miljardia 125 miljoonaa dollaria". Buttonkooper sanoo, että sillä raivattaisiin jokainen New Yorkin slummi. Rouva Buttonkooper sanoo, että on aloitettava huutaminen ja huudettava niin kauan, kunnes Washingtonissa tajutaan, että on yhtä tärkeätä pitää ihminen elossa kuin tappaa hänet. Buttonkooper epäilee, hyödyttääkö se mitään, mutta rouva on siitä varma, kunhan vain huudetaan tarpeeksi lujaa ja yhdessä.

Vuokralaiset keräytyvät valaistuun taloon ja rouva Buttonkooper huutaa: "Kuuletteko siellä Washingtonissa tai Albanyssa tai missä olettekin! Antakaa minulle kelloallinen paikka asua! Antakaa minulle koti! Koti!" Buttonkooper epäilee, ettei heitä kuulla. Rouva sanoo, että siinä tapauksessa heillä on aina slummeja, tauteja ja rikoksia.

Vuokralaiset aloittavat ensimmäisen näytöksen ensimmäisen kohtauksen toiminnat. Savu alkaa nousta. Äkkiä kuullaan palopillit, sekasorto esitetään uudestaan. Koko kohtaus on crescendo, jota huipentavat liekit, savu ja mies kyyristyneenä palotikkaille.

Kovaääninen: "Naiset ja herrat, tämä voisi olla Boston, New York, St. Louis, Chicago tai Philadelphia - mutta sanotaan sitä vain "kansakunnan kolmasosaksi."

Buttonkooperin ja kovaäänisen välisessä dialogissa pikku miehen kysymys "kaikkietäivälle" puhekumppanilleen korostaa sen itsestäänselvyyttä, että Wagnerin alkuperäisen esityksen summa puolittui ja näin yllyttää yleisöä pohtimaan tapahtuman syitä. Langdon Postin rävyttämä arvio slummien korjauskuluista on ln:n tilastojen rakentamaa "hiljaista" dramatiikkaa, jossa Wagnerin lain mukainen summa tuntuu enää korkeintaan hyväntahtoiselta eleeltä ja lopulta siltä sosiaalipolitiikan irvokkaalta kosmetiikalta, jota Buttonkooper omisa kalkyyleissaan parodisoi. Laskutoimituksen lopputulos onkin umpikuja, eikä muutos esitetyn summan avulla ole alkuunkaan mahdollinen. Buttonkooperin yksittäisen kuluttajan johtopäätös on pessimistinen ja sarkastinen, ja jäljelle jää vain lyhytnäköisesti oman tilanteen nopea muutos. Kun mahdollisuudet asuimistason nostamisesta hamassa tulevaisuudessa raukeavat tyhjiin, Buttonkooper lakkaa ajattelemasta hidasta rakennemuutosta ja pitää oikeutenaan saada itsekin osansa hyvinvoinnista. Hän alkaa entistä määrätietoisemmin kyseenalaistaa asiantuntijoiden kyvyt ja ottaa oikeuden omiin käsiinsä. Wagnerin ja Steagallin sekä LaGuardian periaatteessa tavallista kuluttajaa suosivat suunnat eivät enää riitä pikku miehelle, joka tuntee nahoissaan sen, miten hän

on vain nappula poliittisessa pelissä. Jyrkkenevä asenne on tosiasiassa asunto-poliittisen ohjelman empiiristä syventämistä ja sitä vaihtoehtoista yhteiskuntanalyysejä, jota Braeman ajan kirjailijoilta, lähes turhaan, peräänkuulutti (luku 6.2.2). Buttonkooperin vähitellen enenevä radikaalistuminen pohjaa poliittisen liturgian abstraktiuteen, sen mihinkään johtamattomuuteen ja oivallukseen siitä, että kun edessä ei näy muutosta paremmasta, on palattava lähtöruutuun, **epäkohtien alkujuurille**. Vaatimuksissaan koomisesti terhentelevä Buttonkooper on aksentoitu vieraannuttamisperiaatetta noudattaen katsomaan itseään näytelmän ulkopuolelta, katsojakuntaan integroituneena. Tällä tavalla strategisella tilinteon hetkellä, kun ollaan pääsemäisillään epäkohtien alkusyihin kiinni, katsojien edusmies Buttonkooper liittyy omaan yhteisöönsä, jonka on määrä olla silminnäkijöinä ja kokijoina prosessissa, johon he itse ovat reaalityodellisuudessa ankkuroituneet.

Maanomistaja tietää, että omistamisen uusjakoa ei ole realistista ajatella, jolloin tuntuu hetken siltä, että kun muutoksen mahdollisuutta ei löytynyt tulevaisuudesta, jo menneisyyden ratkaisuilla on jatkokin sinetöity. Siksi niin maanomistaja kuin vuokraisäntäkin katoavat, koska heidän kauttaan ei ole nähtävissä ratkaisuja asunto-ongelmiin.

Tuotantoketjua seurataan hetken ja päädytään inertiaan, velttouden käsitteeseen, jonka Buttonkooperin vaimo tiedostaa noustessaan äänekkäästi esiintymään tuoliltaan. Tämä äkillinen ja voimakas profiloituminen on liitettävissä jo edellisen vuosikymmenen "ns. progressiivisen ajan naisliikkeen esittämien tasa-arvovaatimuksiin" (Contosta 45). 1930-luvulla naiset olivat vielä pääsääntöisesti kotona (Kero 532), ja rouva Buttonkooperin rohkeaan esiintymiseenkin kietoutuu painava vaatimus juuri kodin näkökulmasta, niistä olosuhteista, joissa muutoksen vaikutus tavalliselle ihmiselle tuntuu selvimmän. Useimmiten hämmentyneen ja "ottavana osapuolena" olevan pikku miehen vaimona rouva Buttonkooperilla on parisuhteessaan lisäksi koomisesti dominoiva rooli, jollaiseen ei julkisuudessa ollut totuttu. Avioparin taistelutahdon voimistuminen näytelmän viimeisessä kohtauksessa korostaa tavallisten kansalaisten yhdessätoimimisen tarvetta päämäärien saavuttamiseksi. Rouvan kertaus asumistilanteen lohduttomuudesta myös muualla kuin New Yorkissa vahvistaa niin ikään muutoksen välttämättömyyttä ja sen vaatimaa yhteishenkeä. Näytelmähän alkaakin tällä koko kansakuntaa ravistelevan ongelman esittelyllä ja siihen näytelmä myös päättyy, näin voimakkaaksi muistutukseksi kehittyen, kun keskeinen teesi esiintyy viimeisessä kohtauksessa kahdesti. Uutisaiheina dokumentoidaan vielä katastrofien johtuneen asuntokannan heikosta kunnosta, mikä viittaa mm. urakoitsijoiden käyttämiin epäkurantteihin rakennusmateriaaleihin, piittaamattomuuteen ja kokonaisvaltaisen, kestäväen asuntopolitiikan puuttumiseen, koko elinkeinohaaran ja jopa poliittisen järjestelmän armottomaan kritiikkiin.

Rouva Buttonkooperin menetelmä saada äänensä kuuluviin paisuvalla crescendolla on "primitiivinen", inhimillinen hätähuuto, joka luottaa yhdessä toimimisen tuloksellisuuteen. Sen liittoutumisajatuksessa on samoja sävyjä kuin Venäjällä 1990-luvulla poikiaan varjelleiden äitien vaatimuksissa Tshetsenian sodan lopettamiseksi tai antiikin Kreikassa, jossa naiset halusivat estää miesten alituisen sotimisen lemmentakolla Aristofaneen *Lysistratessa*. Elämisen peruseh-

doista taistelevat naiset turvautuvat suoraan toimintaan samalla tavalla kuin mm. Dario Fo näytelmässään *Ei makseta, ei makseta!*, jossa perheenäidit tyhjentävät oman käden oikeudella kauppaa elintarvikkeista. Esitys eli ajan hermolla, sillä *One Third of a Nation* oli New Yorkissa ohjelmistossa 17. tammikuuta - 22. lokakuuta 1938, joten tekstiä ajantasaistettiin esitysten kestäessä.

Alusta aloittamisella näytelmän päätteeksi on kaksi puolta. Yhtäältä se vaikuttaa tehokkaalta näyttäessään puheet puheiksi, päätökset vaikutuksiltaan vähäisiksi ja lakipykälät kuolleiksi kirjaimiksi. Toisaalta kertaamalla ongelmailmiötä vahvistetaan sen pysyvyyttä ja turrutetaan katsojat muutoksen mahdottomuuteen. Historia ehtii näytelmässä todistaa sen moneen kertaan, eikä radikaalia käännettä olekaan tapahtunut. Siitä todistavat New Yorkin nykyiset slummit, vuoteet jalkakäytävillä ja vaikka *The Village Voicen* ympäristöteemanumeron etusivu 4. heinäkuuta 1989. Siinä olevassa piirroksessa nakerrettua, punaista omenaa, New Yorkin symbolia, pitkin kiipeää torakoita ja omenan repeytyneistä kyljistä pilkottaa ankeata tiiliseinää ja sojottaa vuotavia vesijohtoja. Ympärillä on jätteitä ja lietettä, ja koko näkymä on kuin Howard Bayn lavastus näytelmään *One Third of a Nation*.

Brechtin vieraannuttamisen tarkoitus on "häivyttää tapahtumista, joihin voidaan yhteiskunnallisesti vaikuttaa, se tutunomaisuuden leima, joka estää käymästä niihin käsiksi" (Niemi 1975, 158). Brechtiin teoriolla on tässä puolensa, vaikkei paisuteltaisikaan minkään yksittäisen näytelmän potentiaalista vaikutusta yhteiskuntasuunnitteluun tai peräti käytännön toimiin. Koska näytelmä on tosiasioihin pohjautuva esitys ajankohtansa tilanteesta, se esittää Henry Georgen johtopäätöksiä maan omistajuudesta korkeintaan kiertoteitse, osoittamalla, mitä voi olla odotettavissa liittohallituksen slummien saneerausprojekteilta. Georgen tavoitteena on maan tekeminen yhteisomaisuudeksi, jolloin samalla poistuu se orjuuden muoto, että joku omistaa toiset ihmiset. Tämä idealistinen näkökulma läpäisee myös ln:n *One Third of a Nation*.

### 5.3 LN:n geneettisiä kytköksiä

1930-luvun yhteiskunnallisten rakenteiden arviointiin ja kansalaisten osaan keskittyneestä LN:sta poliittisen liikehdinnän yhdeksi merkittävimmistä jatkajista 60-luvulla kehittyi Broadwayn vaihtoehtonäyttämö The Living Theatre, johon olivat vaikuttaneet Meyerhold, Piscator, Brecht ja monien uusien, erityisesti agitprop-ryhmien innostus ja jonka teatterikieli sisälsi monta asiaa, kollaasia, yleisön fyysisistä mukaanottoa, mystistä kommunikaatiota, happeningia, poliittista, katu-, gerilla ja ympäristöteatteria (Brauneck 538). Tähän prismamaiseen etuvartioteatteriinkin vaikutti myös Antonin Artaud, jossa ruumiillistui se ratkaiseva ero, joka oli tapahtunut yhteiskunnallisen teatterin kehityksessä muutamassa vuosikymmenessä. Artaud ei ollut kiinnostunut teatterista "psykologisten tai yhteiskunnallisten ristiriitojen ratkaisijana tai moraalisten intohimojen taistelukenttänä" (Artaud 87). Esimerkiksi Stanislavskin draamalliselle psykologismille kuten myös Brechtin analyttiselle teatterille ja myös ln:lle "tekstiorientoitumat-

toman" Artaud'n mystiikka ja metafysiikka olivat näennäisesti liki vastakohta. Artaud'sta "ihmisen ongelmat ovat paljon syvemmillä kuin sosiaalisissa organisaatioissa; ainoa kannattamisen arvoinen vallankumous on sisäisen ihmisen vapauttamisessa" (Carlson 393). On helppo nähdä informatiivinen ja dokumentoituva draama (kuten Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt) tai poliittinen teatteri "suorana" jatkona ln:lle, mutta vallankumouksellisuudessaan ja ihmisen sisäisen maailman kaoottisuuden hyödyntäjänä Living Theatren taidesuoratuonsa ahmaisema artaudlainenkin teatteri on yksilötason kokemusten välittäjänä osa sitä uudistusta, johon LN liittyi Yhdysvaltain sosiaalisen ja poliittisen elämän luonteen paljastajana "tavalliselle" katsojalle. Jo ennen kuin Artaud oli muotoillut teatterinäkemysensä ja julmuuden teatterin käsitteen kirjallisesti 1938, Meyerholdin oppilas Nikolai Ohlopkov liikkui 30-luvun alussa samoilla linjoilla, joita living newspapereita ohjannut Joseph Losey mielellään rinnasti Jerzy Grotowskin teatteriin. "Mm. Ohlopkovin näyttämö-katsomo -suhde vaihteli Grotowskin tavoin. Ohlopkovin tilaratkaisuissa on tyyppillistä hänen korokkeiden käyttönsä ja niiden myötä montaasin kehittäminen. Sen sijaan, että hän olisi liittänyt kohtauksia peräkkäin tavanomaisen loogisessa järjestyksessä, hän leikkasi kohtauksesta toiseen mm. 'jäädymällä' toiminnan kesken ja siirtyen välillä toiseen kohtaukseen, ja sitten takaisin. Ohlopkovin ohjaukset olivat tyyliltään pääasiassa naturalistisia ja selityksessään sosialistisia, ja vaikka ne havainnollistivat itsenäisesti monia Artaud'n esittämiä näyttämöuudistuksia, ne eivät tutkineet alitajuisen aluetta" (Roose-Evans 57-60).

Näkyvin kokeilujen kirjo teatterissa Yhdysvalloissa oli ehkä 1970-luvulla. Artaud'n lisäksi John Cage oli toinen sen tärkeistä vaikuttajista. Artaud'n vaikutuksen kouraantuntuvimpia tuloksia on ympäristöteatterin kasvava osuus. "Se näyttäisi olevan maailman teatterin tunnistettava piirre Grotowskin teatterista lähtien Puolassa Benjamin Brittenin kirkko-oopperoihin Englannissa, Jerome Savaryn ja Ariane Mnouchkinen produktioista Ranskassa Luca Ronconin töihin Italiassa. Kaikki ovat siepanneet kaikuja venäläisistä kokeiluista, Meyerholdilta 20-luvulta ja Ohlopkovilta 30-luvulta" (emt. 153), ja ln tulee yhteisten kantaisiensa kautta näin "geneettisesti" liitetyksi Eurooppaan ulottuvan teatteriperheen jäsenyyteen.

Artaudlainen pyrkimys "sisäisen ihmisen vapauttamiseen" on läheinen amerikkalaisuuden yksilökeskeiselle draamalle (kuten Edward Albee, Tennessee Williams, Arthur Miller), mikä on sittemmin näkynyt kirjallisuudessa mm. Philip Rothin romaaniutuotannon minuuden erittelyissä tai vulgääripopulaarilla tavalla Yhdysvalloissa 1990-luvulla suosiossa olleessa studioyleisön seksuaaliongelmien estottomassa ruotimisessa tv-keskusteluohjelmissä, joihin liittyneissä keskusteluissa on ollut studioyleisö, "julkiso" (ns. kansalaisjournalismin osallistuvaa yleisöä luonnehtiva termi), mukana. Kun populaariviihde ja tv-uutisten julkisena kansanhuvina käsittelemä oikeusdramatiikka (mm. urheilutähti O.J. Simpsonin tapaus) ovat viime vuosina korottaneet yksityisyyden merkityksellistymään entistä voimakkaammin, Living Newspaperin "vallankumous" uskaltautui yksilökeskeisyyden ja henkilökohtaisuuksien ulkopuolelle pyrkimällä kollektivomaan viestinsä, perustarpeiden tyydyttämisen, tavoittelemien sa yleisöjen intresseistä ja intresseiksi.

Yleisön ja esittäjien välisen yhteyden löytäminen ja ääntä sekä liikettä korostava anti-illusionistinen LN-näyttämö oli oma suuntansa ajattelussa, jolla omine painotuksineen, toisin termein ja toisin käsittein operoi omassa kulttuurissaan myös Artaud'n psykologisoitua, katsojien tirkistelijän asennetta ja "mestarinäytelmiä" vierastava teatteri (Artaud 92, 95, 97, 105). Hallie Flanaganin johtaman teatterin linja kulkee suuremmin venäläisiin lähteisiin, niiden teatterien sosiaalisen voiman tähdentämiseen.

On tärkeää panna LN merkille teatterikoneistona siinä merkityksessä, mikä välineellä, teatteritilalla ja siihen sovitetulla teatterikielellä on Deweyn terminologian mukaan. "Keinojen tarkastelun sivuuttaminen tarkoittaa, että niin sanottuja päämääriä ei ole otettu vakavasti, mikä on looginen selviö. Se on sama kuin joku ilmoittaisi omistautuvansa taulujen maalaamiselle mutta ylenkatsoisi kangasta, siveltimiä ja värejä tai sanoisi rakastavansa musiikkia sillä edellytyksellä, että mitään instrumenttia, ihmisääntä tai muuta soitinta ei käytetä äänien tuottamiseen" (Dewey 1999, 242). Askel eteenpäin tässä instrumentalismissa on viittaus toteutuksen välikappaleiden merkitykseen Deweyn tiivistäessä, että "erilaiset muutokset, jotka olisivat seurauksena kokeellisen ajattelutavan omaksumisesta ihmisistä ja yhteiskuntaa koskevissa asioissa, antaisivat metodeille ja keinoille saman merkityksen kuin aikanaan suotiin vain päämäärille" (ib.).

Nämä päämäärät ovat etäisinä leijuvia ideaaleja, jotka eivät saa meitä ponnistelemaan aktuaalisen toteuttamisen puolesta. Ne ovat sen maailman ulko- ja yläpuolella, johon LN ankkuroituu jokamiehen tavallisten tarpeiden piirturina. Dewey ei odotakaan, että taloudelliset olosuhteet - arvot, joista miehet, naiset ja lapset voivat nauttia, heidän koulutuksensa, heidän osuutensa taiteen ja tieteen kaikista saavutuksista - sivuuttava moraalijärjestelmä on muuta kuin etäinen ja tyhjä (emt. 245). Ajatus on maailman hahmottamisen erilaisuudesta huolimatta sukua Artaud'n teatterin funktionaalisuuden määrittelylle, sillä Artaud'lle "elämän perimmäinen ja pysyvä häiriötila voidaan teatterin ja taiteen kautta jalostaa ja siirtää katsojien mieliin" (Niemi 1975, 197). Ln:ssa häiriötilan painopiste Yhdysvaltain 30-luvun lama-aikaan oli ympäröivä todellisuus, kuten työn ja asumisen perusteiden korjaaminen jokamiehen toiveiden suuntaan. Ln:lla oli tuolloin sosiaalinen tilaus, merkitys, joka teatterilta monesti myöhemmin on hämärtynyt, ellei suorastaan kadonnut.



## 6 LIVING NEWSPAPERIN LAJITYYPISTÄ JA ESTETIIKASTA

### 6.1 Living Newspaper näytelmänä

LN:n kertovaa, toimituksellista käsittelytapaa käytettiin varhaisissa Piscatorin 20-luvun teatteriproduktioissa, ja sitä voidaan jäljittää Eisensteinin ja Meyerholdin montaaitekniiikkaan. Maria Ley-Piscator muistuttaa lisäksi, että näyttämällä ln:ssa modernin yhteiskuntaelämän ongelmia lyhyinä, nopealiikkeisinä kohtauksina elokuvadokumentaarien tavoin televisio ja radio ovat omaksuneet tämän Piscatorin menestyksellisesti kehittämän ln:n (Ley-Piscator 33). Ln:ien suhdetta reaalisuuteen on tarpeen avata määrittelemällä tekstien keskeisiä sisällöllisiä aineksia ja puntaroida myös tämän lajityypin ominaisuutteen kautta, miten suhde todellisuuteen määräytyy. Monet 30-luvun taiteilijat olivat tekemisissä teatterin lisäksi vallankin radion ja elokuvan kanssa, kuten Orson Welles, Elia Kazan, Nick Ray ja Joseph Losey. Näillä ilmaisun lajeilla on yhteisiä tekijöitä ja ominaisuuksia, joiden valossa ln:akin on tarpeen arvioida.

Ln:ien *Ethiopia*, *One-Third of a Nation* ja *Power* kirjoittaja Arthur Arent sanoo ln-tekniikkaa käsittelevässä kirjoituksessaan "uutta teatterimuotoa arvioitavan 'raa'aksi ja ärsyttäväksi". Joku tuntee, että 'siitä puuttuu luonteenkuvaus' ja että 'se ei ole näytelmä'. Ikään kuin joku olisi sanonut, että se on... Jollekulle siitä tulee mieleen Volksbühne. Pian ilma on täynnä oppineita viittauksia Sinipuseroihin, commedia dell'arten, Bertolt Brehtiin ja March of Timeen" (Arent 821). Arthur Arentin lausumasta huolimatta ln:lla on juurensa ja ilmeinen suhde nimenomaan hänen tavallaan kieltämiinsä teatterikäsitteisiin tai ilmaisulajeihin. Arent mainitsee joitakin edeltäjiä edellä lueteltujen lisäksi, koska "jokainen sanoo niin". Hän ei tosin tiedä ketään, joka olisi näitä töitä nähnyt, hän itse ei edes ainutta käsikirjoitusta, joten ne eivät ole Arentin mielestä voineet häneen vaikuttaakaan (ema. 820). Hallie Flanagan oli kuitenkin nähnyt mm. Meyerholdin ohjauksia sekä Sinipuseroiden esityksiä ja perehtynyt esimerkiksi Bragaglian teatteriajatuksiin, ja näistä kokemuksista välittyneitä merkkejä on havaittavissa LN:ssa. Yhdysvalloissa laajasti kuullulta ja nähdyltä MOT:lta ei voinut välttyä

juuri kukaan.

Bragaglia oli ehtinyt toimia Roomassa Teatro degli Indipendenti -teatterissaan kahdeksan vuotta Hallie Flanaganin tutustuessa hänen töihinsä. Teatterin laajan ohjelmiston näytelmät olivat etupäässä nuorten italialaisten kirjoittamia. Näyttelemisen teatterin pienellä näyttämöllä oli korostetun pantomiimista, lavastus oli kehitelty underground-teatterista ja sen arkkitehtonisina erityispiirteinä korostuivat kapeat portaat, matalat holvit ja pylvää, jyrkät varjot. Bragaglian mukaan menneisyys on tunnustettava, pelastettava "se, mitä valitsemme siitä, mutta se ei saa olla meidän esteenämme". Bragaglia tähdensi myös teatterinsa italialaisuutta, mutta sen piti heijastua paikallisesta elämästä ja paikallisista tunteista. Siksi sen piti olla sisilialaista, milanolaista, wieniläistä ja napolilaisista (Flanagan 1929, 251-253). Ajatus on sama kuin LN:n produktioissa, joiden piti kullakin esityspaikkakunnalla muovautua omanlaisikseen FT:n tulkinnoiksi pitkin Yhdysvaltoja. Jos se on kirjoittajavoimien nuoruudessa ja nimettömyydessä, tila-ajattelun intiimiydessä ja ekspressionistissa korostuksissa ja kaiken kaikkiaan kokeilullisessa filosofiassa sukua LN:lle, myös sen historiankäsitys on ln:ien linjoilla. Historian hyödyntäminen tietoisin valinnoin, sen anakronistinen, karhea kosketus nykyhetkeen oli LN:n järeimpiä dramaturgisia välineitä.

Arent ei noteerannut sitä, että hänen näkemättäänkin ln-muoto oli olemassa ja vaikuttamassa. Hän on tuskin välttynyt saamasta tietoa edeltäjien töistä, vaikka hän kirjoittaa artikkelissaan kuulleensa niistä vasta "vuosi sitten" (Arent 820), siis vuoden 1937 lopulla. Rican ja Flanaganin ajatus ln:sta oli kypsytynyt jo FTP:n suunnitteluvaiheessa, ja Arent tuli mukaan kohta sitä toteuttamaan. Teatteriajatusten keskinäisiin vastaavuuksiin vaikuttavat mm. samankaltaiset maailmankuvat ja niiden mukaiset pyrkimykset. Vaikkei Erwin Piscator ollut nähnyt Meyerholdin töitä, hän sanoi Meyerholdin ja omien ohjaustensa välillä havaituista yhtäläisyyksistä: "...se voi olla seurausta siitä, että täällä (Berliinissä) ja siellä (Moskovassa) esitettyjen töiden sisällöt ja maailmankatsomus ovat samantaisia ja siis vaativat samankaltaisen tulkinta- ja ilmaisumuodon". Samassa yhteydessä Piscator korostaa yhtä kaikki olosuhteiden erilaisuuksia ja vaikutusta myös taiteen muotoihin (Piscator 1968a, 35), mutta keskeistä on se, että aika, yhteiskunnallisen tilanteen "tilaus" tms. saattavat johtaa myös muotojen samankaltaisuuksiin, vaikkei suoranaista, keskinäistä riippuvuutta olisikaan havaittavissa.

Arentin kriittinen ja aggressiivinenkin suhtautuminen käsityksiin ln:n lajityypistä on kiintoisa. Hän itse käyttää termiä "näytelmä" (play) tässäkin siteerauksessa artikkelissaan sujuvasti samalla torjumalla käsitteen. Ehkä ambivalentti suhtautuminen johtuu siitä, että vaikka ln sohi äkäisesti porvarillisen näytelmän individualismia, puhumattakaan sen yleisestä yhteiskuntakriitikistä, kii-vailussa piili aiheellista epätietoisuutta uuden lajityypin menestymisen mahdollisuuksista. Syynä saattoi olla osaksi se, ettei LN:n ruodussa ollut kannuksiaan jo hankkineita draamatikkoja. Lajityypin lokeroinnin huojuvuus ilmentää myös sitä psykologista epävarmuutta, että ollaan tarttumassa uudenlaiseen genreen. Hallie Flanaganin halunahan oli stimuloida ruohonjuuritason draamaa, mikä oli ollut jo varhaisen ei-kaupallisen teatterin tarkoituksena Yhdysvalloissa, mutta "saavutukset eivät olleet yltäneet juuri amatööritason yläpuolelle" (Poggi 162).

Arent esikuntineen halusi näytelmältä kilpailukykyistä laatua ja sen takeena radikaalia ulottuvuutta, jotain muuta kuin sitoutumista näytelmän porvarilliseen traditioon, ilman muuta myös kohoamista kirkkaasti harrastajanäyttöjen yläpuolelle, uutena väylänä jopa koko teatteritaiteen perinpohjaisesti reformistista manifestaatiota. LN:n toteuttamalle teatteri-ideologialle olivat tavallaan luoneet pohjaa jo Yhdysvaltain vasemmistolaisen näytelmäkirjallisuuden muuttamat nimet. Douglas McDermott mainitsee Paul Petersin, George Sklarin, Albert Maltzin ja John Howard Lawsonin näytelmät sekä Clifford Odetsin varhaiset työt, jotka LN:n tavoin olivat juurtuneet 1920-luvun agitaatioteatterin perinteeseen. Jo siinä teatteri ankkuroitui aikansa yhteiskunnallisen ja poliittisen historian tärkeisiin tapahtumiin (McDermott 85).

Arthur Arentille näkyy olleen merkityksellistä yhdistää muodon uudistamiseen myös sisällön uudistaminen. Vaikka ln:n tekniikka ja ulkoinen muoto olivat Yhdysvalloissa näyttämötaiteen avantgardea ja vaikka muoto oli suorassa suhteessa sisältöön, se ei tarkoittanut, että ln välttämättä olisi ollut tekstisisällön uudistajana aivan ainoalaatuista. LN:n ideologiset korostukset jo yksin New Dealin henkeen toteutettuina ja tunnistettavien lähteidensä kautta näkyvät ja tuntuivat, ja niiden kautta tulleet sisällölliset painotukset asettuivat nuoreen traditioon, vaikka olivatkin kaukana konventionaalisista. On tätä vasten jopa eksplisiitisti ymmärrettävää, että Arentille ln ei ollut "play", mutta sittenkin oli. Arent kuitenkin edes vertasi "historiatonta" ln:ia March of Timeen, jonka hän totesi ln:n vastakohtana "perustuvan uutistapahtuman dramatisointiin, kun taas ln dramatisoi ongelman" (Arent 821). Ln:n probleemat koostuvat suuremmassa tai pienemmässä määrin uutistapahtumista, jotka kaikki koskevat yhtä aihealuetta. Ne tiukuvat tyypillisiä, joskaan eivät faktuaalisia kuvauksia näiden uutisten vaikutuksesta ihmisiin, joille ongelma on merkittävä. Ero on myös semanttinen sikäli, että yhden uutistapahtuman dramatisoiminen voi muodostaa ongelmanvyyhdin, joka on tavalliselle ihmiselle "merkittävä". Arentin **muotoilu ongelman dramatisoinnista on analoginen sen kanssa, mitä Dewey on sanonut siitä, miten ajatella**. Deweyn mukaan "ajattelu alkaa ongelmatilanteella. Sen jälkeen ovat vuorossa havaitsemisen ja päättelemisen toiminnat, ja aikanaan ryhdytään valmistelemaan hypoteettista ratkaisua, joka testataan" (Singer 87). LN käytti tietoisesti formaalisia piirteitä, kuten pientä miestä, joka haluaa tietää, miksei hän saa kunnon asuntoa ja miksi sähkö on kovin kallista ja kertoja-luennoijaa, joka antaa selityksiä dioin, demonstraatioin ja valaisevilla kohtausten pätkillä (mm. Gassner 1965, 301). Dokumentoidessaan autenttisia yhteiskunnallisen todellisuuden aineksia ln:n valinnat ja niiden käsittely paljastavat LN:n asennoitumisen käsiteltyyn problematiikkaan. Siinä ei toteutunut sen enempää kuin saksalaisessa 60-luvun dokumentaariteatterissakaan teatterintekijöiden neutraali, maailmankatsomuksellisten prosessien "objektiivinen" tarkkailuasenne, vaan tarrattiin kiinni alistettujen ja hylättyjen osaan (Braunck 254). Mutta teatteri oli kuitenkin "sisäsiisti" tila, joka kävi korrektille deweylaiselle ajattelulle paremmin kuin vaikka agitpropin tai happeningin rähinöinti kaduilla. LN foorumina terävöitti yleisönsä valmiuksia jäsentää tulevaisuuttaan tosiasiapohjalta ja suunnitellusti.

LN:ssa toteutuu myös yllättäviä tyyllisiä heilahteluja, esimerkkinä esitel-

lyistä In-teksteistä *Triple-A Plowed Underin* maitolakon (kohtaus 7) kaltainen arkkivallankumouksellinen demonstraatio, jossa provokatorinen näyttö maidonkuljetuksen häirinnästä taittuu jopa poleemisessa asiakontekstissä karkean lisäksi naiviksi. Siinä ei toteudu Dewayn näkemys demokratian tavoittelemisesta keinoilla, joiden mukaan "... työväen ammattiyhdistysten ei pitäisi rakentaa vanhanaikaisia barrikadeja kaduille vaan järjestää yhteiskunnallista konsensus-ta reformeilleen" (Starr 191). Hallie Flanagan joutui vastaamaan projektin poliittisista ylilyönneistä, vaikka LN pääsääntöisesti olikin deweylaisittain hengittävä foorumi, jolla tähdennettiin sitä, miten "vastuuta oppii sillä, että tehdään vastuulliseksi" (ib.). LN:n toteutunutta näytelmäprofiilia leimasi joka tapauksessa henkilökunnan monenlaisten yhteiskunnallisten mielipiteiden ja valvonnan epäyhtenäisyyden takia arvaamattomuus, joka antoi aseita koko FT-projektin arvostelijoille.<sup>37</sup>

Torsten Thurén läpikäy teoksessaan *Vinklad verklighet - Journalisten, sanningen och fantasin* mittavan määrän toimittajan arkirutiineja, jotka johtavat valintoihin, arvottamisiin ja tulkintoihin. Pelkältä tekniseltä operaatiolta vaikuttavassa lehtijutun otsikoinnissa on tulkintojen mahdollisuus huomattava. "Toimittaja palvelee organisaationsa tarpeita, legitimoii yhteiskunnan status quon" (Tuchman 5), mutta koko säätelyjärjestelmää kannattelee se tosiasia, että **uutinen on suhteessaan todellisuuteen myös artefakti**. "Uutisen tekemisen akti on pikemmin todellisuuden konstruoinnin akti kuin todellisuuden kuva" (emt. 12), mikä määrää LN:nkin uutisellistavaa luonnetta jo yksin näyttämötodellisuuden välityksenä. Tuchman muistuttaa (emt. 156) Hans Magnus Enzensbergerin luonnehdinnasta viestinnästä tajuntateollisuutena. Niinpä LN:n pyrkimys konstruoida todellisuutta on status quon kyseenalaistamista ja kriittistä suhtautumista siihen viestintään, joka unohtaa kansalaisen oikeudet pönkittäessään niitä yhteiskunnan rakenteita, jotka estävät erityisesti työolojen ja sosiaalilakien edistämistä. Se on näin jäänyt informatiivisen marginaaliteatterin tehtäväksi. Econ televisiotarjonnan informaatio- ja fiktio-ohjelmien vertailussa on tämän tutkimuksen näkökulmasta kiinnostava toteamus se, miten katsoja suostuu herkkäuskoisuuteen, hyväksymään leikin varjolla todeksi sen, mikä tiedetään mielikuvituksen tuotteeksi. "Myös fiktio-ohjelmat välittävät totuutta vertauskuvallisessa muodossa niin, että näillä ohjelmilla todistetaan jotakin moraalisisista, uskonnollisista ja poliittisista periaatteista" (Eco 169). Kysymys fiktion faktaalunteesta kiertyy siihen, miten voimakkaasti tämä vertauskuvallinen luomus suhteutuu reaalityodellisuuteen. Jos näyttämöllä käsitellään sepitettyjen roolihenkilöiden varassa vaikka akutteja reaalityodellisuuden ongelmia, voidaan sanoa fiktion keinoin valotettavan elämämme tilaa, kuten näytelmäesityksissä

<sup>37</sup> Alun perin In:n erosi tavallisesta näytelmästä siinä, että sitä ei "kirjoitettu", vaan se oli raportoitu. "Kuvitteleva draamatikko sepittää ja järjestää kohtauksia luodakseen valitseman tehon. Living Newspaperin reporterit eivät saa keksiä mitään, eivätkä järjestä mitään seurauksia. He eivät voi valita huippukohtaa tai mielentilaa. He ottavat uutiset täsmälleen sellaisinaan ja valmistavat ne näyttämölle. Toimitussihteeri, joka on myös päädraamatikko, jakaa aiheen kohtauksiin ilmaisten niin tarkasti kuin mahdollista käsittelytavan, joka hänellä on mielessään jokaisesta kohtauksesta ja siirtää sen tutkimusvuorossa olevalle toimittajalle ja editoivalle henkilökunnalle. Tämä skenario jaetaan sitten osiin toimeksiannoksi tutkijoille vaatimuksena saada materiaali kasaan kahdessa, kolmessa päivässä" (DeHart Mathews 159).

tavataan toimia. LN:n luonteenomainen genre paljastuu siinä Econ esittämässä havainnossa, jonka mukaan ”informaatio-ohjelmilla koetaan olevan poliittinen kaikupohja, kun taas fiktio-ohjelmien kaikupohjaa pidetään kulttuurisena, joten niitä ei katsota politiikan piiriin kuuluviksi” (emt. 170).

Noteeraamisen arvoinen on myös sen tuchmanilaisen simultaanisen prosessin sovellutus teatteriin, jonka mukaan konkreettinen tapahtuma muuttuu merkittäväksi tapahtumaksi siirtymällä uutisjutuksi. Uutiskehys organisoii jokapäiväistä todellisuutta ja uutiskehys on erottamaton osa jokapäiväistä todellisuutta, sillä uutisen julkinen luonne on sen olennainen piirre (Tuchman 193). LN hylkäsi pelkän psykologian tarjoamalla yksityisestä ja julkisesta kohtalosta eepin vaikutelman. LN-yksikön johtaja Morris Watson onkin sanonut, että ln oli sanomalehden ja ajankohtaisrevyyen yhdistelmä (Kline 108). Hän esittää lehtimiehen ja näytelmätekijän ajattelu- ja työtapojen välistä eroa ottamalla kantaa näytelmän *Highlights of 1935* saamaan kritiikkiin: ”Että kohtaauksella pitäisi olla 'isku' lopussa, voi olla pätevää kritiikkiä... Tavallinen uutisjuttu vain on kirjoitettu niin, että kärki on alussa” (emt. 109). LN:n produktioiden rakenne ei noudattanut dramatiikan tavanomaista kehittelyn ja yllätysten estetiikkaa.

McDermott toteaa olevan luonnollista, että kaikilla ln-näytelmillä oli tietty yhteinen karakteristiikka ja yhteinen intentio. Ei ollut väliä, kuka minkin näytelmän oli kirjoittanut ja missä, ”kaikki ne pyrkivät parantamaan tavallisen ihmisen sosiaalista ja taloudellista asemaa” (emt. 85). McDermott on tyypillistänyt ln:ien formulaksi sen, että lähes aina ne olivat keskittyneet ajankohtaisiin, merkittäviin aiheisiin; ne kaikki käsittelivät näitä aiheita probleemeina peräämällä ratkaisuja ja seuraten sillä tavoin reflektioivan ajattelun kaavaa. McDermott viittaa John Deweyn teoksessaan *How we think* esittelemään ajatusprosessin etenemistapaan: ongelman esittäminen, sen merkityksen tunnistaminen, sen syyn määrittäminen, vaihtoehtojen tutkiminen ja johtopäätös. Sen McDermott näkee toteutuneen myös ln-näytelmissä; ”kaikki ne käyttivät tavallista ihmistä päähenkilönä, joko individuaalisena karaktäärinä tai ryhmänä; ja kaikilla oli empiirinen tai jossain määrin deterministinen asenne probleemaan ja sen ratkaisuun. Nämä yhteiset kvaliteetit loivat yhdessä draamallisen muodon kuvaillen tavallisen ihmisen rationaalista tutkimusta ratkaista jokin välitön ja pakottava ongelma, joka on noussut hänen sosiaalisesta, taloudellisesta tai poliittisesta ympäristöstään” (McDermott 89).

McDermott kiinnittää lisäksi huomiota ln:ien toiminnan yhtenäisyyteen, johon on päästy muodon ja sisällön orgaanisella fuusiolla. Kun kysymys siis oli tavallisen ihmisen yrityksestä ratkaista ongelmansa, draamallisen toiminnan kaava seurasi inhimillisen mielen kaavaa työskennellessään näiden ongelmien ratkaisemiseksi. Niin ollen näytelmät käsittelivät ongelman ratkaisemista, ja siihen yhdistyneestä mentaalista prosessista kehkeytyi paradigma, jonka mukaan tapahtumien aikajärjestys muovautui. Lavastuksen eloisuus lisäsi tätä elementistä fuusiota. Metaforan, analogian, filmin ja heijasteiden avulla lavastuksesta tuli näyttämöllä yhtä dynaaminen kuin sen kuvaamista ympäristöolosuhteista tuli dynaaminen draamallisessa tilanteessa - se sai kaiken kukkuraksi aikaan saumattoman yhteyden draaman aiheen ja sen teatterillisen ilmaisun välille (emt. 92-93).

Ln:eista muutamia, nimenomaan näytelmän *Highlights of 1935* kaltaista kaleidoskooppimaista raporttia, leimasivat äkilliset siirtymät aiheesta toiseen, ikään kuin olisi selattu sanomalehden otsikoita ja ingressejä. Tässä suhteessa on tyypillisen kuvaava kohtaus, jossa William Deboen hirttotuomiota ollaan pane-massa täytäntöön Smithlandissa. Ihmiset kiiruhtavat paikalle aikaisin saadakseen hyvät paikat. Deboe osoittaa syyttäjää ja sanoo: "Jos minulla olisi viisisataa dollaria, en olisi täällä. Hän olisi ottanut ne." Tämä "hän" huutaa: "En olisi, vaikka olisit tarjonnut tuhat dollaria". Pappi messuaa Herran siunausta. "Maapähkinöitä, popcornia, crackerjackia", kirkuu makeisten myyjä (*Highlights of 1935*, kohtaus 8). Vaikka tässä on kysymys yhdestä näytelmällisestä kohtauksesta, siinä vuorottelevat painava ironia oikeuslaitoksen moraalialueita kohtaan (tyypillinen ln-elementti, joka on kuin *Raamatun* vertausten tavoin enne suuresta muutoksesta, ja koko FT-projektissa ne oireilivat lisäksi juridisia prosesseja, jotka olivat tulossa), tuomioistuimen edustajan vastarepliikin sisältämä ajatus ja saman moraalisen väittämän variaatio, joka voidaan tulkita siten, että syytetty kerta kaikkiaan tarjosi liian vähän. Ironista kategorialta on vahvistettu amerikkalaisen elämäntavan elimellisellä ilmentymällä, uskonnollisuudella, jossa papin mukanaolo sekä parodioi että samalla legitimoiti koko sirkusmaisen oikeusprosessin.

On paljastavaa rinnastaa todellisuudesta teatterin keinoin rekonstruoitu väläys sanomalehden sivuun. Esimerkiksi *The New York Timesin* etusivu 23. elokuuta vuonna 1927 otsikoi Yhdysvaltoja kuohuttaneen Sacco-Vanzetti -oikeuskäsittelyn johtaneen syytettyjen teloitukseen. Otsikko on levitetty yli koko sivun kahdeksalle palstalle ja kolmelle riville. Pääaihe saa lehden moniaineksisen materiaalin mukaisesti seurakseen hyvältä paikalta saman sivun keskeltä uutisen, joka on otsikoitu: "Rouva Chaplin voittaa avioeron ja 825 000 dollaria" (Page One, 33). Vaikutus on samantapainen kuin makeisten myyjän osuudella ln:ssa *Highlights of 1935*: molemmat ikään kuin sulkeistavat pääasian satirisoiden sitä, lehti käyttäntöjensä mukaisesti (luultavasti) tahattomasti, ln tietoisilla valinnoillaan.

Huomion arvoinen muutos suhteessa ln:n uutiselliseen lähtökohtaan on se, että aiemmasta uutisesta tuleekin uudelleen "uutinen", kun se on saanut näyttämöasun. Se taas tarkoittaa sitä, että teatterin uutisellistamassa uutisessa on sellaisia elementtejä, jotka pitävät sen hengissä. Ne ovat sittenkin teatterin omia keinoja, joiden valjastamaksi oli tärkeitä osata poimia lehtien uutisjoukoista "oikeat" uutiset, ne, jotka saivat yleisön liikkeelle, ne, joilla oli "yleistä kiinnostavuutta". Näytelmäklassikkoja niistä ei ollut edes määrä tullut, koska niiden tehtävä oli selkeästi aikaan, paikkaan ja arkipäivän muuttuviin olosuhteisiin sidottu, eikä niistä tullutkaan. Kirjoittajatkin ovat näytelmien myötä unohtuneet monien aikansa uutisten tavoin. "Ei ole väliä, miten paljon joku haluaa puhua jonkin näytelmän tai näytelmäajin puolesta kirjallisen sofistikoinnin, historiallisen merkityksen tai silkan määrän perusteella, sen ainoa validi oikeutus on teatterillinen meriitti" (McDermott 92), jota aikaan ja paikkaan sitoutuneella LN:lla oli. McDermott toteaaakin, että vanhojen tekstien korjailu olisi radikaalisti muuttuneissa olosuhteissa työläämpää kuin kirjoittaa kokonaan uusia (ib.).

### 6.1.1 Inhimillinen elementti

Arent täsmentää esimerkillä termiä ei-faktuaalinen: uutinen tarjoaa informaatiota kongressin käsittelemästä asuntolaista näytelmässä *One Third of a Nation*. "Me esitämme tämän keskustelun, joka sisältää lain kiihkeän kannattajan lausunnon, että kolmasosa kansasta asuu huonosti. Tähän asti olemme kirjallisia siirtäessämme etusivun jutun näyttämölle ja käyttämällä ainoastaan suoraa lainausta. Mutta inhimillinen elementti puuttuu. Lausunnot ja tilastot ovat pitkävetisiä. Emme ole käyttäneet teatterin keinoja apuna. Seuraava askel onkin luova kohtaus, joka perustuu slummiolosuhteisiin sellaisina kuin me ne tunnemme, missä politiikan epäkiinnostavalla kielellä puhuvien yksiulotteisten luonnekuvien sijasta on ihminen, joka ilmaisee itseään lämpimästi inhimillisellä, teatteriin soveltuvalla puheella... Tämä karaktääri edustaa kansakunnan kolmannesta. Hän on yleisön identifikaatio, silta, joka johtaa inhimillisiin käsitteisiin ymmärtämään keskustelun aihetta" (Arent 822). Katsojathan menivät LN:ssa katsomaan oman aikansa ja oman elämänsä draamallista dimensiota (Bigsby 220).

Arent siirtyy lehtikielellä ilmaistuna erilaiseen juttutyyppiin, ei enää dramatisoituun uutiseen, vaan uutisen kautta uudelleen muovatun tekstin, haastatteluksi editoidun reportaasin, dramatisointiin. Jos lehden lukija haluaa välineestä "oman elämänsä dimensiota", hän ei löydä sitä julkisjutusta, ellei satu itse olemaan julkisuuden henkilö, vaan tavallisesta ihmisestä laaditusta henkilöhaastattelusta, joka omine erityisinekin kokemuksineen voi olla "lukijoiden identifikaatio", kiinnuke, joka johtaa inhimillisiin käsitteisiin ymmärtämään haastatellun elämäntilannetta ja osallistumaan siihen omilla kokemuksillaan, mm. tunteillaan. LN:n lisäelementti ovat teatterin draamallisuutta hyödyntävät resurssit, jolloin tekstimateriaalia sen uutislähteitten määräämistä lähtökohdista huolimatta ei ole mitään syytä olla nimittämättä näytelmäksi. "Kelpo" näytelmän lailla sillä on historialliset juuret, kiinnostava syntyprosessi ja se on tekstiksi dokumentoitu.

Voimme luokitella esimerkiksi *Highlights of 1935:n* dokumentaariseksi kollaasinäytelmäksi tai luonnehtia *Tripe-A Plowed Underia* niin halutessamme temaattiseksi sarjaksi dokumentaarisia kohtauksia. Arentin pesäerossa porvarillisesta draamasta onkin ymmärrettävissä halu irtautua tekstikorosteisuudesta ja painottaa ln:ien konkretisaatioita tai niitä käyttödraamatiikkana. Ln:t ovat olemassa teksteinä, teatteriesitysten käsikirjoituksina, niillä on tekstuaalinen, repliikkejä käyttävä rakenne, henkilöluettelo ja niiden vakaa tarkoitus on ollut tulla esitetyiksi teatterissa, tässä tapauksessa FT:n LN:ssa. Olennaista ehkä sittenkin on se, että uudenlaisen teatteriajattelun ja muotokielen etsinnässä on ollut vakava pyrkimystä jäsentää myös teksti elimellisemmin osaksi katoavaa esitystä ja sitä teatterissa käytyä yhteiskunnallista keskustelua, josta ei välttämättä jää jäljelle suoranaisesti taltioitavissa olevia merkkejä. Niinä tosin ovat säilyneet ln-tekstit sekä elementtejä (tekstien esittämiseen liittyvät päämäärät, esitystilat, dokumentaatiot jne.), joiden varassa esitykset ovat toteutuneet.

Journalismin dialogisuutta korostavaan kulttuurintutkimukseen sijoittuva journalismintutkimus väittää usein, että populaarit journalismin muodot olisi-

vat luonteeltaan dialogisempia kuin 'vakavan' journalismin genret. Populaarijournalismin tekstien nähdään tarjoavan enemmän 'tilaa' lukijoiden itsensä tuottamille merkityksille. Juuri epätäydellisyytensä, keskeneräisyytensä, ristiriitaisuutensa, leikkisyytensä ja liioittelevuutensa vuoksi ne melkein pakottavat lukijansa aktiivisempaan luentaan kuin valmiiksi pureskeltu, faktuaalistettu ja erilaisten tiedon instituutioiden arvovallalla pönkitetty vakavampi journalismi (Heikkilä & Kunelius 1997, 11). Living newspaperit perustuivat tutkittuun tietoon, mutta informaatiota sisältävinä näytelmänkin materiaali oli popularisoitu ja dramatisoitu, rytmitetty kohtauksiin ja esitetty tyylytellen. Esityksen maailma ja kokijan maailma kohtasivat niissä poikkeuksellisen vahvasti, ja siksi nämä toisiaan tangeeraavat maailmat aktivoivat yleisön kasvattamaan teatterin välitystä omien kokemustensa lisämerkityksillä. Voi näin ollen LN:iin soveltaen sanoa LN:n antaneen "äänen myös niille, jotka eivät näkyvästi pääse ääneen itse journalismin tuotteissa" (emt. 10-11). Olen käsittänyt populaarijournalismin tässä vähemmän virallisena ja vähemmän hierarkkisena julkaistomintana pikemmin kuin sensationalismina, joksi se myös ymmärretään ja jota LN ei mitenkään edustanut.

## 6.2 Dokumentaarisuudesta

### 6.2.1 Fakta ja fiktiota

Hallie Flanaganin viehtymys dokumentoivaan teatteriin ja sen vaikutus FT:een on vahva. Hänen sovituksensa Whittaker Chambersin näytelmästä *Can You Hear Their Voices* (1931) edelsi monia dokumenttikirjoja, kuten Erskine Caldwellin ja Margaret Bourke-Whiten *You Have Seen Their Faces* (1937) sekä Dorothea Langen ja Paul Schuster Taylorin *An American Exodus* (1939). Se edelsi lisäksi John Steinbeckin *Vihan hedelmiä* sekä Federal Writers' Projectin *These Are Our Lives*, Pare Lorentzin dokumenttifilmejä *The Plow That Broke the Plains*, *The River* ja *The Fight for Life* sekä Federal Theatren living newspapereita (Stott 3). Tyypillisiin aikakauden dokumentaareihin kuuluvat yhtä hyvin mm. Alfred Kazinin *On Native Grounds* (1942) ja James Ageen ja Walker Evansin *Let Us Now Praise Famous Men*.

Ihmisten arkista elämää koskettanut pörssiromahdus kyseenalaisti draamaattisen äkisti vuodesta toiseen kestäneen keinottelun häiriöttömän jatkumisen ja hyvinvoinnin rikkumattoman illuusion. Tähän todellisuuteen havahtumisen periodiin asettui ikään kuin elämänperusteiden horjumisen tilalle epävarmuutta korvaamaan vahva tietoainekseen nojautuva ajatuspohja. Kuvitelmiin ei enää ollut varaa kuin korkeintaan eskapistisena purkautumistienä viihteessä. Todellisuuden relevantin kuvaamisen draaman keinoin on meillä mm. näytelmäkirjailija Jussi Kylätasku arvellut olevan mahdollista farssina ja muotona, jota hän nimittää speaktaakkeliksi ja jolla on "ikään kuin iltalehtimäinen dramaturgia". Käsitystään hän perustelee sillä, että "me tiedämme hyvin vähän todellisuudesta muilla kuin niiden medioiden ehdoilla, jotka meille tietoa välittävät".



Kylätasku kääntää perinteisen fakta-fiktio -käsitteksen ylösalaisin toteamalla, että "se on fiktiota, joka käyttää materiaalinaan sitä, mitä maailmassa tapahtuu" (Kyrö 12). Fiktiivinen kirjallisuus ei Yhdysvalloissa ollut järin kiinnostunut laman taustoista tai niistä suunnanotoista, miten selviytyä ahdingosta. Sen sijaan nonfiktio konkreettinen ja suora tapa tarttua todellisuuteen tuntui myös 30-luvun kirjallisuudessa.<sup>38</sup>

Elämisen peruskysymyksissä fakta ja aitoon kokemukseen pohjautuva ajattelu ja toiminta läpäisivät yhteiskuntaa. Living Newspaper otti uutta journalismia ennakkoiden omaa tilaansa pyrkiessään suoraan ja välittömään yhteyteen vastaanottajien kanssa. LN:n näytelmiä kirjoittanut toimituskunta rikkoi perinteisen kirjoittamistradition käytäntöjä korvaamalla individualistiteki-jän kollektiivilla.<sup>39</sup> Aineksien sekoituessa faktan ja fiktion rajat LN:ssa eivät säily selvinä vaan hämärtyvät, jolloin fiktio saa fakta-aineksesta kaikupohjaa ja näyttää sulautuvan yhteen faktan kanssa. Myös faktojen irrottaminen alkuperäisistä yhteyksistään ja siirtäminen uusiin asiayhteyksiin muutti faktan tosiasiallista luonnetta, mutta näyttämön artefaktissa menetelmä saattoi myös osoittaa faktasta piiloon jääneitä, relevantteja piirteitä.

On tietenkin huomattava faktovikkien funktio omana aikanaan, omassa ympäristössään, joskin myös LN:n henkilökunta käytti niitä faktoja, jotka palvelivat sen omia tarkoituksia. Yhdyn tässä Nelson Goodmaniin, jolle "taideteoksen oikeellisuus on symbolien ja todellisuuden välistä vastaavuutta". Symboleina on pidettävissä esimerkiksi merkkejä näyttämöllä. Goodmanille "oikeellisuus eli lopullinen hyväksyttävyyden riippuu intresseistämme. Lopullisesti hyväksyttäviä ovat ne symbolit ja lajit, jotka palvelevat intressejämme parhaalla mahdollisella tavalla" (Lammenranta 123-129). Esimerkiksi *Triple-A:n* avauksessa punainen väri mieltyy näytelmän perustematiikkaa rakentaen merkitsemään monikerroksisesti sodan verisyyttä, aatteen paloa ja viljelijöiden lisämerkityksellistämänä näännyttävää kuivuutta. Pragmatisti Goodman ei ole selvittänyt

<sup>38</sup> "Louis Adamic kuunteli teoksessaan *My America* (1938) sosiaaliturvan varassa eläviä. James Ageen *Let Us Now Praise Famous Men* (1936-41) tutki etelän vuokratilajien tilannetta osoittaen, mihin FSA:n oli syytä suuntautua. Benjamin Appel kuunteli työläisten tiukkaa vihanpitoa liikemiehiä ja teollisuusjohtajia vastaan teoksessa *Let America Speak* (1937). Sherwood Anderson vangitsi tehdaskiistan tunteja pakkolomautusten aikaan teoksessa *Puzzled America* (1935). Totalitarismin uhkaa heijastelevassa Theodor Dreiserin kirjassa *Tragic America* (1935) ja John Dos Passosin teoksessa *Journey Between Wars* kirjailijat etsivät niitä elämän faktoja, joita oltiin rekisteröimässä tai viemässä senaatin kuulusteluihin. Parin kirjailijan mainekin lepää New Dealia käsittelevässä journalistiikassa: Ruth McKenneyn teoksessa *Industrial Valley* (1939), joka käsittelee Akronin (kaupunki Ohiossa) kumilakkoa ja Edmund Wilson esseissään ja reportaasissaan, jotka on koottu titteleistä *American Jitters* (1932) ja *Travels in Two Democracies* (1936). Hän käsittelee New Dealin pankkitoimintaa, sosiaalityötä, työsuhteita, sosiaaliturvaa, maanviljelystä, oikeudenistuntoja, isolationismin päättymistä, hallituksen laitosten ja valvonnan nopeaa lisääntymistä. Wilson arvioi Rooseveltin politiikan funktiota maaseudun sähköistämiseksi, CCC-leireissä ja tulvien valvonnassa sekä työttömyysturvaa lievän vasemmistolaisesta näkökulmasta, joka muuttui hitaasti pessimismistä optimismiin, hämmennyksen kuvauksesta suunnittelun hyväksymiseen. Sen sijaan Ernest Hemingway hyökkäsi *Ken*-lehdessä Rooseveltin ulkomaanpolitiikan kimppuun, siitä kun ei ollut taistelemaan fasismia vastaan. Vastaavanlaisia epäilyjä on nähtävissä Thomas Wolfen Münchenin-kokemuksissa teoksessa *The Story of a Novel* (1936)" (Braeman 311-312).

<sup>39</sup> Menetelmä oli sama kuin "Neuvostoliiton faktovikkiliikkeessä, jossa kirjailijat ryhtyivät haastattelemaan tavallista väkeä hyödyntämällä näin saatuja aineksia dramaturgiassaan yhdessä fiktioiden kanssa" (Ekholm 18).

intressien luonnetta tarkemmin, mutta LN:n kontekstissa se rinnastuu jokamiehen oikeuksien ajamiseen.

Strukturalisti Jan Mukarovskin mukaan on taiteenlajeja, jotka sijaitsevat taiteen ja tiedottamisen välillä. Dokumenttikirjallisuus, reportaasi- ja raporttikirjallisuus sekä mielipidekirjallisuus kuuluvat tähän ryhmään. Niillä on vaihtelevassa määrin sekä esteettisiä että tiedotuksellisia tai tieteellisiä tarkoituksia. Dokumenttikirjallisuus jättää käyttöönsä molemmat, sekä esteettiset että tiedotukselliset mahdollisuudet. Ln täyttää tämän määrittelyn perusteella dokumenttikirjallisuuden ehdot. Reinhard Baumgarten mukaan fiktion ja dokumenttikirjallisuuden ero on päämäärässä. Fiktio pyrkii realismiin, dokumentarismi pyrkii todellisuuteen. Dokumenttikirjallisuus ei halua kuvata, milaista todellisuus on, vaan välittää osia siitä. Dokumenttikirjallisuuden tunnusmerkkinä on triviaalisuus. Triviaalisuuden, myös näennäisen triviaalisuuden (Brecht, Weiss, Alexander Kluge ym.) valinnut kirjailija haluaa protestoida kaukokirjallisuuden perinteistä artistisuutta ja esteettisiä pyrkimyksiä vastaan (Ekholm 20-21). LN:n dokumentaarisuus oli ajankohtaisiin tekstisisältöihin todellisuudesta valikoituja elementtejä, joita käsiteltiin niin, että esityslinjaksi muotoutui "tavallisen" ihmisen näkökulma. Samalla LN protestoi kiiltokuva- maista, konventionaalisen esitystyylin vahvistamaa idylliä, joka ei noteeraa määritelmän mukaisesti "pienen" ihmisen välttämätöntä kamppailua paremmasta tulevaisuudesta.

Joris Ivens on kiteyttänyt jotakin olennaista halustaan vastustaa elokuvassa ulkoisen kurjuuden fetisointia sanomalla "dokumentaarin olevan tapa jakaa inhimillinen kokemus" (von Bagh 1981, 31). Ln:n luonteeseen kuuluukin välittää monesti triviaalein kohtauksin todellisuuden totuudellisuutta. Ln:n spesifit ominaisuudet ovat pitkälle sen genren eklektisyyttä, sillä se on etenkin näyttelijöillä aksentoiduin asemin, geometrisin korokeratkaisuun, montaasia rakentavin taustakuvin ja lavastuksellista ominaispainoa etsivin valoin myös "artistista" teatteria.

### 6.2.2 Katse referenttiin

Dokumentarismi elokuvassa, teatterissa, valokuvassa, journalismissa ja tanssissa oli taiteellinen vastine pulakauden traagisille aiheille (Ekholm 23). Näin dokumentaarisuus ankkuroi ln:n tukevasti siihen taidepyrkimysten esteettiseen kontekstiin, joka hahmotti 30-luvun Yhdysvaltain yhteiskunnallista tilaa. Yhdysvaltalaisen uuden journalismin ja dokumenttikirjallisuuden 1960- ja 1970-luvun keskushahmot Norman Mailer, Thomas Wolfe, Norman Podhoretz, Truman Capote, Terry Southern, Gore Vidal, Paul Goodman ja Joan Didion tunnustivat velkansa 1930-luvun kirjailijoille James Ageelle, Lillian Rossille ja John Herseyille. Se, mistä teatterin 60-luku vahvimmin ammensi, tapahtui myös journalismissa ja dokumenttikirjallisuudessa, mikä todistaa Gassnerin aiemmin esitetyn toteamuksen pitävän paikkansa amerikkalaisen kirjallisuuden ja journalismin vahvasta siteestä. LN:n syntyä ja toteutusta voi senkin perusteella pitää hyvin amerikkalaisena ilmentymänä.

Osuu LN:n lajityyppikategorioinnin kannalta oikeaan, että 1960-luvun

yhdysvaltalaisessa tutkimuksessa ei-fiktiivisistä romaaneista puhutaan usein uutena journalismina, jonka lähtökohtia ovat mielestäni edustaneet teatteriesitysten raaka-aineluonteestaan huolimatta myös ln-tekstit. On näet kiinnostava analogia siinä, miten 30-luvun pienteatteriliikkeessä toteutui valtavirran antiteesinä bourdieulainen itsestänselvyys "taiteen synnyttävän vastataidetta" (Eaton 173), kun sen sijaan Wolfea seuraten 60-luvun "romaanikirjailijat vieroksuivat yhteiskunnan kuvaamisen lisäksi monia merkittäviä ja tehokkaita kerrottatekniikoita, jotka 'uudet journalistit' omaksuivat nopeasti (Mäkinen 185). Juuri LN:n journalistinen teatteri profiloitui paitsi yhteiskunnan kuvaajana, eritoten teknisiin innovaatioihin tukeutuvalla ilmaisukielellään. Journalismilla tarkoitan tuolloisen median omaksumia viihteellisiä ja tiedollisia välitystehtäviä ja journalistisella teatterilla tämän materiaalin muotoilua näyttämötaiteen keinoin.

Ei-fiktiivisen romaanin määrittelyä etsiessään Mäkinen käyttää hyväkseen mm. Northrop Fryen "merkityksen lopullisen suunnan" käsitettä. Mikäli huomiomme sanataideteosta lukiessamme kiinnittyy ulospäin, referenttiin, niin kuin deskriptiivisten ja assertiivisten tekstien kohdalla käy, tekstit on intentoitu esittämään niiden ulkopuolisia asioita ja ne arvioidaan sen mukaan, kuinka virheettömästi ne kohteensa esittävät. Kysymys totuudesta ja epätotuudesta on kaunokirjallisuudessa alisteinen pyrkimykselle tuottaa rakenne, joka on olemassa vain itseään varten. Ei-fiktiiviseen romaaniin rinnastuva faktapohjainen LN voidaan institutionaalisen käsityksen mukaan sanataiteen tavoin määritellä sen yhteisön, niiden henkilöiden avulla, jotka hallitsevat sanataiteeseen liittyvät konventiot. Erityisen tärkeiksi tarkastelussa paljastuvat sanataideteokseen liittyvät tulkintamis- ja arvottomiskonventiot, jotka ovat kirjoittajien, lukijoiden ja muiden instituutiossa toimivien henkilöiden yhteistä tietoa (Mäkinen 175, 190). LN:n kiinnittyminen reaalimaailmaan on erikseen ilmaistu koko hankkeen toteuttajien peruslähtökohtana, mikä on ratkaisevaa teoksen määrittelyn kannalta: "Jos tekijä luokittelee teoksen fiktiiviseksi, se on fiktiivinen" (emt. 191), mikä ilmaisee nimenomaan tekijän käsityksen siitä, mikä hänelle on fiktiota. LN tuotti tekstinsä tutkimuksia ja raportteja hyväksi käyttäen luodessaan tosiasiapohjaista teatterimuotoaan reaalimaailmasta, joka oli katsojien kanssa "yhteistä tietoa".

Vuosina 1935-43 toteutunut Farm Security Administrationin maan tilan dokumentointi valokuvien perustui projektin johtajan Roy Strykerin uskoon, että "suorasukainen ja rehellinen lähestyminen dokumentoinnissa voi kirjoitetun sanan tavoin vaikuttaa yhteiskunnan suuntaviivojen muuttumiseen." Hänen mielestään tärkeintä ei ollut se, mitä kuvataan ja millaisin välinein vaan se, että tiedetään riittävästi aiheesta, sen oleellisimmat osatekijät ja näiden suhde ympäristöön ja aikaan. Strykerin kuvaajien tuli olla journalistin, sosiaaliantropologin ja taiteilijan yhdistelmä (Lehtinen ema. 6). Ln-kirjoittajat olivat tätä teatterin alalla. "Taide kokonaisuudessaan etsii jatkuvasti kontaktin ja kommunikaation uusia keinoja, jotka soveltuvat parhaimminkin kulloiseenkin aikaan" (Salygin 1088). Määritelmä on samankaltainen kuin muodon ja sisällön suhde Brechtillä, jolle muoto on hyvä, kunhan se vain on "tuon esityksen sisällölle kuuluva muoto" (Brecht 1991, 22). Jo havitellessaan FT:lle New Yorkin johtajaa Hallie Flana-

gan olisi halunnut paikalle näytelmäkirjailija Sidney Howardin. Howard oli juuri dramatisoinut Walter Reedin kertomuksen keltakuumeesta, osaksi dokumentin, osaksi melodraaman, sosiaalisilta teemoiltaan samantyyppisen kuin Hallie Flanaganin tuottamat näytelmät Vassarissa. Hallie Flanagan toivoi Howardin soveltavan FT:n tarpeisiin dokumenttimuotoa, joka Hopkinsin nimenomaisten ohjeiden mukaisesti ei kilpailisi kaupallisen teatterin kanssa (Bentley 1988, 197).

Kilpailua, jota epäamerikkalaisen avoimesti pelättiin, haluttiin lieventää jo uuden muotoajattelun avulla, jos kohta innovatiivinen ja vähän kokeiltu dokumentaarinen näytelmä olisi yhtä aiheellisesti voitu juuri muotonsa takia kokea uhaksikin kaupalliselle teatterille. Flanaganin kiinnostus dokumenttimuotoon oli yhtä kaikki niin luja, että hän olisi halunnut taata sille parhaimmat edellytykset jo hierarkkisesti. Tehtävään tulleen Elmer Ricenkin osuus FT:ssa jäi tosin lyhyeksi, koska hän erosi heti *Ethiopia*-kriisin jälkeen. Ricella oli silti arvattavasti vaikutusta aloittelevaan näytelmäkirjailija Arentiin. Ricen saksalaisen ekspressionismin tyyliellä, voimakkaalla dramatiikalla, kuten ajan teknistymistä kritisoivalla *Laskukoneella* ja taloudellisia ja poliittisia järjestelmiä arvostelevalla näytelmällä *We The People (Me kansa)*, on enemmän kiinnekohtia hänen ohjaamaansa *Triple-A:han* kuin myöhempiin ln:eihin. *Triple-A:ssa* ekspressionistiset painotukset tuntuivat etupäässä tyylieltyssä näyttämökuvassa, valoissa ja tehosteäänissä, joissa tähdättiin elämyksellisesti voimakkaaseen tulokseen. Tällaisella näyttämön efektiivisyydellä ja katsojien kokemuspiiristä teatterillistetuilla dokumentaatioilla LN lähestyi tavallista katsojaa sillä muotokielellä, joka tunnistettavuudessaan arvattavasti johti välittömään "dialogiin".

Teatteri oli se väline, joka valjastettiin erittelemään terävimmän yhteiskunnan tilaa ja tekemään siitä jopa johtopäätöksiä. Eric Solomon onkin todennut, miten "vain jokunen romaanikirjailija painotti Rooseveltin hallinnon myönteisiä puolia; useimmat 1930-luvun fiktiot heijastivat suuttumusta lamaoloja kohtaan ja välinpitämättömyyttä niihin hoitokeinoihin, joita liittohallitus yritti toteuttaa. Kirjallisuus ottaa yleensä oppositioasenteen vallanpitäjiin ja instituutioihin. Ajan kirjailijat olivat valmiit tuomitsemaan kapitalismin kulttuurisesti ja taloudellisesti epäonnistuneena, mutta he eivät olleet valmistautuneet analysoimaan tai arvioimaan hallituksen toimintaa" (Braeman 310-311), mikä onkin lähinnä journalismin ja tutkimuksen tehtävä.

### 6.2.3 Manipulointia

Roosevelt pyrki sitouttamaan journalisteja omaan ajatteluunsa vihkimällä heitä tiedotustilaisuuksissaan luottamuksellisiin taustatietoihin (Steele 37). Sen sijaan Roosevelt itse salli suorat sitaatit omista sanomisistaan ainoastaan lehdistösihteerinsä Earlyn kirjoittamina. Tätä vaatimusta toteutettiin myös LN:ssa, jossa Roosevelt ei esiinny fyysisenä henkilönä eikä repliikeissä suorina lainauksina, mutta sen sijaan hänen taustanomaisen vaikutuksensa kuuluu LN:n koväänisäänenä. "Kun Yhdysvaltain dokumentaarinen liike oli alkujaan terävän poliittinen, 20-luvun lopulla aiheet vaihtelivat työväestön konflikteista nälkämarsseihin ja muihin yhteiskunnan käymistilan merkkeihin. Kuitenkaan varsinaiset

(etenkään Joris Ivensin) agitprop-luonteiset elokuvat eivät saaneet voimakasta tukea levottomassa Amerikassa. Sen sijaan Rooseveltin New Dealin mukaisesti kansakuntaa pyyhkivä sävyisämpi peilaus liberalisoivasta muutoksesta oli tunnistettavissa" (Bluem 49-50), ja uuden yhteiskuntasopimuksen henkilöityminen kansakunnan johtajaan luonteva.

Dokumenttitaitteen problematiikka jännittyy samalla tavalla polaariseksi kuin 30-luvun amerikkalaisen yhteiskuntaelämän poliittinen ajattelu: Puhuesaan etupäässä valokuvasta mutta yleistäen muistakin taiteista Lennart Meri edellyttää, että "dokumenttitaitteessa täytyy kunnioittaa materiaalia, muokata sitä 'niin vähän kuin mahdollista' ja uskoa materiaaliin". Hän myöntää, että "tekijän muokkaavaa vaikutusta dokumenttiin on periaatteessa mahdoton tyystin poistaa. Tämä itsestäänselvyys pätee myös tiedemieheen, joka tutkii elektronimikroskoopilla solua tai radioteleskoopilla maailmankaikkeuden rakennetta: molemmat struktuurit luovuttavat informaatiota ja aineisto muokkautuu vähän, mutta kuitenkin" (Meri 14). Juuri tämä tekijän/tekijöiden osuus on sitä manipulointia, jonka kvaliteetteja voi arvioida taiteellisin perustein. "Griersonin mukaan dokumenttielokuva eroaa uutis- ja opetuselokuvasta tavoitellessaan taiteen tunnusmerkkejä. Luonnollisen aineiston yksinkertaisesta kuvailemisesta siirrytään aineiston luovaan muotoiluun" (Kinisjärvi 122). Muutettavat muuttaen myös LN:n ajankohtaisen aineiston dokumentaatioissa ja yhdistämisessä aktuaalisti vaikuttavaan yleisluonteiseen fakta-aineistoon on selkeästi kysymys taiteellisista arvoista, luovasta muotoilusta, mutta näin saavutetun esteettisen yhdistelmän perimmäinen tavoite on käydä dialogia todellisuuden kanssa. Yleisluonteisella fakta-aineistolla tarkoitan tässä yhteydessä mm. verifioimattomien väittämien varaan reaalityodellisuudesta rakennettuja näyttämöityjä osuuksia, esimerkiksi pieniä palkkoja, nälkää, ahtaita asuntoja, myös Rooseveltin läsnäolosta muistuttavaa johdantoääntä.

Kun LN Griersonin dokumenttielokuvan tavoin "tallentaa elävää elämää, todellisia tarinoita" sulauttaen mukaan todistusvoimaista seipitettä, on syytä puhua myös puolidokumentaarista. Olennaista on sen griersonilaisen aksiooman paikkansapitävyys myös LN:ssa, jonka mukaan "elokuvan merkitys oli ennen kaikkea välineenä jonkinlaisessa kansalaiskasvatuksessa" (emt. 123), missä nimenomaisesti aksentoituu Deweyn käsitys filosofiasta ja taiteesta jatkuvana kasvatustilana. Samoilla linjoilla on Ernst Tollerista näytelmän (1968) kirjoittanut Tankred Dorst. Hänen materiaalinaan ovat "todellisuushiukkaset", joita voi löytää mistä tahansa, sanomalehdistä, mainoksista, poliittisista protesteista, pankkikuiteista, kommunistisesta manifestista, puhelinluettelosta. "Jos vain voisimme kuljettaa nämä pienet viipaleet todellisuudesta näyttämölle pakkottamatta niitä vanhoihin dramaturgisiin kehyksiin tai hiomatta niitä totunnaiseksi poeettiseksi hahmoksi, siinä voitaisi pelkästään teatteri" (Zilliacus 256).

Sekä Meren että Dorstin käsitysten yhteinen nimittäjä, aineiston yksityiskohtien mahdollisimman vähäinen muokkaaminen, leimaa ln-näytelmien dramaturgiaa. Nämä "viipaleet" nähdään silti tietoisina valintoina samalla tavalla kuin mikroskoopilla tai teleskoopilla katsellaan nimenomaisesti halutun kohteen haluttuja yksityiskohtia. Roosevelt taas halusi itse vaikuttaa siihen, miten

hän voi olla nähtävissä ja kuultavissa ja siteerattavissa. Manipulaation äärimäinen menettely oli kieltää itsensä representoiminen kaikin tavoin liittovaltion omassa teatterissa, mikä ei estänyt sitä, etteikö Roosevelt olisi voitu implisiittisesti integroida teatterin välittämään kuvaan todellisuudesta. Zilliacuksen samassa artikkelissaan lainaama G. Katrin Pallowski on dokumentaarista muodista (1971) kirjoittaessaan todennut, että "dokumenttikirjallisuudelta puuttuu etäisyys aiheeseensa". "Dokumentoiva metodi, joka ei vaivaudu arvioimaan, miten status quo on syntynyt ja rakentunut, vaan vain esittää sen yksityiskohtia, elää vastakin rauhassa status quonsa kanssa välittämättä siitä, minne oltiin tai minne materiaali oli pyrkimässä" (ema. 260). Tämä ongelma tuntuu myös ln:ssa, siis olla yhtäältä etäällä, objektiivisesti aiheissaan kiinni mutta olla manipuloimatta aineistoa niin vieraaksi, ettei yleisö tunnista sitä omakseen, ja sitten kun manipuloi, olla tekemättä siitä naiiveja keittiörealistisia identifikaation kohteita. Ongelman kahtalaisuutta on kuitenkin ratkaistu analysoimalla sekä status quota että yksityisiä tapauksia siinä. Yksi tulkintalinja on joka tapauksessa tunnistaa Living Newspaperin otsikkomaisesti käytetyissä aikalaisympäristöjä, tilanteita ja eri elementtien suhteita määrittävässä äänessä reaalityodellisuuteen viittova suunnannäyttäjän keskeisrooli.

Varsinaisesti romaania tarkastelevan Salyginin mielestä dokumenttiteos "tyydyttää lukijan kaipuuta tosiasioita kohtaan, joita kirjailijan subjektivismi on väärentänyt mahdollisimman vähän mutta jotka hän kuitenkin on varustanut tiedollaan ja älyllään" (ema. 1082). Faktojen vyöttäminen tietoon ja älyyn voi toisaalta olla juuri manipulaatiota, yksityiskohtien sitomista dramaturgiseen kehykseen, jossa objektiiviset detaljit antavat vaikutelman kokonaisuudestaan objektiivisena. Toisaalla Salygin korostaakin sitä, että "mitä enemmän kirjailija irrottaa oman persoonallisuutensa, sitä suuremmaksi käy hänen henkilökohtainen vastuunsa". Eikä vähiten siksi, että "siirtyessään dokumenttiin kirjallisuus lähestyy tiedettä ja vaikuttaa lukijaan lopulta emotionaalisesti ja esteettisesti" (ema. 1084). Vastuu liittyy ln:ssa lausumiin yhteiskunnasta, joka voi toimijoidensa välityksellä arvioida vastuunoton luonnetta, kuten LN:ssa. Vaikka Arthur Arent esiintyy kolmen ln:n tekijänä tai toimitussihteerinä, tutkija- ja kirjoittajakollektiivi on ollut tiiviisti mukana anonyyminä ryhmänä, jolloin ln:ien tiedollinen aspekti ehkä on korostunut taiteen kustannuksella eräänlaisena "virkamiestyönä". Eri asia on, kuinka merkitykselliseksi katsojat tämän tosiseikan mielsivät, vaikkakin FT-esityksistä tiedotettiin liittovaltion WPA-produktioina.

Kun LN:ssa operoidaan ajankohtaisilla ja historiallisilla faktoilla, se edellyttää valintaa: yksityiskohtien karsimista, jolloin käyttöön jätetyt detaljit saavat lisäpainoa. "Historia on asioita toisensa jälkeen, mutta runous poimii tästä tapahtumien sekamelskasta ne, jotka ovat relevantteja taideteoksen teemalle" (Hospers 166). Jopa tässä aristotelisessä mielessä LN liittyy kiistämättä runouden traditioon, vaikka sen dokumentaarinen luonne määrittelisikin sen lajina Bluemin tavoin "harmaalle alueelle" taiteen ja journalismin väliin. "Valikointi- ja järjestelyprosessi, joka tapahtuu havaitsemisen ja kokemuksen siirron aikana, on fundamentaalista sekä subjektiiviselle (taiteelliselle) että objektiiviselle (journalistiselle) kommunikaatiolle" (Bluem 14). Hospers tosin toteaa, ettei runous esitä tieteen ja historian tavoin väittämiä, jotka ovat empiirisesti todennettavis-

sa. "Eräällä tavalla voimme kuitenkin verifioida sen, mitä taiteilija on esittänyt; voimme verifioida hänen käsityksensä omiin aikaisempiin havaintoihimme ihmisistä ja heidän toiminnastaan" (Hospers 173). LN:n dokumentoivan metodin yrityksenä on pyrkiä verifioimaan faktuaalisia tapahtumia mutta myös antamaan niiden avulla katsojalle aineksia suhteuttaa omaa kokemusmaailmaansa näytelmiin. LN:n dokumenttiajattelussa ollaan keskellä sitä suunnanottoa, miten toteuttaa brechttiläistä vieraannuttamista, miten Peter Brookin sanoin "kehottaa pysähtymään, miten leikata, keskeyttää, pitää jotakin valoa vasten, miten panna meidät katsomaan uudestaan" (Brook 78).

Hospersin mukaan voimme saada tietoa ihmisluonteesta esittämällä henkilöitä erilaisissa tilanteissa ja näyttämällä heidän salaisia motiivejaan. "Nämä havainnot, vaikeivät olisi edes tosia kuvaillessaan näiden henkilöiden käyttäytymistapoja (useimmat heistä eivät ole edes olleet olemassa), yhdistävät meidät usein eräänlaisen tunteensiirron, transferenssin, avulla saamaan enemmän tietoa ihmisistä ympärillämme kuin suora havainto ihmisistä itsestään tuottaisi" (Hospers 206). LN:ssa yhdistyy omintakeisella tavalla Brookin muotoilema brechttiläinen etäännytyks ja hospersilainen transferenssi. Kuten yleisesti 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 liikutaan kummassakin maastossa, vaikkei illusionismi toki kuulukaan sen korostuksiin. LN tuntuu tutkitun asia-aineiston ja fiktiivisten elementtien yhteisvaikutuksena tavoittelevan eräänlaista **tunteen autenttisuutta**. Kahdessa viimeisessä LN:ssa fiktiivisen pikku miehen rooli on kirjoitettu dokumentoitujen faktojen väleihin faktoja puntaroimaan. Fiktiivinen ei siten olekaan "puhtaasti" fiktiivinen vaan faktoja huolellisesti lukemalla kokoonpantu, kristalloitu jokamies, faktoista lihallistettu draaman henkilö.

Tässä on huomattava lisäksi se Shustermanin tähdennys, että "taiteen arvoa ei pidä käsittää pelkkänä välineenä jollekin muulle päämäärälle - olkoon se sitten tieto, moraalit, psyykinen tasapaino, kulttuurinen suuruus (tai yhteiskunnallinen oikeudenmukaisuus), jolloin taiteen arvoksi hyväksyttäisiin jälleen se sama kastroiva logiikka, joka alun perin riisti taiteelta oikeudet ja alisti sen muille kulttuurisille käytännöille, kuten filosofialle (Shusterman 37). Shustermanin johtopäätös on se, että taiteen arvossa on lopulta jotain autonomista, omaa hyvyyttä, jonka takia tavoittelemme sitä päämääränä itsessään emmekä muiden käytäntöjen hyvyyksien välineenä. Tämä jokin on mielestäni esteettinen kokemus, jossa kognitiivinen kulkee esteettisen rinnalla.

Walt Disney on korostanut sarjakuvasta ja animaatiosta puhuessaan, ettei ole luotavissa mitään todellisuuteen pohjautuvaa mielikuvituksellista, ellei ensin tunne todellisuutta. Disney tiedosti voimakkaasti taiteen ja vastaanoton välisen vuorovaikutuksen, sillä esimerkiksi komiikalla "on toimiakseen oltava kosketuskohta yleisöön". Kosketuskohdalla hän tarkoitti tuttua, alitajuista yhdistämistä eli pyrkimystä "autenttisuuden kautta tehdä fantasiaa," (Thomas 1991, 128, 159) niin kuin LN dokumentoinnin kautta pyrki hyödyntämään todellisuutta. LN:n pienen miehen hahmossa on sitä Fellinin "visionaarista taiteilijaa", jonka kertomat "tapahtumat ovat hänen sisintä todellisuuttaan" (Hospers 174). LN:n

muodon ja sisällön erikoislaatuinen tunnuspiirre on yritys ankkuroida jokamiehen sisin todellisuus ulkoisiin realiteetteihin, rakentaa analysoidusta prototyyppistä luonnekuva ja jäsentää se sosiaalisessa kontekstissa.

#### 6.2.4 Inhimillinen dokumentti

LN:n osallistui aikansa dokumentointiin oma-aloitteisesti ja omallemmeisesti. Virallisen dokumentin vastakohta on 30-luvulle tyypillinen inhimillinen dokumentti; se ei ole objektiivinen vaan läpikotaisin henkilökohtainen. Inhimillinen dokumentti sisältää tunteita, draaman raaka-aineita, joilla se kommunikoi. Se voidaan lukea kuin historiallinen dokumentti niiden faktojen mukaan, joita se antaa julkisista tapahtumista ja sosiaalisista tavoista (Stott 6-7). Siinä on Felliniä seuraten autenttisten tunteiden aistimusvoimaa, myös arentilaista draamallisen ihmisen vaatimusta ja Joris Ivensin yhteisen kokemuksen jakamista. Stott ilmaisee tämän toisiinsa kietoutuneen dokumentin kahtalaisuuden näin: "Me ymmärrämme historiallisen dokumentin intellektuaalisesti, mutta inhimillisen dokumentin emotionaalisesti". 30-luvun dokumenttiliikkeessä tunteet tulevat ensin, ja emotio merkitsi enemmän kuin tosiasia, kuten etenkin John Grierson on painottanut. Grierson arveli, että jopa 30-luvun kommunikaatiossa esiintynyt tarve muuttaa maailmaa ei ollut pääasiassa informatiivista, eikä edes rationaalista, vaan draamallista, jolla hän selvästi tarkoitti "emotionaalista" (Stott 8-10). Tässä työssä asia on aiemmin ilmaistu yhteiskunnallisena osallistumisena niin, että järjestäytymistä vierastava amerikkalainen saattoi olla sydämeltään vaikka kommunisti, mutta intellektuaalisesti hän torjui marxismia. LN:n toimitus- ja esittämistapa ottivat huomioon stottilaisittain sen, että informaation keinot olivat kovin diskursiivisia, ja rationaalisen selittämisen tapa jäi elämälle vieraaksi. Löytyi sittenkin yhtäältä Meren ja Dorstin tavoin selittyvä ja toisaalta Pallowskin määrittelyn välimaastosta alue, jolla teatteri pääsisi sekä porautumaan aiheen sisälle että luomaan siitä yleiskatsausta. Siihen sisällytettiin inhimillisen dokumentin emotionaalisuus ja historiallisen dokumentin intellektuaalisuus.

"Lineaarinen vaikutusmalli tarkastelee elokuvan ja katsojan suhdetta eräänlaisessa paikalleen pysähtyneessä tyhjiössä: se ei ota huomioon katsomiskokemuksen sosiaalista ja elämäkäytännöllistä kontekstia sen enempää kuin sitäkään, että katsojan yksilöllisillä ominaisuuksilla saattaa olla merkitystä sille, miten elokuva häneen vaikuttaa; se ymmärtää katsojan olevan passiivinen, pelkkä ärsykkeiden vastaanottaja. Fenomenologisen sosiologian perinteeseen tukeutuva Andrew Tudor korostaa Walter Benjaminin tavoin elokuvan luonnetta sosiaalisena aktiviteettina. Hänestä elokuvan katsoja voi käyttää elokuvaa osana sitä merkitysten kompleksia, joka muodostaa hänen sosiaalisen kudoksensa: elokuvan katsominen on luovaa osallistumista elokuvan maailmaan" (Kinisjärvi 264-265). Samoin LN:n katsojalla oli aineistoa rekonstruoida oman elämänsä tilanteita, ottaa ne Tudorin mallin mukaisesti käyttöön. Tudor korostaa vielä katsojan voivan kohdistaa esiintyjien lisäksi "tarinatyyppiin" emotionaalisen yhteenkuuluvuuden tunnetta ja projektiotakin (tietyn tyyppinen kerrota koskettaa tiettyjä tuntemuksia), mutta tärkein katsojan ja tarinatyyppin (laajassa mielessä lajityypin) välinen psyykinen mekanismi perustuu tuttuu-



teen: katsojan osallistuminen tuttuun ympäristöön ja kehitykseen mahdollistaa helpon ja välittömän osallistumisen tai siirtymisen elokuvan (teatterin) toiseen maailmaan (emt. 266). Tätä LN:ssa paljolti tarkoittaa katsojan ja näyttämötahtumien välinen dialogi, joka vain harvoin, jos koskaan perustuu konkreettiseen sananvaihtoon.

Edward Steichen kirjoitti Roy Strykerin johtaman FSA-kuvausryhmän tuottaneen sarjan merkittäviä inhimillisiä dokumentteja, jotka kertoivat tarinoita niin yksinkertaisesti ja suorasukaisella välittömyydellä, että ne "jättävät tunteen elävästä kokemuksesta". Kun vielä Griersonkin uskoi, että kunnolla tunnettu ja ymmärretty emotio saa aikaan oikein näkemisen ja on intelligenssiä (Stott 11-12), brechttiläinen sovellutus tunteen ja järjen liitosta osuu entistä vahvemmin LN:n maaperään. Salyginin mukaan "dokumentaarinen sisältää aina probleeman". "Dokumentaarikko näkee ensin ongelman ja vasta sen jälkeen elämänmuodot, joita hän sisällyttää teokseensa ennen kaikkea konseptionsa todisteiksi" (Salygin 1087). Asia on sama kuin Arentin In:n ja March of Timen vertailussa, jossa korostuu In:n ongelmakeskeisyys, suurten aihealueiden dramatisoiminen, jolloin tulokseksi kehkeytyivät In:ien tematiikkana kuluttajan eilinehtoihin liittyvät kysymykset. Pyrkimys luoda todistusvoimainen kokonaisuus riippuu Salygininkin mielestä emotionaalisuudesta. Hän sitoo sen **nopeuden ja energian** käsitteisiin: "Nopeus ja varmuus ovat (dokumentaarikon) todistuskeinoja ajatustensa ja vakaumuksensa oikeellisuudesta." LN:n välitön reagointi kansakunnan epäkohtiin ja niiden massiivinen tiedollinen läpivalaisu ovat osoitus energiasta, joka on "dokumenttikirjailijalle hyvin tehokas keino emotionaalisuutensa ilmaisemiseksi." "Dokumentaarikko tarvitsee energiaa, ajan vaatimaa kekseliäisyyttä, suoraa vetoamista, suoraa paljastusta, suoraa ja rohkeaa väitettä: kaiken tämän hän saavuttaa faktan aitouden avulla. Ei vain hänen emotionaalisuutensa vaan myös hänen estetiikkansa nojaa näihin kaikkiin energian ominaisuuksiin" (Salygin 1088). Myös Dewey sisällyttää taiteen kokemukseen tilaa kognitiivisille ja käytännöllisille elementeille toteamalla, että "esteettinen kokemus on aina enemmän kuin esteettinen" (Shusterman 45).

Grierson on korostanut, että 30-luvun dokumenttiliikkeen ydin ei ollut välineen muoto tai tyyli vaan aina sisältö (Stott 14). LN:n muoto oli esitystapatraditioita vasten poikkeuksellinen, mutta kuitenkin vahvasti teemoitettujen sisällöllisten pyrkimysten ilmausta. Samalla tavoin 60-luvun eurooppalainen dokumenttiteatteri oli vastausta ennen kaikkea epäpoliittiselle taideteatterille. "Dokumentti sulki porvarilliselta yleisöltä pakotien menneisyyden probleemitomaan 'hallintaan'" (Braunec 254).

"Picasso pitää kuvataidetta olennaisesti ongelmien ratkaisemisena. Taide ei hänen mielestään tavoittele kauneutta tai suloa vaan todellisuutta. Kun kubistit räjäyttivät rikki renessanssin aikana syntyneen kuvataiteen illusionistisen esityskielen ja tiedostivat itse kuvalliseen esityssuhteeseen liittyvät ongelmat, heidän tärkeimpiä aseitaan oli collage-tekniikka. Mikä voisikaan olla tehokkaampi keino sekoittaa taideteoksen ja todellisuuden välinen suhde kuin liimata palanen tätä 'todellisuutta' osaksi maalausta tai piirrosta. Kuten Braque tähdensi 1917, collage ei ole väline todellisuuden illuusion luomiseen, kuten vanha trompe-l'oeil oli ollut, vaan täsmälleen sen vastakohta. Jo Picasson ensimmäi-

nen collage-kuva 'Asetelma rottinkituolilla' (1912) osoittaa kubistien tarkoituserien ironista monipohjaisuutta. Tuolin pohja on esitetty collage-menetelmällä, mutta todellisuuden jäljitelmää ei ole luotu liimaamalla kankaaseen rottinkiristikko, vaan pala vahakangasta, joka vuorostaan on kuvioitu rottinkikudosta jäljittelemään. Se on todellisuuden palanen, joka on sijoitettu 'pelkän kuvan' osaksi, ja on siis itsekin 'epätosi!' Braque käytti samalla tavoin puupintaa jäljittelevää paperia piirustustensa osana" (Hintikka 27-29). Menetelmä on periaatteessa sama kuin LN:n, siinäkin kun todellisuudenainesten välittäminen oli viime kädessä näyttelijöiden artefaktiksi määriteltävien roolihenkilöiden ja teatteriarraatin varassa.

Piscatorin poliittinen teatteri, erityisesti hänen historiallinen revyyensä *Trotz alledem* sodasta ja vallankumouksesta on autenttisuutta tavoittelevien elementtensä ansiosta suunnannäyttäjäksi niille muodoille, jotka varsinkin dokumenttiteatteri 60-luvulla omaksui. Tosin 60-luvun dokumenttiteatteri reagoi absurdismiin sen yhdenlaisena vastavaikutuksena selvitellen aluksi poliittista lähihistoriaa mm. Rolf Hochhuthin, Heinar Kipphardt ja Slawomir Mrozekin näytelmissä, ja sitten "nykyhetken ilmiöihin kantaa ottavana propagandateatterina (Peter Weiss)" (Esslin 134). Varsinkin joukosta nousee Peter Weiss imperialismia ja kolonialismia vastaan suuntaamallaan 60-luvun näytelmillä, jotka on lajityypillisesti jäsenneily agitaation, didaktisuuden ja historiallisen perspektiivin varaan. Weissin 11 catoon jakama oratorio *Tutkimus (Die Ermittlung)* 1965 on Auschwitzin keskitysleirivartijoita vastaan dramatisoitu oikeudenkäynti, aiheeltaan dokumenttiteatterille ja myös LN:lle luonteenomainen. Weissin suhde todellisuuteen ja totuuteen kiteytyy näytelmän määrittelyyn, jonka mukaan hän "ei ole lisännyt omia höyrynsä, vaikka tietysti onkin tietoisesti painottanut joitakin trendejä" (Kienzle 459). Todistajien vaiheet on dramatisoitu taikaumiksi ja limitetty vanginvartijoiden puolustuspuheenvuoroihin. Painotukset ja trendit ovat juuri dokumentaarisuuden fiktiota, tekijän omista motiiveistaan rakentamia inhimillistämisen elementtejä. Stottilainen käsite on myös Weissin käyttämää LN:n perusmateriaalia. Tähdentäessään dokumentaarisuuden tunnusmerkkeinä totuudellisuutta ja uskottavuutta Salygin painottaa myös muuatta dokumentaarisuuden "epäsuoraa merkitystä", asiallisuutta, "aitoa, rehellistä, inhimillistä asiallisuutta" (Salygin 1089). "Asiassa pysyminen" on Arentin terminä sitä ongelman dramatisoimista, jossa todellisuuden kärki, elinoloistaan kamppailevan ihmisen taistelu, on kuvauksen keskiössä. Dokumentaarisen teatterin 60-luvulta Heinar Kipphardt atomienergiakomission pöytäkirjoihin perustuva oikeudenkäyntinäytelmä *Tapaus Oppenheimer* on kohdennettu esimerkinomaiseksi näytöksiksi siitä, kuka on vastuussa tiedemiehen keksinnön hirtävistä seurauksista, yksilö vai yhteiskunta. Kun dokumentti "luetaan" eri aikoina eri tavoin riippuen sen kytkytymisestä vallalla olevaan aatteelliseen tai poliittiseen ilmapiiriin, ei ole ihme, että faktamateriaalin yhdistäminen fiktion on johtanut syytöksiin totuuden väärentämisestä. LN:n taival ajautui osaksi tästä syystä umpikujaan.

### 6.2.5 Katsoja katsomon "ulkopuolella"

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 29). LN:n tavoitteina oli sekä lokalisoida täsmällisesti tapahtumien paikat, esittää henkilöt heidän oikeilla nimillään ja jäsentää valitsemansa näkökulmat osana prosesseja, tuoda sillä tavoin poiminnolliseen todistusvoimaa suoraan reaalisesta todellisuudesta. LN:ssa yhteyden tunnetta näihin konkreettisiin valintoihin lisäsi niiden likeisyys katsojien omiin elämäkokemuksiin. Suoran suostuttelun - jonka mukaisesti todistusaineiston annetaan vaikuttaa yleisöön - toinen 30-luvun yleinen suostuttelutapa oli **välikäden epäsuora vaikuttaminen**. Mikäli lukija pitää totena sitä, miten esimerkiksi John Spivak välittää valokuvilla etelän kahlevankien tuntemuksia raportissaan, hänet johdetaan hyväksymään Spivakin henkilökohtaisten kommenttien avulla myös hänen emotionaalinen reaktionsa (emt. 33-35). Ln:eissa on lähtökohtaisesti koko tulkinnan filosofia rakennettu autenttisten ympäristöjen, henkilöiden ja tapahtumien varaan, ja ikään kuin johdettu siitä yleisölle tunnistamisen kautta välitön mahdollisuus vahvaan, emotionaaliseen läsnäoloon. Ln:ien historiallisiin henkilöihin on taas sisällytetty arvolataumia, joiden kannanottoja on esitetty joko myönteisinä tai kielteisinä, ja jonkun Milo Renon (*Triple-A*, kohtaukset 4 ja 5) toiminta kiihkeän kumouksellisissa tunnelmissa näyttää esityksen virrassa luultavasti vielä pahemmalta petturuudelta kuin se harkitsevan virkamiehen ratkaisuna on saattanut olla todellisuudessa.

Dokumentaarinen ilmaisu arvostaa tavallista ja tekee poikkeavan yhdenvertaiseksi eli on radikaalisti demokraattinen genre.. Uudelleen löydetyn maan (Yhdysvaltain) sankareita olivat 20-luvun laiminlyödyt: työläinen, köyhä, työtön, etniset vähemmistöt, maanviljelijä, vuokraviljelijä, musta, maahanmuuttaja, intiaani, sorrettu ja lainsuojaton (Stott 49 ja 53). George Orwell huomautti 1939, että kaikki työläiset, käsillään työtä tekevät ihmiset ovat osittain näkymättömiä, ja mitä tärkeämpää työtä he tekevät, sitä vähemmän he näkyvät. Dokumentaari, joka elollistaa arkisen ihmisjoukon olemassaolon kuvaamalla yksityiskohtaisesti joukosta yhden tai muutaman toimintoja, tekee heidät näkyviksi, antaa mykälle äänen (emt. 56). Hallie Flanaganin johtoajatuksena oli antaa LN:n välityksellä puheenvuoro niille, joille sitä ei muuten tarjottu, demokratisoida teatteriväline dokumentaari-ilmaisun luonteen mukaiseksi. Sen esittelemiä sankareita olivat juuri Stottin sorretun väestön edustajat.

Muuan LN:n käyttämä tekniikka on lainata auktoriteettia (kuten *Powerin* sähkömiestä). LN vahvisti sen, minkä yleisö jo tiesi (36 tuumaa jaardissa), jotta se olisi voinut vakuuttaa sen siitä, mitä se ei tiennyt (kilovattitunti) (*Power*, kohta 3). Se on eräänlainen **intellektuaalinen muunnelma välikäden metodista**. Oli selvää, että juuri näyttelijöiden - asiantuntijoiden tulkkien - välittämä tiedontaso piti saada vakuuttavaksi, ja keinona oli hämärtää näyttelijän ja esimerkiksi valoekspertin välinen raja niin, että yleisö koki seuraavansa asiantuntija-esitelmää. Ihmisen paikan määrittäminen historiallisissa syy-seuraus -suhteissa oli LN:n kiinnostuksen kohteena ja tällainen tiedollisen lisäarvon jakaminen

ikään kuin tasa-arvoisti henkistä pääomaa kuulumaan yhä useammille.<sup>40</sup>

Samoin LN:n peruspontimina on näyttää se potentiaali, joka tavallisissa kansalaisissa on, kun he ajavat yhdessä etujaan - ja vallankin se potentiaali, joka heille ln:ien intentioiden mukaan pitäisi kuulua. Heidän lukumääränsä, vaatimustensa volyyymi ja olojensa lähes laillistettu kestävättömyys korostavat tätä Stottin esittämää ulottuvuutta. *Let Us Now Praise Famous Men* -teoksen kirjoittaja James Ageeta kritisoitiin siitä, että "ikään kuin asukkailla ei olisi pahuuden eikä matalamielisyyden häivääkään tai tunteiden pimeyttä tai villiyyttä, ainoastaan yksinkertaisia hyveitä ja köyhyyden tuomaa voimaa" (Stott 305).<sup>41</sup>

LN ei heroista yksilöitä, koska sen toimijoita eivät ole yksilökeskeisen draaman tavoin individit. Sen sijaan sen ajatuksellisena kannatinpalkkina on idealisoida (tai tarpeen mukaan deidealisoida) organisaatioita ja epäheroistaa mieltymyksiään vastaamattomat poliitikot ja talousmiehet. LN siis enemmänkin yleistää tai tyypillistää ääriviivamaisiksi jättämiensä todellisuuden vaikuttajahahmojen kautta ongelmia. Tätä neutraloivaa metodia vasten tavallinen, vaikeuksissaan kamppaileva ihminen mieltyy katsojan tajunnassa näyttämöllä esitettävien kaikkivaltiaiden organisaatioiden antiteesiksi, eläväksi ja olosuhteiden koettelemaksi, vaikkei häntä fyysisesti näkyisikään. Lopulta LN:n dokumentaaristen piirteiden muuan olennainen juonne on myös muiden näytelmäajien keskushahmossa, näyttelijässä, johon on jo aiemmin viitattu. Esimerkistä käy Bluemin kytkentä elävän teatterin ja dokumentaarisen käsitteen välille ln:ssa *Triple-A Plowed Under*. Näytelmän kohtaukset perustuvat autenttisiin uutisraportteihin ja julkisiin kannanottoihin, mutta tarkoituksena ei ole vain esittää todellisuutta tai luoda uudelleen reaalisia tapahtumia niin uskollisesti kuin mahdollista vaan myös seurata aikaa ja tilaa tiivistävää jatkuvuuden virtaa (Bluem 77-78). Bluem korostaa kyllä ln:n käyttäneen kiistatta fakta-aineistoa, autenttisesti tosia, puhuttuja ja kirjoitettuja selontekoja, mutta keskeistä on se, ettei LN käyttänyt "oikeita" ihmisiä, vaan näyttelijöitä. LN:n teatterifilosofiassa toteutuu viime kädessä artefaktin idea, jonka mukaan "teatteriesitys muiden taideteosten tavoin viittaa tavalla tai toisella ns. todellisuuteen, se on aina ja välttämättä puhtaasti keinotekoinen ja ehdollinen luomus kaikilta osiltaan" (Hurme 15).

Susan Sontag toteaa "teatterin käyttävän hyväkseen keinotekoista tempua, kun taas elokuva saatetaan todellisuuden asemaan, jopa äärimmäisen fyysisen todellisuuden, jonka kamera - Siegfried Kracauerin sanoi - 'pelastaa'" (Mast 361). Sontag kysyy, eikö teatteri kykene lopettamaan eroa tempunteon, totuuden ja elämän totuuden välillä ja eikö teatteri rituaalina tai sananvaihtona etsi yleisön kanssa juuri sitä, mihin elokuva ei pysty? Jos teatterin ja elokuvan

<sup>40</sup> Dokumentaarisisessa 30-luvun raportissa *Let Us Now Praise Famous Men* Etelän vuokratelijöistä Walker Evans näyttää kuvillaan "enemmän kuin köyhien yksinkertaisuutta, voimattomuutta ja rajoittuneisuutta, heidän voimaansa ja tunkeutumistaan kaikkialle. Hän käyttää heidän köyhyyttään demonstroimaan, miten paljon he omistavat" (Stott 275).

<sup>41</sup> Ajatus on lähes sama kuin amerikkalaiseen dokumenttelokuvaan vaikuttaneella John Griersonilla, jonka "työläiset pyrittiin idealisoimaan" tai kuten March of Timen ulkomaantoimittaja Edgar Anstey on sanonut: "Tavallinen mies nähtiin herooisena symbolina... Ellei hän ole herooinen, hän ei oikeastaan voi olla työläinen" (Lloyd 100-101).

välillä on jyrkkä ero, se voi olla tämä. Teatteri on rajoittunut loogiseen tai jatkuvaan tilan käyttöön. Elokuvalle on (editoimalla eli otosten vaihdoilla - mikä on elokuvan konstruoinnin peruselementti) pääsy epäloogiseen tai epäjatkuvaan tilan käyttöön. Sontag on todennut jo Méliès'n ymmärtäneen yhdeksi elokuvaa teatterista erottavaksi piirteeksi sen, että mitä tahansa voi tapahtua ja ettei ole mitään, mitä ei elokuvan avulla voitaisi esittää vakuuttavasti (emt. 366). "Teatterin kannalta voidaan taas väittää, että on olemassa jotakin, mikä voidaan esittää vielä vakuuttavammin. Tilan jatkuvuuden kysymys erona teatterin ja elokuvan välillä näyttää olennaisemmalta kuin ero, joka voidaan osoittaa teatterissa liikkeen organisaationa kolmiulotteisessa tilassa (kuten tanssi) elokuvan tasaisen tilan organisaatiota vastaan" (emt. 367).

Yhteisöllisesti painottunut LN vastaa tähän uuden yleisön ja elämän eilinehtoihin kiedotun esityksellisen tapahtuman välisellä poikkeuksellisella suhteella. Lajille tunnusomaisesti pitää korostaa vielä vuorovaikutuksen tavanomaisista syvempää merkitystä, sillä käsitellyt ongelmat olivat yhteisiä niin julkisolle kuin esiintyjillekin. Se tarkoitti käytännössä myös sitä, että monien katsojien henkilökohtaisessa elämässään läpikäymät kokemukset saivat LN:n käsittelemistä aiheista materiaalia "jokapäiväiseen käyttöön". Näin teatterin rajat laajenivat fyysisen tilan ulkopuolelle, eivätkä peruskysymykseksi nousseet tilalliset suhteet eivätkä niiden esityshetkiset rajoitukset. Tästäkin näkökulmasta dokumentaarisen ilmaisun primääri painotus oli sisällöllinen.

Kiinnostava ero on myös näytelmäkirjailijan ja elokuvakäsikirjoittajan välillä, sillä kuten Sontag huomauttaa, ranskalaiset kriitikot puhuvat elokuvaohjaajasta sen "autorina" (emt. 369). Elokuvaohjaaja on pääsääntöisesti dominoivammassa asemassa käsikirjoituksen laatijaan (vaikka hän olisi sama henkilö) kuin teatteriohjaaja näytelmäkirjailijaan. Tässäkin mielessä LN myötäili elokuvaprosessin tekijöiden suhteita jo siitä syystä, että kirjoittajina oli kollektiivi. LN poikkesi teatterina uhkaavalla tavalla elokuvasta myös siinä, minkä Sontag on kirjannut yhdeksi taidelajien väliseksi eroksi. "Koska teatteritapahtumat ovat esityksinä aina 'eläviä', niiden valvonta ei ole yhtäläistä..." (ib.). Mm. *Ethiopia*-tapaus osoitti, miten arveluttavaan tulokseen voitiin "itsenäisen" taiteilijakunnan näkökulmasta päätyä, samoin kuin tapauksessa, jossa Orson Welles ja John Houseman siirtyivät esittämään WPA:n pannaan julistaman Marc Blitzsteinin kansanoopperan *The Cradle Will Rock* organisaation ulkopuolelle. Pettymys oli Hallie Flanaganille myös *Injunction Granted!*, jota yhtä kaikki esitettiin suunnitelmien mukaan.

## 6.2.6 Rinnastus March of Timeen

### 6.2.6.1 Tavallisen ihmisen välitys tavalliselle ihmiselle

"Dokumenttielokuvalla on ollut osuutensa huomattavien elokuvallisten suuntausten syntyyn, Neuvostoliiton vallankumouselokuvaan, Ranskan uuteen aaltoon, englantilaiseen realismiin jne. Kuitenkaan dokumentin ja kuvitteellisen aineiston rajaa ei pidä vetää minnekään. On mahdotonta sanoa, mistä dokumenttielokuva alkaa ja mihin se loppuu. Eisensteinin ja Pudovkinin elokuvat

ovat dokumentteja kuvaamistaan aiheista, Flahertyn monet elokuvat sisältävät 'puhtaan' dokumenttifilmin ja kertomuselokuvan aineksia, Ranskan 'runollisen realismin' teokset ovat dokumentteja valmistumisajankohdastaan jne. - loputtomiin" (Lehtola 288-289). Kun Grierson määritteli dokumenttelokuvan aktuaalisuuden luovaksi käsittelyksi, amerikkalainen elokuvaohjaaja Willard Van Dyke määritteli sen kapeammiksi elokuvaksi, jossa draamallisen ristiriidan elementit esittävät pikemmin sosiaalisia tai poliittisia voimia kuin yksilöllisiä. Van Dyken määritelmä soveltuu Griersonin ja de Rochemontin filmeihin, muttei Flahertyn tai "city symphony" -filmeihin (Cavalcanti, Ruttmann) sen paremmin kuin naturalistiinkaan filmintekijöihin (Sucksdorff tai Oxfordin ryhmä) (Fielding 1978, 70). Uutiskatsaus kertoo, mitä-missä-milloin; dokumentaari kertoo, miksi ja syy-suhteista tapahtumien välillä. Tämä tarkoittaa sitä, mitä Ivens painottaa kertoessaan Hemingwaysta: ei ole olemassa abstraktia moraalialta - taide kuten moraalikin kasvaa elämän tosiseikoista ja merkityksistä suoraan. Painotus liittyy Ivensin läheisesti Yhdysvaltojen 30-luvun taiteelliseen ja moraaliseen miljööseen, jonka parhaille teoksille oli tyypillistä syvän tunteen ja tietopohjaisen aineksen omaperäinen yhdistäminen (von Bagh 1981, 94).

Griersonia seuraten dokumenttelokuvan ydintä on tavallisen miehen ja naisen dramatisointi muille tavallisille miehille ja naisille, mitä kyllästää poeettinen käsittely ja syvälinen kunnioitus yksilöllistä, inhimillistä arvokkuutta kohtaan. Esimerkiksi MOT-elokuva Louisianan kuvernööri Huey Longista ei ole elokuva tavallisesta ihmisestä, mutta tavallisuuden käsitettä voidaan hänen kauttaan arvioida suhteena, johon on implikoitu myös keskivertokansalainen. "Tavallinen ihminen" on tässä dialogisessa tapahtumassa Griersonia seuraten käsitettävissä primäärinä aineksena niin subjektina kuin objektinakin. MOT-elokuvassa Huey Long on päähenkilönä poikkeusyksilö, jonka toimintaan kiertävät ennen kaikkea ne tavalliset ihmiset, jotka ovat hänet edusmieheksen valinneet. Longiin latautuu ajalle luonteenomaisen populistin muotokuva, ja dokumentaristit ovat ottaneet moraalisen vastuun vertaillaessaan hänen haparoivia poliittisia toimiaan vahvaan Rooseveltiin.

#### 6.2.6.2 Järjesteltyä todellisuutta

*Time Magazine*n omistajalla Henry Lucella oli intohimo faktoihin, ja lehden toimitusjohtaja Roy Larsen siirsi sen MOT:iin valaisemalla abstrakteja aiheita ja käsitteitä konkreettisilla tilastollisilla tosiseikoilla (Fielding 1978, 84). Tämä käytännön journalistinen menetelmä oli myös piscatorilaisen teatterin ja LN:n havainnollista skenografiaa. Elokuvan käytössä sovellutus oli vielä tuoreessa muistissa mykkäfilmin väliteksteinä, ja yhä nähtävissäkin. Niiden rinnalle oli nyt tullut toinen johdattelija ja kommentaattori, kertojan ääni. Muilta osin MOT:n organisaatio oli komplisoitu symbioosi, jossa työtehtävät vaihtelivat päivittäin, toisin kuin tältä osin traditionaalisesti toteutuneessa LN:ssa. MOT oli luonteeltaan enemmän solisteista koottu orkesteri kuin kollektiivisempi, lehdistön hierarkiat ja teatteriensemblen yhteen sulauttanut LN. MOT:n työntekijöissä oli kuitenkin samaa siirtymää lehdestä uuteen välineeseen kuin LN:ssa, ja journalistinen "yhteisyys", sama "kieli" periytyi MOT:iin myös niin, että esi-

merkiksi kirjeenvaihtaja "Dick (de Rochemont) oli Fox/Hearst -kausinaan tehnyt työtä joidenkin newsreel-toimittajaveteraanien kanssa" (emt. 91). Organisaatiossa oli väkeä, jonka tekemisiin saattoi luottaa ilman erityisvalvontaa, ja vaikka poliittisia yksinajattelijoina oli joukossa, se ei aiheuttanut ongelmia toimitustyöhön niin kuin uusimuotoisessa, valtiovetoisessa teatterikokeilussa.

MOT:n draamallinen rakenne- ja tila-ajattelu sekä joustava elokuvallinen tulkintatapa eroavat amerikkalaisesta newsreelistä, joka oli sidoksissa fragmentaariseen sanomalehtirakenteeseen (Fielding 1972, 232). Ajan elokuva-arvostelijat eivät kuitenkaan pitäneet MOT:ia draamallisena tuotteena, vaan yhtä paljon didaktisena. Myös Brechtin näytelmien Yhdysvalloissa saaman vastaanoton luokittelussa kallistuttiin pikemmin informatiivisuuden kuin näytelmällisyyden kannalle. Amerikkalaisten draamakäsityksissä heijastuivat ilmeisesti paljolti Broadwayn esitystradition kaavat sekä MOT:n vastaanoton opetuksellisuuden korostumisessa elokuvatuotannon pinnallinen main stream ylipäättään.

MOT:n radioversio sen sijaan oli luokiteltu draamalliseksi showksi pikemmin kuin uutisvälitykseksi (Fielding 1978, 76), mikä saa selitystään siitä, että radion perinteiset uutis- ja ajankohtaislähettykset kuuluivat niihin luotettavaa informaatiota välittäviin medioihin, joista amerikkalaiset tietonsa ammensivat. MOT-filmien erikoislaatu poikkesi siitä, jolloin sen fakta-aines jäi yleisöltä osin täyttää noteerausta vaille. Yhtenä esteenä tiedon luontevalle välittymiselle on voinut olla historioitsija Daniel J. Boorstinin<sup>42</sup> näkemys MOT:n omaperäisen journalismin tuotteista pseudotapahtumina, joina niitä on voitu pitää yleisemminkin.

Robert Flahertya on elokuvantekijöistä syytetty siitä, että hän järjesteli todellisuutta mieleisekseen sitä romantisoimalla. *Aran-saarten miestä* (1934) tehdessään Flahertyn on sanottu suostutelleen kalastajia käyttämään työmenetelmiä, jotka eivät enää olleet käytössä puoleen vuosisataan, mutta jotka Flaherty välttämättä halusi mukaan elokuvaansa antamaan dramaattista maustetta (Lehtola 285). Dokumenttielokuvaa ei voi määritellä sen mukaan, onko se tehty "paikan päällä" vai onko se koottu jo aiemmin kuvatusta materiaalista. Useimmat maineikkaat dokumentaristit saattoivat käyttää näitä kahta menetelmää rinnakkain ilman, että siinä olisi minkäänlaista ristiriitaa. Emilie de Antonio teki *Sian vuoden* (*In the Year of the Pig*, 1968) käymättä kertaakaan Vietnamissa, ja pääosa hänen muustakin tuotannostaan koostuu filmivarastoista ja -arkistoista etsitystä materiaalista (emt. 287-288).

MOT:in ohjaajat toimivat usein vain luonnoksen pohjalta, ja heidän odotettiin generoivan dialogia ja "actor's businesta" paikan päällä, jolloin improvisaatio leimasi tekotapaa. Louis de Rochemont henkilökuntineen kirjoitti kertojan osuuden myöhemmin (Fielding 1978, 102), joten kuvat ja otokset vuoropuheluineen rakensivat lähtökohdat ja näin muokatun todellisuuskuvaston do-

---

<sup>42</sup> Karkeahko näyttö tästä on Ranskan fasistista liikettä valottava jakso *Croix de Feu*. Sen toteuttamiseen Ranskassa vaikuttanut Richard de Rochemont oli saanut järjestön johtajalta sen omaa filmimateriaalia käyttöönsä ja muotoillut siitä esimerkin "tosielämän" tapahtumasta. Järjestöllä oli näin osuutensa jakson painotuksiin, ja edelleen on *Croix de Feu*n käsittelystä nähtävissä *New Masses* -lehden arvio filmistä "avoimesti fasistisena", mihin myös Graham Greene *Spectatorissa* kantaansa hieman pehmenneen yhtyi (Fielding 1978, 62-63).

minoivalle kertojanäänelle. Metodi saattoi johtua de Rochemontin suosimasta synteettisestä journalismista, sillä hän ei ollut suuri ideoija, vaan "tarvitsi aineis-toa, johon reagoida" (emt. 114).

FT:n New Yorkin johtajalle Elmer Ricelle LN:n malli oli March of Time, amerikkalaisen elokuvan kulutustavara (Bigby 214). Se kuulostaa teatteriin siirrettynä kertakäyttönäytelmältä tai käyttödramatiikalta, ei missään tapauksessa halulta tavoitella klassikon jatkuvuutta ja kuolemattomuutta. MOT:n ja LN:n filosofinen analogia on yksi katoavan taiteen manifesteista siinä kuin luonnon muuttama tai hävittävä maataide. Elokuvanäytäntöihin liitetyissä MOT:n alkukatsauksissa käytettiin myös näyttelijöitä, jolloin vain taustat ja tapahtumat heijastivat reaalia maailmaa, kun taas muotokieltä hallitsi näyttelijöiden luoma keinomaailma LN:n tapaan. Pyrkimyksenä tällöin on "faktan toisilmäiseminen" (Bluem 36), siis jälkikäteen arvoitettuina painoituksina ja todellisuuden tulkintoina.

Mm. ulkomaankatsauksissaan MOT leikkasi "kotona" näytellyt osat autenttisiin ympäristöihin antamatta katsojille vihjettäkään, missä todellisuus lopui ja missä teatteri alkoi. Tätä todellisuuden illuusiota MOT loi myös tekniikalla, jossa se suostutteli uutistapausten todellisia asianosaisia **lavastamaan tilanteen uudelleen** jo tapahtuneen mukaiseksi. Esimerkiksi Louis de Rochemont oli itse nuorena kameramiehenä taivutellut Mainen sheriffin ja erään sabotöörin esittämään uudelleen viiden tunnin takaisen hetken, jolloin mies oli pidätetty (Hastings 275). LN:n ja MOT:n näyttelijöiden käytön eroksi todellisuuden kuvan siirtämisessä jäi periaatteessa vain eri välineen lisäksi aika. March of Time pääsi purkamaan materiaalinsa nopeammin, mistä seurauksena oli iskevyyden - ja pinnallisuuden. Epäilemättä todellisuuden henkilöiden lavastettu käyttö MOT:ssa yhtä kaikki loi mielikuvan otoksesta elimellisenä osana autenttista todellisuutta. Samalla tavoin monet kahden maailmansodan klassisiksi toimintanäytteiksi arvioidut arkistofilmit oli todellisuudessa näytelty linjojen takana. Samankaltaisesta teatteritrikistä oli kysymys MOT:n lukuisissa otoksissa, kun taas LN jo välineen luonteenkin takia oli sitä, mitä sen oletettiin olevan, teatteria, artefaktia.

MOT meni jopa niin pitkälle, että se pani tunnettujen henkilöiden suuhun näyttelijöille sepittämiään vuorosanoja sisällyttämällä menettelyyn näin väitteen, että repliikit muistuttivat läheisesti henkilöiden ajatuksia ja esitystapaa. Edes ajan kritiikki ei perännyt käytännön eettisiä perusteita. Mutta kaiken kaikkiaan MOT:ssa reportaasin keinot laajensivat journalismin rajoja väittämällä sekä kuvan että sanan olevan vain todellisuuden symboleja (Bluem 38). Ehkä vastaanotto ei tästä syystä havahtunut eksplikoimaan uusien rajojen merkityksellä. Hetken WPA:n palkkalistoilla ollut Orson Welles esitti MOT- uutiskatsauksissa mm. Saksan presidentin von Hindenburgin ääntä tämän nuoruudesta vanhuuteen saakka luoden presidentin ikääntymisestä mielikuvan jatkuvasta metamorfoosista. Toisessa esityksessä Welles osoitti äänellään epätavallista elastisuutta kuvatessaan vastasyntyneiden Dionnen viitosten kujertelua ja itkua niin, että kuulijoista tuntui ääntely lähtevän vuoroin kustakin lapsesta (Leaming 92-93). Parhaimmillaan MOT:ssa on siis ollut kysymys poikkeuksellisesta näyttelijäntaidosta. Bluem huomauttaakin, että vaikka uutismateriaalia olisi



ollut saatavissa, usein päädyttiin mieluummin näyttelijäntyön käyttöön draamallisen tehokkuuden takia (Bluem 38). Aina materiaalia ei tietenkään ollut, ja esimerkiksi MOT:n *Huey Long* miestenhuonekohtaus oli vauhdikkaine lähikuviin näyteltä, mutta autenttiseen materiaaliin yhdistettynä se herätti mielikuvan kauttaaltaan fakta-aineistosta. Lavastettu kohtaaminen on vieläpä niin kuvattu (liite 2.1), että Longia näyttelevän Walter Baldwinin lisäksi nähdään epämääräisesti ja vain vilaukselta muita henkilöitä, mutta sen sijaan painotetusti yksityiskohtia autenttisuudesta ympäristöstä, jota on hyvin ehditty kuvata fiktiivistä kohtauksista rakennettaessa.

MOT:n uutiskatsausjournalismi oli aggressiivista, poliittisesti kantaa ottavaa ja sosiaalisesti tietoisista (Hastings 274). Vastaanottokonventiot olivat yhtä kaikki niin urautuneet, että MOT:lta jopa edellytettiin todellisuuden manipuloimista autenttista todellisuudesta korvaamaan. ”Tshiang Kai-shekiä imitoi näyttelijä kiinalaisesta teatterista, mutta kuulijat olivat sitä mieltä, ettei puhe ollut lähelläkään kiinaa. He halusivat pidginenglantia, koska he olivat tottuneet siihen elokuvien kiinalaisissa hahmoissa” (Fielding 1978, 14-15). Yleisön mielikuvissa elokuvan maailma edusti sitä totuutta, jota ei saanut sormeilla. Se saattoi edustaa sille myös autenttisuutta, sillä ainoa ”kiina”, jota se kenties oli kuullut, oli pidginenglanti. Elokuvallinen konteksti koettiin samalla tavalla osaksi autenttista todellisuutta kuin 1980-luvulla Suomessakin suosituksessa amerikkalaisessa fiktiivisessä viihdesarjassa *Perhe on pahin*, jonka Archey Bunker alisti vaimoaan Edithiä niin, että Bunkerin roolin näyttelijä joutui vihastuneiden tv-katsojien kanssa käsirysyyn.

Samoin olemme tottuneet joittenkin Eisensteinin elokuvien yhteydessä pitämään historiallisina tosiasioina, ellemmme suorastaan kaikkein ”oikeimpina” fiktiivisiä ja lavastettuja otoksia. Samaan tapaan MOT:n *Trans-Pacific* (Kasettisarjan *The Great Depression*, Osa 1) kuvattiin ennen kuin uuden ilmalaivan reitti Honolulu-Guam-Manila otettiin käyttöön. Pioneereille pystytettiin tervetuloaisportteja Floridan rannikolle, ikään kuin he olisivat olleet todellisella tapahtumapaikalla (Fielding 1978, 54-55). LN loi vastaavasti todellisuuden vaikutelmaa *Ethiopiassa*, jossa paikallinen kantaväestö oli korvattu Yhdysvaltoihin kiertueelle tulleella afrikkalaisryhmällä (Flanagan 1985, 65). Ohjaaja Jack Glennin mukaan Louis de Rochemont yritti suorastaan muuttaa filmeissään ihmisten oikeita nimiä, jos se vain hänen mielestään tuottaisi paremman tehon (Fielding 1978, 125). Manipulaatiolla korvattiin näin MOT:ssa tietoisesti autenttinen todellisuus, mikä johtui joskus taloudellisista syistä, joskus siitä, että faktamateriaalia ei ollut tai sitten todentuntuisuutta tavoiteltiin vastaanoton oletettujen odotusten mukaisesti. LN:n *Ethiopiassa* problematisoinnin kohdennus oli muussa kuin folkloristisessa autenttisuudessa, olkoonkin, että kyse nytkin oli afrikkalaisista mustista. Rotupiirteiltään tunnistettavien etiopialaisten sijasta ”yleisafrikkalaisien” käyttö laulajina ja rummunlyöjinä oli yllättävää, kun LN sovelsi esimerkiksi tekstisiteerauksissaan huomattavaa pedanttisuutta. Asian varsinaisen ydin, *Ethiopian* reagointi Italian interventioon, ei tietenkään menettelystä suoranaisesti kärsinyt, vaikkei edes ajateltaisi sitä mahdollisuutta, että yleisö ei ehkä erottaisi afrikkalaisten heimopiirteitä toisistaan tai että todellisuuden illuusio toimisi niin kuin pidginenglanti kiinan asemesta. Käytännössä etiopialaisia olisivat

luultavasti esittäneet New Yorkin mustat.

MOT ei edes pyrkinyt pelkkään informaatioon, vaan jopa ensi sijassa viihdyttämään. Se oli refleктоiva ja diskursiivinen pikemmin kuin viime minuutin uutisten foorumi. Tässäkin suhteessa se on ln:n edelläkävijä ja ln:a nopeampi reagoimaan uutisiin. MOT:ia rasittikin ulkomaanaiheissa pinnallisuus ja jopa tietämättömyys, sensitiivisyyden puutekin (Hastings 274-276). LN taas pysytteli *Ethiopia*-takaiskun jälkeen viisaasti kotoisissa aiheissa, joissa MOT:kin oli vahvimmillaan. MOT teki sen, missä muut uutisvälineet ovat epäonnistuneet. "Se menee uutisten taakse, tarkkailee vaikutuksia ja antaa perspektiiviä tapahtumille". Se on Griersonin mielestä "siirtänyt journalismista elokuvaan jotakin siitä vapaasyntyisen kommentoinnin kirkkaasta traditiosta, jonka sanomalehti on saavuttanut..." (Hardy 201-202).

MOT:n tekninen toteutus noudatti yksinkertaista menetelmää, jossa ilmiselvästi kaihdettiin dramaattista muotokieltä ja pyrittiin lineaarista jatkumoa rakentaen luomaan aiheista kokonaisuuksia, ikään kuin selaamaan kronologisesti sivuja katsojan puolesta. Journalistinen traditio näkyi lisäksi siinä, että käsikirjoitus hallitsi kuvankäyttöä, LN:n tekstilähtöisyyden tapaan.

"Otokset kohtausten sisällä ja kohtaukset toisiinsa yhdistettiin peräkkäisleikkauksin. Päällenaohoituksia, ristikuvia, kameraliikkeitä, ajoja tai panorointeja ei juuri käytetty. Nopea leikkaus kompensoi staattisen laadun, sillä dynaaminen tai montaaileikkaus toimii vain, kun kameroiden yksittäiset otokset kuvataan kiinteältä korokkeelta" (Fielding 1978, 78). Kameroiden sijainnit saivat jaksot muistuttamaan turvallisesti teatterin sisääntuloja ja ulosmenoja, kun kuvakulmakin oli lähes poikkeuksetta suoraan edestä, ei ylhäältä eikä alhaalta. 30-luvulla ei vielä ollut zoomilinssejä, joten yleisön tapa katsoa MOT:ia säilyi varsin teatterinomaisena. MOT luotti siis ensisijaisesti aiheiden pitävyyteen, mutta ahnehti usein laajakulmalinsseillä kuvaan mahdollisimman paljon ympäristöä. Joskin kamera oli puhujan silmien tasalla, kohde ei puhunut suoraan kameralle, mikä vahvasti dokumentaarista peruasennetta, jossa ei ole vaikutelmaa kuvauksen etukäteisvalmisteluista. Tällä tavoin, kuten esimerkkipilmissämme *Huey Longissa*, MOT jäseni subjektin ja ympäristön keskinäistä suhdetta, jolloin yleisö saattoi sijoittaa subjektin osaksi tämän toimintaympäristöä. Subjekti upotettiin ympäristöön samaan tapaan kuin nimihenkilö elokuvassa *Nanook, pakkasen poika* (1922), jonka kanssa ohjaaja Flaherty oli etukäteen sopinut "autenttisen" tekemisen vaiheistuksesta.

Ulkopuolinen, näkymättömissä oleva haastattelijakaan ei March of Timesa rikkonut tätä uskottavaa mielikuvaa autenttisista tilanteista. Vakuuttavuutta tuntuu haetun myös kuvattujen henkilöiden sivuun suunnatuin puhein, aivan kuin Molièren näytelmissä parenteesit tavataan lukea komediallisena vieraannuttamiskeinona ja ironisen, ulkopuolisen itsetarkkailun ja tekstin ilmiänsua suuremman kaikupohjan saavuttamiseksi. MOT:ssakin puhutaan "raameista" ulos, näkymättömille ihmisille, jotka edustavat katsojien lisäksi hahmotonta, "suurta yleisöä". Myös narraatio kulkee autonomista väyläänsä laajentaen kuvan ulkopuolista informaatiota ja samalla kohottaen kaikkietävän kertojan auktoriteettia. Näkymättömän kertojan hallitseman informaation lisääminen näyttöön vahvistaa entisestään luottamusta kertojaan ja siis myös siihen, mitä tosiasiallisesti

nähdään. Tämänkaltaisen tiedollinen aspekti on olennainen myös LN:n juonoissa. Lisäksi useissa MOT:n jaksoissa, kuten jaksossa *Nazi Conquests* - no. 1 (Kasettisarjan *Trouble abroad 1937-1939* osa 3), kuvaa rinnastetaan näytettäviin lehtiotsikoihin "Mitä Hitler tekee seuravaksi?" ja "Tuho, Tuho, Tuho!", jotka väläyttävät toimituksellisina kommentteina myös traagista ironiaa, kun jaksossa esitellään suuri joukko valssia huolettomasti tanssivia wieniläisiä Hitlerin saapuessa kaupunkiin.

Aikaa myöten imitoijia ja ammattilaisnäyttelijöitä käytettiin yhä vähemmän, ja "oikeita" ihmisiä, joko tavallisia kansalaisia tai kuuluisuuksia, pestattiin näyttelemään itseään. *Fred Perkins* -filmissä kameramiehet oivalsivat, että kuvattava voi näytellä omaa itseään realistisesti. Perkins pesi kätensä, rouva laittoi ruokaa ja Perkinsin yrityksen työntekijät toimittivat tehtäviään juuri niin kuin tavallisesti, ennakoimatta, näyttelemättä. Todellisten ihmisten huomattiin toimivan luonnollisesti oman tapansa mukaisesti, minkä Robert Flaherty ja koko sukupolvi oli huomannut aiemmin (Fielding 1978, 137). Esimerkiksi viimeinen giljotiininkäyttävä kuvattiin yhdessä otoksessa (kasettisarjan *The Great Depression*, osa 3, *Diebler*) Pariisin kaduilla, joilta pyöveli palasi hautamaiseen kotiinsa. Muu oli kuvattu studioissa, ja faktan ja fiktion yhdistämisen tulos oli efektiivinen siksi, että autenttisten osuuksien jännitteinen lataus ammattikunnan historiaa Ranskassa lopettelevasta miehestä yhdistyi fiktion kanssa illusoriseksi jatkumoksi: ikään kuin olisimme todella päässeet lähelle tätä omiin oloihinsa vetäytyvää miestä.

Aina tekijät eivät pysytelleet välimatkan päässä kohteista. Jack Glennin ja hengellisen julistajan Father Divinen välille oli rakentunut luottamuksellinen suhde, mikä johti heidät tekemään vielä toisen elokuvan seuraavana vuonna (Fielding 1978, 143). Jatkuvuuden hintana tässä tapauksessa oli se, että Glenn suosi populaarin ja populistisen hengenmiehen ajatuksia sallimalla sen vaikuttaa työnsä tulokseen. Todellisuutta luotiin näin filmin keinoin konsensuksessa, empatian hengessä ja vähemmän objektiivisin lähtökohdin. Glenn oli suostunut tinkimään journalismistaan<sup>43</sup> samankaltaisesti kuin mihin Roosevelt pyrki rakentamalla toimittajiin henkilökohtaisia suhteita lehdistötilaisuuksissaan. Dokumentaarisuuden olemukseen kuuluu, kuten on todettu, luova suhde autenttisuuteen, joka tässä oli avoimesti henkilökohtaisen tilityksellinen. LN:ssa jo kollektiivin itsesäätely ja kontrolli toimivat toisin. Vähemmän ohjaajakeskeisessä lajissaan se pitäytyi linjallaan johdonmukaisemmin, joskin se yleisissä painotuk-

---

<sup>43</sup> *Florida Canal* -jaksossa Jack Glenn ei Fieldingin mukaan ainoastaan ennakoanut ja yhdistellyt tapahtumia; hän tosiasiaassa sai aikaan tapahtumia, jotka luultavasti eivät olisi sattuneet, ellei hän olisi ollut läsnä. Glenn on itse kommentoinut tapausta sillä LN:n ironisella iskulauseella, että "me loimme uutisia!". Poliittiset päättäjät olivat olleet erimielisiä kanavan rakentamisesta, ja Glenn provosoi Jacksonvillen pormestaria väittämällä Etelä-Floridassa sanottavan, ettei pormestari välitä, mitä Floridalle tapahtuu, kunhan hän vain saa hyödyn, jonka kanava tuo Jacksonvillelle ja Tampalle. Pormestari sanoi väitteestä tuhtuneena sanottavansa kameralle, ja kun Glenn esitti Pohjois-Florida -aineiston etelässä, hän sai tarinansa aineiston. Se sai aikaan osavaltiossa kiertokirjeryöpyyn puolesta ja vastaan, ja monet kirjeistä kiinnitettiin julisteiksi puhelintolppiin ja puihin. Glenn osallistui todellisuuden luomiseen käyttäen siihen koko sitä MOT:n arvovaltaa, jolla viestit matkalla muuttuivat hänen haluamaansa suuntaan. Samankaltainen ilmiö syntyi taas 1960-70-luvuilla, kun kameramiehet ojensivat opiskelijamellakoiden aikoihin kiihotuksellisia plakaatteja kampuksilla mieltään osoittaneille opiskelijoille (Fielding 1978, 147-148).

sissaan saattoi hakeutua urille, jotka eivät miellyttäneet pääarkkitehti Hallie Flanagania, kuten erityisesti *Injunction Granted!* osoitti.

### 6.3 Kokemuksen prosessiluonne

Taiteilijan moraalisenä velvollisuutenaan pitämä, proletaarista onnea ja kohta-  
loa koskevan materiaalin käsittely on pyrkimys palata tilanteeseen, josta taide  
on historiallisesti loitontunut (Dewey 1987, 194). Taiteen käsittely kokemukse-  
na, dynaamisina jaksoina, on jyrkässä kontrastissa esteettisen kokemuksen tra-  
ditionaalisen käsittelyn ja yhä vallitsevien käsittelyjen kanssa. "Esteettisen ha-  
vaitsemisen ilmiöstä keskustellaan usein edelleen kuin se olisi staattisesta, fyy-  
sisestä objektista peräisin olevan miedon aistihavainnon passiivista rekisteröin-  
tiä. 'Esteettinen kokemus' saa muiden kokemusten tavoin aikaan havaitsijan  
**aktiivisen reaktion**. Havaitsija ei ole pelkkä katselija, vaan reaktion aktiivinen  
keskus. Menneisyyden kokemus ja nykyinen havainto tulevat yhdeksi jokaises-  
sa herätetyssä ja täydellisessä esteettisessä reaktiossa, eivätkä vain aistit yhdisty  
vaan myös ne varastossa olevat merkitykset, joita nimitämme muistiksi. Esteet-  
tinen luominen tuottaa ainutkertaisen uuden kokemuksen yhdistämällä tämän  
nykyisen havaitsemisen ja aiemman tietoisuuden" (Edman 52-53).

Dewey korostaa Törmän mukaan kokemuksen ajallista ulottuvuutta poh-  
tiessaan menneisyyden merkitystä sekä päämäärien asettamista myös kasva-  
tuksessa. "Menneisyyden tunteminen on hänen mielestään potentiaalinen väli-  
ne tulevaisuuden toiminnalle. Kokemus muodostaa jatkumon menneisyydestä  
tulevaan. Kasvattavan kokemuksen kriteerinä Dewey pitää olennaisesti koke-  
muksen jatkuvuutta ja prosessinomaisuutta sekä kokemuksen merkitystä jatku-  
van kasvuprosessin ylläpitäjänä, jolloin ne kokemukset eivät ole kasvattavia,  
jotka johtavat rutiininomaiseen käyttäytymiseen ja siten kapeuttavat tulevien  
kokemusten kenttää." (Törmä 73). LN:n muutoshakuisuutta ilmentää se de-  
weylainen ajatus, että "kasvatuksen päämäärä integroituu reflektiiviseen kas-  
vuprosessiin, joka todellistuu intersubjektiivisessä käytännössä. Siten päämäärä  
ei voi olla merkityksetön ja käytännön tilanteesta riippumaton ideaali" (emt.  
80). Reflektion keskiössä on LN:n problematisoitavaksi esittämä läheinen aihe-  
piiri ja intersubjektiivisena käytäntönä julkison vastaanotto sekä yhteisöllisenä  
että yksilöllisenä tapahtumana.

Elävä olento menettää ja uudistaa jatkuvasti tasapainoa ympäristöjensä  
kanssa (Dewey 1987, 22). Tasapainon löytäminen on olennaista, koska "sisäinen  
harmonia saavutetaan vain, kun on päästy sopimukseen ympäristön kanssa.  
Jokainen elävä kokemus on rikkautensa verran velkaa sille, mitä Santayana hy-  
vin nimittää "hiljaisiksi säteilyiksi" (emt. 23). Taide juhlii oudolla intensiteetillä  
niitä hetkiä, joina menneisyys antaa pontta nykyisyydelle ja joissa tulevaisuus  
on nopeutus siitä, mitä nyt on (emt. 24). Näemme siis tulevia kehityskulkuja  
historian pitkiä välimatkoja tiivistävän taustoituksen ansiosta. LN:n visioimat  
näkyvät epäkohtien korjaamiseksi ovat realistisia tavoitteita ja yhteisöllisinä  
kokemuksina kohottavan optimistisia. "Tietoisuus historian yhteiskunnallisesta

tarkoituksesta estää pyrkimyksen upottaa historiaa myyttiin, satuun ja pelkkään kirjalliseen tulkintaan" (Dewey 1956, 154). Se saa meidät kokemaan oman osallisuutemme historian jatkumossa ja terästä meidät ottamaan siinä oman vastuamme. Tietoisuus vetoaa siis vahvasti moraalintajuumme, jolloin tämän tietoisuuden avartuminen näytelmän kautta johdattaa meidät vastaavien ilmiöiden pohdintaan reaalissa elämässä erotukseksi näytelmän ideamaailmasta. Kuten Dewey sanoo, "jos historia käsitetään dynaamiseksi ja liikkeessä olevaksi, silloin tulevat taloudelliset ja teolliset näkökohdat tähdennetyiksi (Dewey 1987, 145-146). LN kehii historiaa auki 30-luvun ihmisten elämäntilanteiden näkökulmasta, jolloin palataan historiaan ja taloudellisia ja teollisia näkökulmia korostamalla se osoittautuu "dynaamiseksi ja liikkeessä olevaksi". LN:ssa toteutuu Deweyn historiankäsitte, jonka mukaan "ihmisen teollinen historia ei ole materialistinen tai vain utilitaristinen ilmiö. Siinä on kysymys intelligenssistä. Se on muistiinmerkintää siitä, miten ihminen oppi ajattelemaan tehokkaasti sekä muuttamaan elämän olosuhteita" (Dewey 1956, 152). Se on LN-näytöin arkiseen elämiseen vaikuttamisen, muutospyrkimysten ja niiden keinojen historiaa.

Historia on Deweylle yhteiskunnallisen elämän voimien ja muotojen arviointia. Kasvattajalle historia on välillisesti sosiologiaa - yhteiskunnan tutkimista, joka paljastaa sen kehitysprosessin ja organisoitumistavat. Historiaa ei pidä esittää tulosten ja vaikutusten kasaamana, pelkkänä selvityksenä siitä, mitä tapahtui, vaan voimakkaana, toimivana asiana. Motiivien on erotuttava. Historian opiskelu ei ole informaation kokoamista, vaan informaation käyttämistä rakentamaan elävää kuvaa siitä, miksi ja miten ihmiset tekivät niin tai näin, menestyivät tai epäonnistuivat (emt. 150-151). Kun motiivit erottuvat, se johtaa kehityskulkujen ymmärtämiseen ihmisten tekoina ja näiden tekojen syinä. Niiden erittelemine ja paljastaminen on LN:n taiteen yhteiskunnallista toimintaa. Kun *One Third of a Nationin* kaupunkisuunnittelu näytetään aikojen takaa, ymmärrämme silloiset motiivit, vaikkamme ehkä hyväksykään, mutta ennen kaikkea näyttö paljastaa meille sen, että aika on muuttanut kaupunkia ja ihmisen olosuhteita ja tämän tiedostamisen varassa näytelmä tuntuu ajatteluttavan kohtaajiaan toisin tekemisen mahdollisuuksilla, kuten sillä, että tulevaisuutta arvioitaisiin ja ennakoitaisiin aiempaa analyttisemmin.

Deweyn filosofiassa vanhan merkitykset saavat aktualisoituina uusia aspekteja uudessa kontekstissa, mikä on LN:n dramaturgian läpikäyvää metodiikkaa. "Älyllisellä kokemuksella on Deweyn mukaan myös esteettinen laatu. Se tarkoittaa prosessissa saavutettavaa sisäistä integraatiota ja merkityksen kokemuksesta" (Törmä 117), mikä brechtalaisessa ajattelussa toimii juuri näin päin, tarkkailun kautta esteettiseen kokemukseen, joka Deweyn filosofiassa vieläpä liittyy draamallisesti "jännitteiden ja konfliktien kokonaisvaltaiseen käsittelyyn" (ib.), missä ovat mukana myös kokijan emotionaaliset tasot. "Havainto täydentää lähellä olevaa, mielikuviutus kaukaista. Mielikuviutuksellinen ei välttämättä ole imaginaarista, epätodellista. Mielikuviutus täydentää ja syventää havaintoa. Vain kun se kääntyy kuviteltuun, siitä tulee havainnon korvike ja se menettää loogisen voimansa" (Dewey 1986, 351). LN:n todellisuudessa mielikuviutus saa voimansa vakuuttavasti verifioidusta aktuaalista tilanteesta, jonka

perusteella yhdessä historiallisen tietämyksen varassa yleisön on mahdollista tehdä johtopäätöksiä tulevaisuudesta, nähdä esteitä ja niiden ratkaisukeinoja, nähdä mm. Brechtin ajattelun mukaisesti myös itsensä yhtenä toimijana.

”Näyttämöllä väline, näyttelijät, heidän äänensä ja eleensä, ovat todella siellä; ne eksisteeraavat. Kultivoituneella katsojalla on vahvistunut taju (olettaen, että näytelmä on aidosti taiteellinen) arkisen kokemuksen asioiden todellisuudesta. Vain epäkultivoitunut teatterikävijä samastaa, yrittämällä liittyä mukaan toimintaan, todellisuuden näyttelijöiden psyykkiseen läsnäoloon manifestoituun todellisuuteen” (Dewey 1987, 205). Ln ei tällaista kontrolloimatonta, suggestiivista ja epärealistista eläytymistä mitenkään provosoi<sup>44</sup>, eikä liene virhepäätelmä arvioida sen yleisön, jolle LN esityksiä erityisesti suuntasi, omaksuneen asennetta, joka olisi tehnyt siitä ”epäkultivoituneen”, erityisesti siksi, että LN:n esiintyjien välittämä todellisuus ja yleisön arkitodellisuus kohtasivat toisensa tasolla, jonka katsojat hyvin hallitsivat.

### 6.3.1 Brecht mittauttajana

Tässä tutkimuksessa on hahmotettu niitä keinoja, joilla ln:t avasivat näkymiä reaalisesta todellisuudesta ja herättivät dialogia sen ja aktivoivan taiteen välillä. Tarkastelenkin katsojakokemuksella runsaasti teoretisoineen ja kokeilleen Bertolt Brechtin teatteriajattelun joitakin piirteitä. On ajallisesti mahdollista, että Brecht on väikkinyt ln-tekijöiden mielessä, vaikka brechttiläisyys varsinaisesti nousi maihin Yhdysvalloissa vasta myöhemmin. Yhteyksistä ln:iin ei olekaan ehkä muuta havaintoa kuin Arentin sarkastinen ja ”omaa” ln-lajiaan vartioiva, kuiva huomautus siitä, että vertailuja ln:n ja Brechtin teorioiden välillä varmaan tullaan tekemään.

Haikara tosin huomauttaa Joe Loseyn ohjanneen ”eläviä sanomalehtiä” ja Brechtin pitäneen niistä (Haikara 220). Epäselväksi jää, mitä ln-näytelmiä teoksessa tarkoitetaan, vaiko Brechtin vain yleensä pitäneen ln-ideologiasta, koska Brecht päätti 30-luvun Yhdysvaltain-vierailunsa juuri ennen LN:n produktioita. Brecht on yhtä kaikki eppisen teatterin ”grammatiikan” luojana ja sen keskeisten periaatteiden formuloijana ja käytännön soveltajana käypä ln-teatterifilosofian suhteuttaja erityisesti siksi, että hän aksentoi selkeästi näyttämön todellisuuden ja reaalisesta todellisuuden suhteilla. Mittauttajia löytyy tosin lähempääkin, jopa Yhdysvaltain omasta perinteestä ja kulttuurisesta kontekstista. Esimerkiksi Group Theatreen 30-luvun alussa liittynyt John Howard Lawson julkaisi 1936 teoksen *Theory and Technique of Playwriting*, jossa hän painotti konfliktin

---

<sup>44</sup> ”’Rationaalisuuden’ selvitys uuden ajan filosofisen ohjelman taustalla nojasi varmuuteen, systemaattisuuteen ja uuden sivun kääntämiseen. Kun John Dewey ja Richard Rorty 300 vuotta myöhemmin toimittivat ohjelman hautajaismenot, sillä oli laajempikin merkitys. Ajatus, että ongelmien rationaalinen käsittely merkitsee täysin uutta alkua, oli ollut erehdys kaiken aikaa. Meitä ei voi vaatia lähtemään liikkeelle muualta kuin siitä, missä juuri nyt olemme. Meitä vaaditaan vain käyttämään kokemustamme kriittisesti ja valikoiden, jalostaen ja parantaen perittyjä ideoita ja määräten eksaktimmin niiden soveltuvuuden rajat” (Toulmin 335-336). Deweyn filosofia tähtää viime kädessä yhteiskunnan uudistamiseen, jolloin filosofi on kasvattaja ja moralisti (Nordin 407). Dewey ei puolustanut koherenttia tieto- tai totuusteoriaa. Hänen lähestymistapansa oli kontekstuaalinen (Morgenbesser xiii).

yhteiskunnallista luonnetta (Carlson 382). Vaikka Lawson olikin aikansa huomattavimpia vasemmistokirjailijoita ja vaikka hänen teoksellaan on epäilemättä ollut merkitystä kirjailijoiden asenteisiin, se heijastaa kuitenkin enemmän (vasemmistolaisen) näytelmäkirjallisuuden yleisiä pyrkimyksiä kuin oli niiden suoranainen vaikutuslähde. Brecht on joka tapauksessa tämän peruslähtökohdan keskeinen nimi, ja vaikka hänenkin vaikutuksensa Ln:iin on korkeintaan marginaalinen, Ln:n vertailu Brechtin pitkälle kehrittelemään ja toteuttamaan teatteriajatteluun auttaa jäsentämään adekvaatisti Ln:n lajityyppiä teatterihistoriallisessa viitekehyksessä ja erityisenä "teatterikielenä".

"Mordecai Gorelik oli 1937 esitellyt Yhdysvalloissa *Theatre Workshop* -lehdessä Brechtin teorioita; seuraavassa numerossa John Howard Lawson torjui ne, olennaisilta osin Lukacsia seuraten, ja piti Brechtin ajatuksia epäilyttävinä ja epämarxilaisina. Keskeistä Brechtin vastauksessa eepin teatterin väärinkäsittämistä oli sen torjunta, että eepinen teatteri olisi yli-intellektuaalista ja abstraktia ja että se olisi emootioita vastaan" (emt. 391-392). 30-luvun lopulla Yhdysvalloissa käytiin valistuneissa piireissä siis kädenvääntöä Brechtin teorioiden käsitteellisistä painotuksista, joihin Brecht itse toi käytännön tason valaistusta ollessaan seuraavan vuosikymmenen alusta sen puoliväliin pakolaisena Yhdysvalloissa. Tosin Brecht osallistui Theatre Unionin esittämän Gorkin *Aidin* ohjaukseen jo 1935, mutta pettyi pahasti sen amerikkalaissovituksen, joka oli vääntynyt naturalistiseksi (Haikara 216-218).

(Vielä LN:n aikoihin) Brechtin teatterissa asettuivat materialistisen dialektiikan mukaisesti oppiminen ja huvi vastakkain, ja oppimisen merkitys oli etualalla (Niemi 1975, 148). "*New Masses* -lehden joulukuun numerossa 1935 ilmestyi artikkeli 'educational theatrestä', opetusnäytelmistä" (Haikara 220). LN:ssa onkin ehkä selvimmin nähtävissä analogioita Brechtin alkutöiden lähtökohtaan, ympäristön muotoutumiseen taloudellisten tuotantotekijöiden vaikutuksesta epäsuhtaiseksi, mikä kärjistää muutostarvetta, Ln:n näytelmällistä käyttövoimaa. Joka tapauksessa "...todellisuutta on esitettävä teatterissa niin, että sen muutettavuus tulee näkyviin" (Niemi 1975, 155). Brechtille näytelmän tarkoituksena oli opettaa, miten jäädä henkiin: "Ensin leipä, sitten moraalit". Brechtin koko teoreettista ja käytännöllistä teatteriajattelua läpäisi se, "ettei tärkeää ole ainoastaan maailman tulkitseminen vaan sen muuttaminen" (Brecht 1991, 21). LN:ssa pyrkimys konkretisoitui terävimmillään suoraksi vetoomukseksi. Henkiinjäämiseksi Brecht odotti näyttelijöittensä esittävän tapauksen, casen, pikemmin kuin identifioituvan kuvailemiinsa henkilöihin emotionaalisesti (Roose-Evans 53). LN:ssa identifioitumista ei kategorisesti vältetty, vaan varsinkin pieni mies näytelmissä *One Third of a Nation* ja *Power* on keskeinen samastumisen kohde. Brechtillä käsite identifioituminen, samastuminen, on identtinen käsitteen eläytyminen kanssa, ja tämä käsitepari hänen mielestään "estää yhä enemmän esittävien taiteiden yhteiskunnallisen funktion kehittämistä". Hän ei ollut tyytyväinen edes niihin tuloksiin, joissa identifioitui kollektiiveihin, niissä kun "ei pystytä kuvaamaan yksilön paikkaa kollektiivissa, vaikka juuri se on kaikkein keskeisintä" (Brecht 1991, 212).

Ln onnistui ehkä parhaimmin juuri tässä paikantaessaan yleisönsä akuuttia elämäntilannetta esittämillään faktoilla, piscatormaisilla taustakuvilla, pro-

jektioilla, filmeillä ja statistiikalla siirtäen ikään kuin taustamateriaalin vaikuttamaan etualalle. Pienen miehen merkitys ln:ssa korostuu tässä kontekstissa ilmeisen tulokseksaasti, sillä yleisön identifioituminen häneen ei ole identtisesti eläytymistä, sokeaa heittäytymistä, vaan sen oman elämäntilanteen tarkastelua kriittisen - vaudevillen etäännyttävän numeromaisen muodon - välimatkan päästä. Pieni mies on näytelmissä siinä mielessä katsojan asemassa, että myös hän on paljossa ulkopuolinen tarkkailija, ln:ien sarjassa tosin kasvavasti aktiivinen. Ln:ssa identifioituminen näyttää paradoksaalisesti paljossa siltä, mitä Brecht toisin termein edellytti vieraannuttamiselta. Pieni mies on kiinnostava hahmo myös siksi, että amerikkalaisessa vaudeville-perinteessä tähtisolustien kautta rakentui intiimi yhteys esiintyjän ja yleisön välille. Pieni mies on kuitenkin suuremmin osallinen katsojien tilanteeseen kuin monet laulavat ja tanssivat, tämän teatterilajin "tyylipuhuaat" edustajat jostakusta Al Jolsonista lähtien.

Useat vaudevilletähdet olivat kuitenkin tunnettuja henkilökohtaisista, traagisista taustoistaan, joiden kautta myös heidän lavaesiintymisensä sai katsojan tajunnassa lisäulottuvuutta ja mahdollisesti myötätuntoa samoin kuin esimerkinomaisesti vaikkapa musta, huumeisiin myöhemmin kuollut blueslaulaja Billie Holiday. Pienelle miehelle tämä individualistinen, periamerikkalainen sinnittely oli sälytetty kollektiivisen pahanolon purkamiseksi. Buttonkooperin hahmo on lisäksi eräänlainen ln:n tarjoama jatkoaika varsinaiselle vaudevillille, jonka kulta-aika tyrehtyi radion ja elokuvan tuloon 30-luvun alussa. Pienen miehen ristiriitainen mieli muistuttaa siitä deweylaisesta painotuksesta, että muutos henkilökohtaisissa asenteissa, "subjektin" mielenlaadussa, on epäilemättä tärkeä. On kuitenkin "radikaalisti erilaista muuttaa minää, jota kultivoidaan ja jota pidetään päämääränä kuin muuttaa minää keinona parantaa objektiivisia olosuhteita toiminnan kautta. Keskiaikainen aristoteelinen vakaumus, että suurin autuus saavutetaan perimmäistä olevaista mietiskelemällä, on houkutteleva ihanne muutamille ihmisille; se edustaa jalostunutta nautintoa. Se on omiaan mielenlaadulle, joka on luopunut yrityksistä luoda parempaa arkikokemuksen maailmaa" (Dewey 1999, 239).

### 6.3.1.1 Vieraannuttaminen

Filosofian päätavoite on, että se selventää niitä ajatuksia ja aatteita, jotka ovat tekemisissä sosiaalisten ja moraalisten epäkohtien kanssa. Tätä analyttistä tehtävää suorittaessaan se samalla voi ohjata ihmisen muovaamaan ihanteita ja päämääriä, jotka eivät ole vain harhanäkyjä eivätkä pelkkää tunnepohjaista kompensatiota. Filosofia on siis sosiaalisten pulmien metodi (Ketonen 93). Deweyn filosofian keskustelullisuuden idea todentuu niin ikään taidetta, myös teatteria, yhteiskunnallisena tiedostamis- ja kommunikaatiöväliseen painottavan Lotmanin muotoilemana siinä pyrkimyksessä, jossa teatterin tekee yhteiskunnallisen moraalin kouluksi **katsojan kytkeytyminen kollektiivisen tietoisuuden järjestelmään**. Se edellyttää toisen näkemistä kommunikaatiossa partnerina, subjektina eikä esineenä (Lotman 1980, 50).

Kohdennuksenaan näyttelijäntyö Dewey huomauttaa, miten näyttelijät voivat ajautua esittämänsä erityisen tunteen ulkopuolelle. Tämä tosiasia on tun-



nettu Diderot'n paradoksina. Uudemmat tutkimukset ovat osoittaneet, että on kahdenlaisia näyttelijöitä. On niitä, jotka sanovat olevansa parhaimmillaan, kun he "kadottavat" itsensä emotionaalisesti rooleihinsa. Tämä asiantila ei ole poikkeus, sillä lopultakin näyttelijät samastuvat rooliin. Se koetaan ja käsitellään kokonaisuuden osana; jos kyseessä on taide, rooli on alistettu osaksi kokonaisuutta, jonka määrittää esteettinen muoto. Nekään jotka kokevat esitetyn hahmon emootiot syvästi, eivät kadota tietoisuuttaan siitä, että he ovat näyttämöllä, jolla on muitakin näyttelijöitä; että he ovat yleisön edessä ja että heidän siksi pitää toimia yhdessä muiden näyttelijöiden kanssa saadakseen aikaan tietyn vaikutuksen. Nämä faktat vaativat ja merkitsevät primitiivisen emootion tarkkaa transformaatiota (Dewey 1987, 86).

Vastaavanlaisen valppaustilan aikaansaamiseksi, tarkoituksena "vieraannuttaa yleisö", luoda etäännyttämisen vaikutus, Brecht halusi lopettaa kohtausten ennen kliimaksia. Hän halusi monin tavoin alituisesti keskeyttää toiminnan vetämällä matalat valkoiset verhot eteen jokaisen kohtausten lopussa (Roose-Evans 53) tai katkoa esitystä välilauluilla. Vieraannuttaminen sinänsä ei ole Brechtin keksimä käsite tai tekniikka, vaan hän omi sen formalisteilta, kun nämä rappiotaiteesta syytettyinä ja paineen alla olivat luopuneet sen käytöstä. Runoilijan vieraannuttavasta kielestä puhui jo Aristoteles *Runousopissaan*, jossa tuttu sanonta muuttuu poikkeavaksi käytettäessä harvinaisia ilmaisuja tai outoja sanoja (Aristoteles 59).

Haikara on muistuttanut Brechtin yhteyksistä formalisteihin ja miten Sergei Eisensteinin työtoverin Viktor Šklovskin muotoilema käsite "ostranenie" siirtyi Tretjakovin kautta Brechtin "Verfremdungiksi". Formalistit käyttivät vieraannuttamisen metodia lyriikassa mutta sitä hyödynnettiin eniten kertovan proosan analyysissa. "Formalistit esittelivät tyypillisinä vieraannuttamiskeinoina hidastuksen, asteittaisen rakentamisen - siis komposition hajottamisen episodeiksi eli montaaasin, Brechtin vakiokeinoon - rinnakkaisuonet ja tarinoiden ja kaskujen upottamisen juonen sisään sekä yhtenä tärkeimmistä keinojen paljastamisen." Brechtille kylläkin toisin kuin formalisteille vieraannuttaminen ei ollut vain esteettinen käsite vaan keino terävöittää poliittista tietoisuutta (Haikara 262-267). Brechtin halu korostaa katsojien mahdollisuutta kaiken aikaa valppaaseen itsensä tiedostamiseen osana teatteriesityksen yleisöä on sukua myös ln:n kenties uutisdokumenteista lainaamille, kohtaukset päättävälle black out -ratkaisuille, ja terävästi vaihtuivat myös March of Timen uutisaiheet ja niiden kohtaukset.

Ln:n perusajattelulle on luonteenomaista se, mitä Långbacka kirjoittaa vieraannuttamisesta: "Se (vieraannuttaminen) pyrkii vaikeuttamaan eläytymistä ja repimään rikki illuusion, että näyttämöllä tapahtuva on todellisuutta. Se rakentuu Brechtin käsityksen varaan, että teatterin tehtävä suurelta osin on paljastaa viihdyttävällä tavalla todellisuutta ja kritikoida sitä" (Långbacka 115). Erityisesti ln:n fragmentaarisuus ja sen vaudeville-elementit palvelevat tätä tarkoitusta. Ln:ssa lyövät kättä toistensa vastakohtat, kun eläydytään näyttämön hahmoin, näyttämön todellisuuteen sekä rinnastetaan se ja tosiasiallinen todellisuus. Reaalista tässä ja nyt -elämää heijastelevassa ln:ssa vieraannuttamisen idea toteutuu niin, että näytelmissä luodetaan historiallisia taustoja ja etsitään siten

syitä nykytilanteeseen, vedetään taustoista käsin näyttämällä johtopäätöksiä. Etäännytyksen ja aktuaalisen tilanteen realistisen näytön vuorottelu havahduttaa oivaltamaan muuttuvan maailman prosessiluonteen ja katsojan omine ongelmineen siinä. **Etäännyttämisen ja lähentämisen elimellinen yhteys näyttää olleen Ln:n syklinen voimanlähde.** Ln:ssa näkyy kyetyn siihen kerroksiseen ilmaisuun, joka oli Brechtin haave ja häntä pitkään askarruttanut seikka juuri vieraannuttamisen sovellutuksessa.

Tunnettua on, miten Brecht on halunnut virittää katsojan kriittisyyttä siirtämällä tutun problematiikan esittämisen vieraaseen historialliseen tai kulttuuriseen ympäristöön, kuten *Setzuanin hyövässä ihmisessä* tai personoimalla faktuaalisen henkilön sepitteeksi (Hitlerin gangsteripomoksi *Arturo Uin valtaannousussa* tai Chaplin taas *Diktaattorissa* Hitlerin esittämäkseen Hynkeliksi), jolloin arkinen, likeinen näkökulma laventuu. Metodien tarkoituksena on helpottaa katsojan analyysia maailmasta ja itsestään. Ln:n etäännytyks ei ole samalla tavalla draamaattinen siirtyminen oman kulttuuripiiriin ulkopuolelle, vaan aktuaalinen problematiikka liitetään oman historiansa jatkumoon ja ajallisesti myös aivan tuoreisiin yhteiskunnallista toimintaa sääteleviin lakeihin ja päätöksiin. Ne ovat subjektiivisen kokemuksen ulkopuolella mutta vaikuttavat siihen suoraan. Dewey on merkityksen analyysissaan huomauttanut runouden "magian" olevan täsmälleen merkityksen paljastamista vanhassa, jonka saa aikaan sen esittämisen uuden kautta (Jarrett 434).

Mm. Bergmanin tulkinnan mukaan Piscatorin heijasteet eivät pyrkineet etäännyttämiseen vaan lähinnä kommentointiin; Brechtillä taas heijasteet "ehkäisevät katsojan tunnelmoinnin ja mekaanisen myötäeläytymisen" (Brecht 1965, 31) eli palvelevat katsojan tarkkailuasenteen aktiviteetin lisäämistä. Brechtin vieraannuttamisteoriassa Ln:n kannalta tässä yhteydessä, jossa produktioiden näyttelijäntyön analyysi on esimerkkeinä rajattu pois, on hedelmällistä sen suhde historiaan. Brechtin omien sanojen mukaan vieraannuttaminen on historiallistamista, tapahtumien ja henkilöiden esittämistä historiallisina. Myös aika-ajasteet voidaan esittää aikaan sidottuina, historiallisina (Brecht 1963, 101-102). "Brecht ei tavoittele pelkästään näytelmän näkemistä historiallisena, vaan nimenomaan historian näkemistä näytelmässä" (Niemi 1975, 168). Brecht on korostanut tämän teatterityönsä yhden keskeisen ajatuksen merkitystä sillä, että katsoja voi suhteuttaa omaan asemaansa sen, millaisissa olosuhteissa hän näkee ihmisen näyttämöllä, ihmisen suhteessa olosuhteisiin ja olosuhteet suhteessa ihmiseen. Se mahdollistaa katsojassa uuden asenteen. "Hän tuntee itsensä teatterissa suureksi muutostentekijäksi, joka kykenee puuttumaan luonnon ja yhteiskunnan prosesseihin, joka ei enää elä maailmassa vaan hallitsee sitä" (Brecht 1963, 102).

Erotukseksi Piscatorista, jonka teatterimasineria ja ajankohtaisaiheet näkökulmanvalintoihin ovat elähdyttäneet LN:a, Brecht on omassa teatterityössään kyennyt enemmänkin siirtämään sitä ajatusta, jonka hän on ilmaissut *Pienessä Organonissa*: "'Teatteri' on ihmisten välisten, perimätietoon palautuvien tai kuviteltujen tapahtumien elävää kuvausta, jolla pyritään viihdyttämään ihmisiä" (Brecht 1965, 100). Piscatorilla hallitsi apparaatti, Brechtillä ihminen, vaikkakin abstraktissa muodossa (Grevenius 81). Olennaista Brechtissä on se, että hän ha-

lusi antaa joukoille niistä olosuhteista, joihin heidän elämänsä liittyi, laajakulmaisen ja kestävämmän tiedon kuin jatkuvasti voimakkaampia "injektioita" vaativia poliittisia tunnelmia (emt. 82), mutta "toisaalta opettavaisesti, toisaalta huvittavasti paljastetaan porvarillisessa yhteiskunnassa ihmistä ohjaavat säädökset ja ihmisen riippuvaisuus taloudellis-poliittisista olosuhteista" (Niemi 1969, 121). Se on asiallisesti identtinen Hallie Flanaganin muotoilemalle ohjelmajulistukselle, jossa hän vaati monipuolisen yhteiskunnallisen informaation levittämistä FT:n välityksellä. Samoin Piscatorin poliittisen teatterin provokatiivisuus lievenee LN:n yleistävämmin ihmisten elinoloja käsittelevissä teksteissä. Tärkeätä opetuksen luonne Deweyn ajattelun näkökulmasta on siinä, että opetus hänelle oli "eräänlaista älyllistä yhteistyötä" (Hook 1988, 11), mikä edellyttää läsnäolijoiden toimivaa interaktiota, erityisesti Brechtin teatterissa painottuvaa, yleisön valpasta osallisuutta.

Ln:ssa ajankohtaisproblematiikkaa on tutkittu **kaksoisvalottamalla**, etäällä historiassa ja aktuaalissa todellisuudessa. Tyyllittely - mm. pantomiimit ja naamiot (kuvaavasti esimerkiksi oikeudenistunto-kohtaukset näytelmissä *Highlights of 1935*, kohtaus 12 ja *Injunction Granted!*, kohtaus 16), siluetit ja musiikki - vahvistaa vieraannuttamista mutta tapahtumien ajankohtaisuus, realismi ja tuttuus antavat katsojalle mahdollisuuden päästä omine ongelmiseen tapahtumien kanssa läheiseen vuorovaikutussuhteeseen, ei niinkään kiinnittyä henkilöihin. Itsensä näkeminen tilanteissa, tapahtumissa ja prosesseissa suo katsojalle loogisen jäsentelyn mahdollisuuden erotukseksi heittäytymisestä fiktiivisen henkilön psykologisoinnin armoille. Tuttuja kohteita ei Brechtin tavoin esitetä niin, kuin ne eivät olisi entuudestaan tuttuja, vaan niin kuin ne olisivat. Ln:ssa ollaan yhtä aikaa sekä ulkona että sisällä, tarkkailijana ja osallisena, mikä johtaa sekä kriittiseen että kokemukselliseen mukanaoloon. Kenties tässä vaikuttaa Långbackan lanseeraama "sisäinen monologi" yleisön ja esityksen välillä (emt. 47), mutta ehkä enimmäkseen se, että "vieraannuttaminen tapahtuu monella tasolla ja tavalla" (Brook 78). Vieraannuttamisena voi pitää vaikka Tšehovin *Kolmen sisaren* vaikutelmien sarjaa: "jokainen murros on yllytys ja kehoitus ajatteluun" (Brook 86). Tai se voi näyttäytyä sinä ln:n rytmisenä sarjana, jossa on välistä realistinen näköispala elävästä elämästä, mutta niin, että episodi läpivalaistuu suhteutumalla esityksen kriittiseen kokonaisrakenteeseen. "Eeppisen teatterin vaikeus ja voima perustuu siihen, ettei se painota sitä, mitä katsojat näkevät, vaan mikä on näytelmän takana oleva sanoma. Se ei painota todellisuuden ilmiöiden ilmissä olevaa vaan asioiden välisiä dialektisia ja ristiriitaisia suhteita" (Aura 44). LN:n tekstit painottavat molempia alleviivaamalla yksittäisiä realistisia tapahtumia osina näytelmien kokonaisuudesta.

### 6.3.1.2 Avoin muoto

Piscator nostaa ohjaajana esiin revyymomentin "sosiaalisen draaman" dialektisesta rakenteesta tekemällä siitä uuden muotoprinsiipin, kun taas näytelmäkirjailija Brecht puolustaa tieteellistä prinsiippiä. Hauptmannin näytelmässä *Ennen auringonlaskua* sleesiaiset hiilitalonpojat ovat yhteiskuntatieteilijän tutkimuskohteina, mutta Brecht institutionalisoi tämän satunnaisen temaattisen asiointi-

lan kuljettamalla sen muotoon. Hän vaatii *Pienessä Organonissa*, että samaa tieteellistä katsomustapaa, mihin luonto on pakotettu alistumaan, on sovellettava ihmisiin, jotka ovat tuhonneet luonnon ja jonka elämä nyt määräytyy sen hyväksikäytöstä. Teatterin pitää kuvata ihmisten keskinäisiä suhteita tietynä ajanjaksona, jona hän hallitsee luontoa, tai vielä tarkemmin ihmisten eripuraisuutta "jättimäisen yhteisen yrityksen kautta". Brechtin johtopäätös on, että draamallisesta muodosta on luovuttava (Szondi 92-93).

Dewey on todennut, miten kreikkalainen filosofia yhdisti tiedon ja toiminnan, mutta erotti aktiivisuuden toiminnasta, toisin sanoen valmistamisesta ja tekemisestä. Rationaalista ja välttämätöntä tietoa pidettiin Aristoteleen ylistävien lausuntojen tapaan oma-aloitteisen ja itsenäisen aktiivisuuden perimmäisenä, itseriittoisena ja suljettuna muotona. Se oli ideaalista ja ikuista, riippumaton muutoksesta ja siis maailmasta, jossa ihmiset toimivat ja elävät ja jonka me havaitsemme ja koemme käytännössä. "Puhdas aktiivisuus" rajattiin tarkasti käytännön toiminnasta. Jälkimmäinen, oli paitsi kyse tuotannollisista taidoista tai taiteesta, moraalista tai politiikasta, oli tekemisissä alempiarvoisen olevaisen alueen kanssa, jossa muutos vallitsee ja joka siis on olevaista vain kohteliaisuudesta, sillä se ilmentää olemisensa varman perustan puutteellisuutta juuri olemalla muuttuvaista (Dewey 1999, 23).

Aristoteleen suljetun draamamuodon vastakohtana Brecht lanseerasi oman avoimen muotonsa, jossa hän, toisin kuin absurdikot, oli Aristoteleen linjoilla mm. juonen keskeisen aseman suhteen. Siinä yhtenä selvänä erona oli Brechtin tähdentämä, LN:lle luonteenomainen juonen osien itsenäisyys sekä aristoteliläisen katharsiksen korvaava vieraannuttaminen, sen kautta rakentuva tieto ja aktiivisuus. Brechtin laatima, hänen oman teatterinäkemysensä painopisteitä kärjistyksin alleviivaava, tunnettu luokittelu eepin ja draamallisen teatterin eroista valottaa havainnollisimmin sitä, miten LN suhteutuu tähän teatteriteoreettiseen skeemaan (Brecht 1965, 16-17):

Draamallinen teatterimuoto: 1. toimiva, 2. kietoo katsojan näyttämötapahtumiin mukaan, 3. kuluttaa hänen aktiiviteettinsa, 4. tarjoaa hänelle tunteita, 5. elämys, 6. katsoja joutuu tapahtuman sisään, 7. suggestio, 8. tunteet säilötään, 9. katsoja on keskellä, eläytyy, 10. ihminen edellytetään yleisesti tunnetuksi, 11. muuttumaton ihminen, 12. jännitys kohdistuu loppuratkaisuun, 13. kohtaukset seuraavat toisiaan, 14. kasvaminen, 15. suoraviivainen kehitys, 16. pakonomainen kehitys, 17. ihminen kiinteänä suureena, 18. ajattelu määrää todellisuuden, 19. tunne

Eepinen teatterimuoto: 1. kertova, 2. tekee katsojasta tarkkailijan, mutta 3. herättää hänen aktiiviteettinsa, 4. pakottaa hänet päätöksiin, 5. maailmankuva, 6. hän joutuu tapahtuman eteen, 7. argumentointi, 8. ne tiedostetaan, 9. katsoja on vastapäätä, tutkii, 10. ihminen on tutkimuksen kohde, 11. muuttuva ja muutettavissa oleva ihminen, 12. jännitys kohdistuu tapahtumiin, 13. jokainen kohta on itsenäinen, 14. montaasi, 15. polveileva kehitys, 16. hyppäyksiä, 17. ihminen kehitystapahtumana, 18. yhteiskunnallinen todellisuus määrää ajattelun, 19. järki

Ln:n painotuksena on kertovuus. Se ei kiedo turruttaen katsojaa mukaan, mutta tarkkailuasenteestaan huolimatta katsoja on myös myötäeläjä, joka tiedostaa itsensä sekä subjektina että objektina. Ln herättää aktiiviteettia, mutta erityi-

sesti "uuden yleisön" edustajana katsojassa pysyy jo herännyt aktiviteetti yllä (Brechtin tieteen tahtoen skematisoimassa jaossa on yhtenä vaarana käsittää eepisen teatterin vaikuttavan kategorisesti vain tietyllä tavalla). Ln rekonstruoi katsojan omia tunteita, jotka henkilökohtaisen kokemuksen varassa ruokkivat hänen maailmankuvaansa. Hän on sekä tapahtumien sisässä että edessä. **Omat tunteet** saavat vastakaikua, ja ne on **mahdollisuus tiedostaa**, kun eläytyvä (samastuva) katsoja tutkii näytelmän problematiikkaa, joka tangeeraa hänen omaa elämäntilannettaan tai on nähtävissä suhteessa siihen.

Ihmisen yleinen tunnettuus ja muuttumattomuus tyyppillistyvät ihmisen symboleissa: valtarakenteissa ja päätöksentekoprosesseissa esiintyvänä, enemmän tai vähemmän persoonattomina edusmiehinä. Ihmisen muutos on valjastettu elinolosuhteiden muuttamisen välttämättömyyteen, ja tässä erityisesti vähäväkisten, "tavallisten" ihmisten rooli korostuu. Jännitys kohdistuu yksittäisiin kohtauksiin, joilla on samankaltainen merkitys kuin reaalisessa elämässä ihmisen välitavoitteilla kohti parempaa tulevaisuutta. Kohtaukset ovat itsenäisiä, mutta montaaosimaisinkin ne kasvattavat selkeitä temaattisia kokonaisuuksia kehittymällä polveillen ja hyppäyksin. Ln:ssa ajattelu nostetaan erityisesti oikeudenkäytön kuvaamisen avulla satirisoimaan vallitsevia käytäntöjä, jolloin juridiikan käytännössä ilmenevä ajattelu määrää todellisuutta ja elinolosuhteita. Kun näitä konventioita vastustavat voimat edellyttävät yhteiskunnallisen todellisuuden määräävän ajattelua, ollaan ln:n dramaattisten latausten polttopisteessä.

Ln:n realismikäsityksen kannalla on mm. Långbacka, jonka mukaan "realismi ei ole tyyli vaan tapa tajuta maailmaa". Sen mukaan "voimme subjektiivisen elämyksen kautta ymmärtää objektiiviset yhteydet" (emt. 47-48) myös objektiivisessa antinaturalismissa. Jotta voitaisiin puhua arkikokemuksesta yleistään, on muistettava, että LN:n tietoisena pyrkimyksenä oli saada esityksiinsä sellaista uutta katsojakuntaa, jonka tausta koostui melko yhtenevästä kokemuksesta. Asiaanhan törmäsi Brechtikin, kun hänen esityksissään väitettiin eläydyttävän samaan tapaan kuin mihin oli totuttu perinteisessä teatterissa. Långbacka onkin tähdentänyt, että "Brechtin teatterin aloittama muutosprosessi ei vaadi vain uusia metodeja teatterilta, se vaatii myös uuden yleisön, joka käyttäytyy uudella tavalla" (emt. 119-120). Ääriesimerkkinä Brechtillä ovat hänen Lehrstückinsä, opetusnäytelmänsä, 20-luvun loppuun ja 30-luvun alkuun ajoittuvat didaktiset kokeilut, joissa hän poisti katsoja-esiintyjä -suhteen ja käänsi kaikki individuaaliset intressit valtion intresseiksi (Carlson 384-385). Lehrstück ei opeta näyttämällä, vaan näyttelemällä. Katsojia ei tarvittu (Brecht 1963, 119-120). Ln:n ja Lehrstückin välille on vedetty jopa yhtäläisyysmerkit, mutta kun ln oli mitä suurimmassa määrin käytännöllisen teatterin kokeilullinen genre, rinnastus on harhaanjohtava. Jo ln:ien peruslähtökohtana oli vetää mahdollisimman suuria yleisömääriä, mikä oli kategorinen ero Brechtin kokeilemien ääritapausten yleisöttömiin opetusnäytelmiin.

Muodon ja sisällön keskinäissuhteen Brecht on formuloinut yksinkertaisesti seuraavalla tavalla: "Esityksen muoto voi olla hyvä vain, jos se on tuon esityksen sisällölle kuuluva muoto; ellei se ole sitä, se on huono" (Brecht 1991, 22). Vaikka Brecht oli tarkka teoreetikko, hänen käytännöllinen teatterintajunsa

sääteli myös teorianmuodostusta. Hän ei tapansa mukaan ole eksynyt tekemään muodon ja sisällön suhteestakaan aukotonta aksiomaa vaan väljän lauseen, joka ottaa huomioon erilaiset sisällöt ja niiden mukaiset, erilaiset ilmiöt. Keskeistä on se, että sisältö tulee ensin, sitten muoto, mikä on luonteenomaista myös ln:n teatteriajattelun etenemissuunnalle. Siinä on avainosassa se, mitä halutaan sanoa, ja muoto - niin tekstin strukturointi kuin sen näyttämölliset edellytyksetkin - ilmentää tätä haluamista ja sen keinoja. Brechtin määrittelyä soveltaen ln:n muoto on "hyvä", koska sen episodimaisuus, lehdenomaisuus, kärjistyksin yhteiskuntapoliittiseen ilmastoon haarova, ihmisten omia kokemuksia hyödyntävä ilmiö pitää silmämääräänään sitä Flanaganin tavoitetta, jonka mukaan LN pyrki "dramatisoimaan uutta taistelua, jossa tavallinen amerikkalainen saa tietoa maastaan ja maailmastaan ja jossa hän suuntaa aikamme luonnon, talouden ja yhteiskunnan voimavarat yhä useampien ihmisten elämän parantamiseksi" (Bigsby 218). Väinö Linna on todennut, että "kirjallisen taideteoksen muodolla ja rakenteella on yhteydet konkreettiseen todellisuuteen. ... kaikista merkittävistä teoksista nuo yhteydet ovat löydettävissä, koska tuntuu mahdotomalta, että ihmiset pitäisivät jatkuvasti merkittävänä sellaista, mikä ei millään tavoin olisi yhteydessä heidän tietoisuutensa todellisen kokemuksen kanssa" (Linna 33). Dewey on korostanut kokemuksen sisältävän vastaanottavan läpikäymisen ja produktiivisen tekemisen, sekä kokemuksen kohteen omaksumisen että sen osittaisen rekonstruoinnin, jolloin kokeva subjekti sekä muokkaa että muokkautuu (Shusterman 47).

### 6.3.1.3 Sydän on ja pää

Tunteen ja järjen väkivaltaisen erottelun sijasta ln:n vastaanoton elementtinä hallitsee kokonaisvaltainen kokemus. Ln peilaa faktaanäytöin ja arkitodellisuudesta dramatisoitujen tapausten keinoin katsojien tunnistamaa problematiikkaa. On toki aiheellista Brechtin karkeassa dikotomiassa muistuttaa siitä, että juuri hän Eisensteinin ohella etsi uudenlaista älyllisyyden ja emotionaalisuuden välistä suhdetta. Yhdysvaltojen 30-luvun taiteen ja moraalien edustavimmille teoksille oli "tyypillistä syvän tunteen ja tietopohjaisen aineksen omaperäinen yhdistäminen" (von Bagh 1981, 94). Brechtillä se noudattelee Georg Kaiserin mottoa "pää on vahvempi kuin sydän" (Bentley 1965, 139), minkä Losey on kuitannut omalla priorisoinnillaan. Sen mukaan "sillä hetkellä, kun tunne alkaa häiritä yleisön ajatuksen kirkkautta, ohjaaja on epäonnistunut" (von Bagh 1976, 429). Ln:n tienä oli ottaa arkikokemus huomioon "näköiskohtauksina" liittäen se yhteiskunnallisen kehityksen ajallista jänneväliä venyttäen ja teatteritekniisesti laveaan kontekstiin. Näyttää siltä, että ln:ssa sydämen ja pään osuudet ovat varsin tasavahvoja.<sup>45</sup> Athol Fugard on todennut ihmisten tulevan Brechtin

<sup>45</sup> Missä joukkoa rakentaa ennen kaikkea ihmisten tunneperäinen reagointi toistensa kiihtymykseen ja tässä vastavuoroisuudessa yltyvä kiihkoutuminen, julkisoa rakentava kanssakäyminen on olennaisesti järkipäristä ja kriittistä keskustelua (Pietilä et alii 1999, 7 -8). Se voi tietenkin sisältää latautuneita tunne-elämyksiä, kuten tässä työssä on osoitettu. Näin kansalaisjournalismin keskusteluun aktivoitu yleisö (julkiso) on samankaltaisesti kriittisessä vireessä kuin Brechtin valpastuttamaa katsojakuntaa muistuttaneet LN-katsojat.

esityksiinkin viihtymään, ja teatterintekijöiden on viihdyttämisen saavuttamiseksi "tasapainoiltava tunteen ja järjen kanssa kuin sirkuksen jonglööri" (Fugard 25.5. 2000). Vertaus on syvälinen, koska siinä yhdistyvät jonglöörin ammattitaito ja sen mukainen tavoite saada yleisö viihtymään huimilla ja taiturimaisilla tempuilla, joiden epäonnistuminen voi johtaa esiintyjän akrobaattiosissa jopa fyysiseen vaaraan. Usein klovnien temput sirkuksessa ovat valloittavimpia, koska niiden aikaansaama yleisökontakti jättää bravuurimaiset taidonnäytteet vähänlaiselle havaitsemiselle. Silloin kuitenkin esiintyjän kontrolli on erityisen painokkaasti valpastunut yhtäaikaisesti tunnetehävän välittämiseen ja tekniiseen suoritukseen.

Yleisön kokemuksellista läsnäoloa LN:n aktivoivassa katsojasuhteessa leimaa Deweyn itsetiedostusprosessin mukaisesti Törmää seuraten reflektiivisyys, siis "toimintatilanteen ja toiminnan päämäärän uudelleenjäsentäminen totunnaisen ajattelutavan tunnistaen ja siitä poiketen", mikä takaa yksilön kasvun ja samalla yksilöiden yhteiskunnan kehityksen. Jopa pienen miehen mahdollistama yleisön identifioituminen melko luonnostelluin, ohuehkoisti persoonallisiin ääriivivoin vedettyyn henkilöön, Buttonkooperiin, on sekin kiinnostavasti monivaiheinen matka uuden katsojakunnan yleiseen ja yhteiseen problematiikkaan: samastumisen kautta lievästi anonyyminen Buttonkooper samastuu edustamaansa joukkoon, paljon sähköstä maksaviin, laatuunkäypää asuntoa laatuunkäyvillä ehdoilla edellyttäviin kaltaisiinsa tekstin abstrakteihin ihmisiin, jolloin kollektiivin problematiikka on tämän yksilön tunnistettavaa problematiikkaa ja sitä kautta yleisön omaa, lopulta esityksen yksittäisten katsojien. Erityisesti identifioitumiskohteen, Buttonkooperin, konkretisoitumassa katsojan on mahdollista rekisteröidä emotionaalista tunnistettavuutta ja yhteyttä omaan osaansa.

Oppilaan kasvatuksen tasolta siirrettynä Deweyn filosofian perusviesti on se, että ylhäältä ohjatun tai annetun aineiston vastakohtana lapsi/katsoja tekee "oman kysymyksen" tutkimalla sen merkitystä ja sisäisiä suhteita ja valikoimalla aktiivisesti sen ratkaisemiseksi relevanttia materiaalia. Ongelma ei ole yhden-tekevä, vaan siitä tulee näin tarkkailijan oma, joka yllyttää ottamaan kantaa (Dewey 1956, 148-149). Esteettisessäkin kokemuksessa Dewey tukeutuu teoriaansa, joka yksinkertaisimmillaan tarkoittaa sitä, että "organinen toiminta on siirtymistä hermoärsytyksen tilasta tasapainotilaan" (Singer 74). Taiteellisen tuottamisen yleinen prosessi eli taideteoksen "luominen" on pohjimmiltaan samaa käyttäytymisprosessia ja temporaalista kaavaa: liikettä alun perin ristiriitaisista ja hajanaisista elementeistä kasvavaan kiinteyteen ja yhdistymiseen. Dewey ei painottanut käyttäytymisprosessia vain taideteoksen tuottamisessa vaan sen perustavanlaatuisuutta myös taiteiden havaitsemisessamme ja nautinnossamme. Esteettinen kokemus on havaitsemaan oppimista, ja taideteokset tarjoavat uusia väyliä elämän kokemiselle, ja luovuus on yhtä ominaista yleisölle kuin taiteilijoillekin (emt. 85). Jos objekti on irti yhteyksistään muihin asioihin, tiedämme siitä vain rajoitetusti, mutta mitä enemmän tiedämme sen yhteyksistä ja vuorovaikutuksista, sitä enemmän tiedämme objektista. Tällöin jopa välittömässä nautinnossa on pätevyyden ja valtuutuksen tuntu, joka lisää nautintoa. Tunneimme huolta sellaisen objektin jatkuvuudesta, jolla on radikaalisti erilaista

arvoa kuin huolellamme nautinnon tunteen jatkumisesta (Hook 1950, 201-202). Relaatioiden merkityksen korostus soveltuu paitsi oppimisen jäsentymiseen, myös Brechtin tuottaman teatteritapahtuman tiedollisen ja tunneaineksen kietoutumiseen toisiinsa, kokonaisvaltaiseen tapaan kokea kontrolloidusti. Arvona LN:n kokemusmaailmassa katsojien elämäntilanteitten kaltaisten tapausten käsittely on omaa luokkaansa verrattuna pelkkään ohikiitävän nautinnon hetkeen, jolla ei ole relevantteja kytkentöjä itsensä ulkopuolelle.

Demokraattinen pyrkimys tavoittelee yksilön tunnustamista sekä sosiaalisen järjestyksen toimijana että päämääränä, persoonana, joka tukee ja uudistaa kulttuuria, jota tulkitaan ihmiskunnan yleisenä tavoitteena luoda ja jatkaa inhimillistä elämäntapaa. Dewey on johdonmukaisesti ja jatkuvasti tehnyt selväksi, että tutkimuksen, testaamisen, tietämisen, arvottamisen ja toimimisen prosessi on ratkaisevaa sekä tutkimuksessa että kaikessa inhimillisessä elämisessä, jota ohjaa tarkoitus ja jonka uskomme olevan kaikella kokemuksella (Frank 104). Dewey'n ydinajattelun soveltaminen LN:iin konkretisoituu vahvasti siinä, mitä hän on kirjoittanut erityisesti käytännöllisenä pitämästään epävarmuuden tilasta. Mikäli toiminta ei tarjoa keinoja ulkoisten olosuhteiden säätelyyn, se saa muotoja, jotka ovat riittien ja kulttien mallina. Suora toiminta muuttuu epäsuoraksi, siirretyksi toiminnaksi (Dewey 1999, 195-198). Teatterikin on siirrettyä, tutkivaa toimintaa, kirkkaimmillaan LN:n kaltaista, jossa ajattelu eli teatterina toteutettu keino reagoida epävarmuuteen saa mentaalisen kvaliteetin. Kyvyttömyys vaikuttaa ulkoisten olosuhteiden säätelyyn ei teatterin kohdalla tietenkään tarkoita sitä, että turvallisuuden etsiminen johtaisi irrelevantteihin käytäntöihin, kuten yliluonnollisiin enteisiin. Kun LN:n tietoisena pyrkimyksenä oli myös vähentää tai poistaa epävarmuutta aiheuttavia tekijöitä, se oli mentaalisen lisäksi myös älyllistä. Näin teatterille luonteenomainen välineellisyys korostuu.

Emotionaalinen aspekti on välitön kvaliteetti, jolloin esimerkiksi asuntotilanteen esittely nostaa epidemioineen ja kuolemantapauksineen (*One Third of a Nation*) yleisössä huomattavaa tunneperäistä huolta mahdollisesti omaa tilannettaan muistuttavien fiktiivisten henkilöitten kohtaloista. Tahdonalainen mentaalinen elämä taas on pyrkimystä muuttaa epämääräisiä ja epäselviä olosuhteita tavoiteltavaan ja suotuisaan suuntaan, johon LN tietoisesti pyrkikin. Emootio haittaa tai edistää päätöksentekoa välittömällä voimallaan, kun sen sijaan älyllinen mentaalinen toiminta on epäsuoraa reagointia, jossa tarkoituksena on suunnata operaatioita toivotun ratkaisun saavuttamiseksi (ib.). Se edellyttää reflektovaa ajattelua ja etsii selvimmin toteutuksensa Brechtin kriittistä välimatkaa käyttävän teatterin keinoista. Kuten on todettu, emotionaalinen viritys vahvistaa LN:ssa yleisön asennetta epäkohtien korjaamiseksi.

### 6.3.2 LN pienenisyhteiskuntana

Kasvatus on Deweylle väline, jonka avulla kokemus ja menneisyyden arvot siirretään tulevaisuuteen. Prosessin mahdollistaa toimintatapojen, ajattelun ja tunteen kommunikaatio vanhemmilta nuorille. Koulu on siis vain yksi kasvatuksen keskus; kasvatus läpäisee koko yhteiskuntaa ja yhteiskunnan olemassaolo riippuu kasvatusprosesseista (Singer 86). Kasvatuksen tulisi tapahtua todel-



lisessä ja mielekkäässä toiminnassa, ei tiedon jakeluna vaan kasvattajan ja kasvatettavan vuoropuheluna. ”Progressiivinen kasvatus” tai ”progressivismi” on perinteinen nimitys laajalle virtaukselle, joka 1900-luvun alkuvuosikymmeninä kasvoi Yhdysvalloissa vallitsevaksi koulutSIDEOLOGIaksi. Käsikirjoissa Dewey-traditio typistetään tavallisesti pedagogiseksi peukalosäännöiksi (”learning by doing”), mutta huomattavasti mielenkiintoisempi on 1890-luvulta alkanut valtava sosiaalinen uudistustyö, joka jatkui pari vuosikymmentä. Deweyn traditiota tai progressivismin tunnetut peruseriaatteet ovat oppilaskeskeisyys, teorian ja käytännön yhdistäminen, kytkeytyminen elävään todellisuuteen ja työelämään, demokraattinen kasvatus ja psykologiseen tietoon pohjautuva kasvatus; näitä pedagogisia peruseriaatteita ei voi käsittää abstraktisti irtireväistyinä ideoina, vaan ne ovat uudistusliikkeen ja sen yhteiskunnallisten edellytysten ilmausta (Broady 63).

Lähimmäisenrakkaus oli yksittäisen progressiivisen pedagogin tai sosiaalityöntekijän keskeinen motiivi. Samanaikaisesti sen ajan progressivismi täytti yhteiskunnallisesti välttämätöntä tehtävää, jota kenttätyöntekijät tuskin hahmottivat sen koko laajuudessa, nimittäin kaupunkien työväenluokan kouluttamista. Pohjoisen ja läntisen Euroopan muuttovirran ja sen nopean sopeutumisen ja amerikkalaistumisen jälkeinen Etelä- ja Itä-Euroopan muuttoaalto Yhdysvaltoihin jäi paikoilleen itärannikon kaupunkeihin omiin gettoihinsa. Pyrkimyksenä oli amerikkalaistaa ne työvoimaksi ja kansalaisiksi yhteiskunnan ja laajenevan teollisuuden vaatimusten mukaan. Tämä muovaamisprosessi oli progressivismin toinen ominaispiirre, mm. John Deweylle progressiivisen pedagogiikan tärkein tavoite. 1930-luvulla progressivismi yhdistettiin yleisessä tietoisuudessa yhä useammin vasemmistoradikalismiin. Liikkeessä käynnistyi sisäinen väittely 30-luvun alussa; vähemmistö halusi, että pedagogisen progressivismin pitäisi sitoutua kamppailuun sosiaalisten ja taloudellisten uudistusten puolesta. Antamatta erityisempää aihetta siihen koko liike sai leiman ”radikaali” ja menetti poliittiset mahdollisuutensa (Broady 64-67).

Marginaaliin Deweyn ajatukset eivät kuitenkaan jääneet, sillä Starrin mielestä Deweyn peruskouluja, lukioita ja collegeja muuttaneiden ajatusten on tarvinnut ulottua syvästi kasvatustieteisiin, jotka ovat ”vaikuttaneet yli 15 miljoonan ammattiyhdistysihmisen poikien ja tyttöjen kehitysvuosiin, puhumattaakaan ruumiillisen ja henkisen työn tekijöistä, jotka käsittävät kokonaiset 42 miljoonaa Yhdysvaltain palkanansaitsijaa” (Starr 184).

Voidaan todeta reformipedagogiikan nähneen ”kasvatuksen politiikan apuneuvona toteutettaessa lupausta amerikkalaisesta elämäntavasta” (Miettinen 36). Koulut voivat Deweyn mukaan tarjota henkisen kasvun välineitä, mutta kaikki muu kasvumme perustuu siihen, miten omaksumme ja tulkitsemme kokemuksemme, onhan elämämme tavoitteena ”päättymätön täydellistymis-, kypsymis- ja hienostumistapahtuma” (Durant 566, 569). On tärkeätä muistaa, että Deweyn ajatukset heijastavat erityisesti ideatasolla amerikkalaisia kasvatustavoitteita ja kiteyttävät hajanaisen reformipedagogiikan monia polkuja kuin että hänen vaikutuksensa amerikkalaiseen kouluopetukseen olisi ollut käytännössä ratkaisevan suuri.

John Deweyn kasvatusteorioiden, joista amerikkalaiset Deweyn tavoin käyttä-

vät kasvatustilafilosofian nimitystä, pohjautuvat kiinteästi hänen filosofisiin käsitteisiinsä. Tiedon saavuttaminen edellyttää toimintaa; tieto on pohjimmaltaan vain yksi kokemuksen muoto. Sosiaaliselta kannalta katsoen koulun tulee rakentua pienoyhteiskunnaksi, jossa demokraattiset ihanteet ovat määräävinä (Dewey 1957, 6-7). Oppimistapahtumassa Dewey kritisoi sitä, että "melkein ainoa menestyksen mitta on kilpailu" (Dewey 1956, 15), kun hän sitä vastoin esittää koulutyöhön sisällytettäväksi monenlaisia aktiivisen toiminnan muotoja, "sosiaalisen voiman ja ymmärryksen kehittämistä", jolloin "sille tarjoutuu mahdollisuus samastua elämään" (Dewey 1956, 18, Dewey 1957, 25).

"Eräässä kouluryhmässä lapset työskentelivät kolmekymmentä minuuttia erottaakseen puuvillan kuidut siemenkopista ja siemenistä ja onnistuivat saamaan niitä kokoon vähemmän kuin unssin verran. Heidän oli helppo uskoa, että yksi henkilö pystyy käsin puhdistamaan vain paunan verran päivässä, ja ymmärtää, miksi heidän esi-isänsä käyttivät villavaatteita puuvillasta tehtyjen asemesta. Tarkastellessaan menetelmiä, joilla kuituja valmistetaan kankaaksi, lapset perehdytetään ei vain erityisen teollisuuden haaraan vaan koko yhteiskunnalliseen elämään" (Dewey 1957, 27-28). Deweyn metodi tähtää luonnon materiaalien ja prosessien kokemukseräiseen ymmärtämiseen ja sitä kautta historiankehityksen oivaltamiseen. Menetelmä on konkreettinen, intiimi, materiaallinen, dynaaminen, myös luonnontieteellinen ja evolutionistinen, jolloin viljelyn ja kädentaidon historiallisesta prosessista avautuu työntekijän näkökulma, subjekti, joka on anonyymi mutta luokassaan tunnistettava, se pieni ihminen, joka on LN:n polttopisteessä.

Yksinomaisen kilpailuttaminen koulussa ilman laajempien kokonaisuuksien ymmärtämistä ja sosialismoraalista arvioimista on lähtölaueaus sille, mikä myöhemmin ilmenee raakana individualismina ja henkilökohtaisen hyödyn tavoitteluna. Siitä on vakuuttava konkretisaatio maanomistajan maan arvon kasvamisessa samaan tahtiin kuin asukkaiden elinolot käyvät yhä tukalammiksi (*One Third of a Nation*, 3 B). Kasvatustyössä on unohdettu, että "suurin veto-voima ja suurin merkitys lapsen elämässä voitiin saavuttaa vain, kun opittavaa aineista ei esitetä ulkokohtaisesti, vaan siitä näkökulmasta, jossa määräävänä on suhde yhteiskunnalliseen elämään" (Dewey 1957, 95).

Henkisen voiman ja tietojen lisääntyessä toiminta muuttuu Deweyn mukaan yhä enemmän apuneuvoksi ja ymmärtämisen välikappaleeksi. Näin jokaiselle on tärkeätä saada kasvatusta, joka suo hänelle mahdollisuuden oppia näkemään jokapäiväisessä työssään kaiken, millä on laajaa ja inhimillistä merkitystä. Monet työntekijät ovat Deweyn havaintojen mukaan vain lisälaitteita koneisiin, joita he käyttävät (emt. 29-31). LN:ssa tämä taylorilainen ilmiö saa ilmaisunsa mm. naisten työtunteina tehtaassa (*Injunction Granted!*, kohta 6). Ellei tieto olisi kenenkään privilegio, se lisäisi yhtäläisiä kansalaisoikeuksia ja ellei henkinen isolaatio olisi vallalla, se vahvistaisi yhteisön moraalialia. 1990-luvulla tieto kulkee teknisesti esteettä Deweyn toivomalla tavalla, mutta tietotekniikan suhteellinen kalleus on samalla lisännyt sen epädemokraattisuutta. Luultavasti tehokkaammin kuin Deweyn mallikoulu Chicagossa LN välitti huokeaan hintaan teatterin suodattamana emotionaalisena kokonaiselämyksenä suoranaista tietoa yhteiskunnan rakenteista ja voimista. "Nykyinen kasvatuksem-

me vetoaa enimmäkseen vain meidän luonteemme älyperäiseen puoleen, haluumme oppia, koota tietoja ja saada haltuumme oppimisen symbolit - ei virikkeisiimme ja pyrkimyksiimme tehdä, toimia, luoda, tuottaa hyödykkeitä ja taidetta” (emt. 33), toteaa Dewey jo paljon ennen oman aikamme tietotekniikan globaalia levittäytymistä.

Deweyn kouluolojen kritiikki rinnastuu vallalla olleeseen tilanteeseen taiteissa: kasvatuksessa pönkitettiin passivoivaa älyllistä materiaalia, kun taiteissa taiteeksi koettiin passivoiva pintaviihde, mikä oli yksi syy vieroksua vaihtoehtona outoa, LN:n yhteiskunnallisesti uudistavaa ja koettelematonta teatterimuotoa.

Luokkahuoneessa kuuntelemisen asenne merkitsee puhumiseen verrattuna passiivisuutta ja intensiteetin laskua ja sitä, että opetuksen valmismateriaalin ovat hankkineet kouluviranomaiset yhdessä opettajan kanssa (Dewey 1956, 31-32). Dewey arvostelee opetustilanteen staattisuutta ja passivoivuutta, mihin teatterin kontekstissa LN etsi omia vastauksiaan. Dewey kritisoi myös informaation byrokraattista ohjautumista ylhäältä alas, mikä heijastaa yhteiskunnan suurempia voimavirtoja. Luokkahuone on ahtautta, pulpettien asettelua ja opettajankoroketta myöten lisäksi tila, joka korostaa tilanteen hierarkkisuu- tta, puhujan ja kuulijan vastakkainasettelua. Näyttämölliseltä jäsennykseltään ja myös pieni mies -identifikaationsa avulla LN pyrki rikkomaan konventionaalista teatteritilajakoa. Opettajan yliaäninen rooli LN:ssa oli hallitseva kovaääninen, yhteiskunnan erehtymätön kuuluttaja ja ylivalvoja. Dewey kiteyttää opetustilanteessa ”painopisteen olevan lapsen ulkopuolella” (Dewey 1957, 40), kun LN osoittaa sen olevan yhteiskuntaelämässä tavallisten ihmisten ulko- ja yläpuolella. Oppilaiden kuuluisi ”saada enemmän harjoitusta tarkkaavaisuudessa, enemmän kykyä tulkita, tehdä päätelmiä, teräviä havaintoja ja harjoittaa jatkuvaa harkintaa kuin että heidät pannaan ratkomaan mielivaltaisia ongelmia yksinkertaisesti harjaantumisen takia” (Dewey 1956, 54). Motivaatio ja mielekäs toiminta ovat Deweylle opetuksen keskeinen tarkoitus, samalla tavalla kuin LN koki olla katalysaattori siinä prosessissa, joka tähdentää motivoimisen merkitystä katsojien harjaannuttamisessa arvioimaan valppaasti yhteiskunnan rakenteita ja toimintaperiaatteita.

Perinteisen opetusmenetelmän mukaan lapsen on sanottava sellaista, min- kä hän on ainoastaan oppinut. On suunnaton ero sen välillä, onko jotakin sanot- tavaa ja että on sanottava jotakin. Lapsi, jolla on (hallussaan) erilaisia tosiseik- koja, haluaa puhua niistä. Hänen kielensä hioutuu ja muodostuu täydellisem- mäksi, koska sitä hallitsee todellisuus, johon tiedot perustuvat (Dewey 1957, 57- 58). Vaihtoehtojen tarjoaminen mielipiteiden materiaaliksi on se ponnin, joka johti LN:n jo peruslähtökohdiltaan poleemiseen ”yhteiskuntarauhan” häiritse- miseen ja sen mittaamiseen, mikä horjuttaa status quota ja panee diskursiivisen toleranssin koetteille. ”Jos uskomme elämään ja lapsen elämään, silloin kaikki puhumamme toimet ja käytännöt, koko historia ja tiede muuttuvat välineiksi ja kulttuuriaineiksi, jotka vetoavat hänen mielikuviutukseensa ja joista tulee hä- nen elämänsä rikkautta ja järjestystä” (Dewey 1956, 61). Deweylaisen kasvatuk- sen tavoitteellisuudessa LN aikuisyleisöineen on lähtökohtaisesti analoginen sen koulu pienuisyhteiskuntana -skeeman kanssa. Niiden päämäärien synk-

ronoituminen kielii vahvasti siitä yleisestä pyrkimyksestä, joka yhdeltä kulmaltaan hallitsi 30-luvun tietoisinta halua vahvistaa kansalaisidentiteettiä, olkoonkin, että pedagoginen progressivismi ei saanut aggressiiviseksi koetun taisteluhalunsa takia havittelemaansa elintilaa.

”Kun luonto ja yhteiskunta voivat elää luokkahuoneessa, kun oppimisen muodot ja välineet ovat riippuvaisia kokemuksen substanssista, silloin on mahdollisuus tällaiseen samastumiseen, ja kulttuurista tulee demokratian tunnussana” (emt. 62). ”Lapsen kannalta katsoen koulussa ilmenevä suuri tuhlaus johtuu siitä, ettei hän koulun puitteissa voi täysin ja vapaasti käyttää hyväkseen niitä kokemuksia, joita hän saa koulun ulkopuolella. Toisaalta lapsi taas ei voi soveltaa jokapäiväiseen elämäänsä sitä, mitä hän on koulussa oppinut. Tällaista on koulun eristyisyys elämästä” (Dewey 1957, 72-73). LN:ssa teatteritodellisuuden siirrettiin aineksia sen ulkopuolisesta elämästä. LN pyrki eroon teatterin yleisestä itseensäkäpertymisestä juuri niin, että katsoja teatterista tullessaan katselisi maailmaa uusin silmin. ”Lapsen olisi opittava kauppalaskentoa ja maantietoa, ei erillisinä asioina, vaan suhteessa sosiaaliseen ympäristöönsä. Nuorison on tutustuttava pankin vaikutukseen nykyelämässä..., silloin relevanteilla aritmeettisilla prosesseilla olisi jokin tarkoitus...” (emt. 77-78). Dewey tähtää kouluun orgaanisena kokonaisuutena, ei erillisten osien yhdistelmänä. ”Eristyminen katoaa eri oppiaineiden ja koulujärjestelmän eri osien välillä. Kokemuksella on oma maantieteellinen näkökulmansa, taiteelliset, kirjalliset, tieteelliset ja historialliset puolensa” (Dewey 1956, 91). William James on tähän liittyen painottanut sitä, että kaikki tajunnassamme ilmenevä on täytynyt sinne johtaa, ja tuo johtaminen tapahtuu siten, että se assosioidaan johonkin jo siellä olevaan (James 93). Vaikka LN olisi koskettanut esityksillään ihmisen reaali maailman kokemiseen vahvastikin ja vaikuttanut pitkäkestoisesti, elinolosuhteitaan tietoisesti analysoiva ja niihin vaikuttamaankin pyrkivä katsoja oli myös monien muiden herätteiden objektina. LN ja sen viestit eivät olleet tyhjentävästi kenenkään kokijan elämänsisältö, mutta arkisten ongelmien ratkaisuyrityksissään ja ihmisten elämäntilanteisiin liittymisen se täytti kokonaisvaltaisemmin katsojien elämää kuin sen ääripäässä ollut eskapistinen viihde.

”Suurten aiheitten (teollinen yhteiskunta, armeija, kirkko, valtio jne.) käsittelystä on tendenssinä tulla ylisymbolinen. Tästä materiaalista jää niin runsaasti neli- ja viisivuotiaan lapsen kokemuksen ja kapasiteetin ulkopuolelle, että käytännöllisesti kaikki, mitä hän siitä saa irti, on fyysistä ja emotionaalista heijastusta - hän ei pääse aidosti tunkeutumaan materiaaliin” (Dewey 1956, 125). Deweylaisen aiheellisen kritiikin mukaisesti LN materiaalisti teatterin keinoin mm. holding-yhtiön idean (*Power*, kohta 7) ja havainnollisesti systemaattisesti valtarakenteita, jolloin (mm. näyttämölle karrättyjen ruohomattojen avulla laadittiin ”pienoismalli” asumisen ahtaudesta (*One Third of a Nation*, kohta 3B) tyylijajista kehkeytyi luonnostaan satiirinen ja groteski, ja sen olisi ymmärtänyt myös pieni lapsi. Näillä tiivistävän konkretisoivilla, opetuksellisilla menetelmillään LN lähensi suuret aiheet katsojan arkisiin elämäntilanteisiin, jolloin katsoja sai käsityksen paitsi yhteiskunnallisista rakenteista myös omasta ja kaltaistensa paikasta ja merkityksestä niissä.

”Toiminta on pakostakin jatkuvaa työntekoa. Se ei kestä vain päiviä vaan

kuukausia ja vuosia. Se ei ole erillisen ja pinnallisen energian herättämistä, vaan pikemminkin vakaata, jatkuvaa voimien järjestelyä tiettyjen yleisten suuntaviivojen mukaan" (Dewey 1957, 133). LN:kin profiloitui omalla ohjelmallaan, tieto- ja tunneaineksen käytöllään, helpottamaan ja avartamaan uuden yleisönsä kohtaamaan maailmaa uusin silmin, uusin haastein ja uusin voimin. Deweyn ajattelussa kiteytyy kokonaisvaltainen ajatus siitä, miten esteettisesti hallittu taideteos tai eheästi organisoitunut yhteiskunta ovat riippuvaisia näennäisesti vähäisten elementtien, väripigmenttien tai pienten ihmisten, yksittäisten koululaistenkin, merkityksen huomioonotosta. Se kritisoi yhdessä muckrakerien ja LN:n toteuttajien kanssa monopolien ja trustien raakaa individualismia, jossa kuluttajalla on lähes vain välinearvo. Siitä huolimatta LN-kehityksen deweylainenkin tulkinta nousee perinteisestä yhdysvaltalaisesta individualismista korottamalla yksilön merkityksen pelkämästä kuluttajasta sisäisesti rikkaaksi intersubjektiivisen verkon jäseneksi ja toimijaksi yhteiskunnan kehittämisessä.

### 6.3.3 Taide avaa tien kohti vapautta

Oma historiamme on ratkaisevassa osassa kaikissa kokemuksissamme. "Näemme maalauksen silmillä ja kuulemme musiikin korvilla, mutta se olemme me, inhimilliset olennot menneisyyksinemme, jotka näemme ja kuulemme. Näkemisen ja kuulemisen kvaliteetti vaihtelee menneisyyden kokemuksen mukaan. Taideteoksen alan mittaa niiden elementtien määrä ja vaihtelu, jotka tulevat menneestä kokemuksesta, jotka ovat orgaanisesti absorboituneet tässä ja nyt tehtyihin havaintoihin" (Edman 61).

LN:ssa tämä "ala" oli suhteellisen suuri, ja on luultavaa, että menneisyyden kokemukset, jotka sulautuivat uusiksi kokemuksiksi teatterista saatujen impulssien ansiosta, olivat New Yorkin yleisössä samansuuntaisia, esimerkiksi *Triple-A Plowed Underin* maidon hinnanmuodostusta käsittelevän kohtauksen (emt. 14-15) kolmivaiheisen maanviljelijä-tuottaja-kuluttaja -ketjun yleisö edusti todennäköisimmin kuluttajia. Edman on tulkinnut tämän deweylaisen näkökohdan kerroksittaista kokemuksen käsitettä vahvasti merkityksellistävällä tavalla: "Taiteen erityinen keino on kommunikoida mielikuvituksen toiminnan kautta. Taiteet edustavat kussakin alkuperäisessä tapauksessa uutta kokemusta, jolloin aiemmin vallalla olleet, koetut voimat on heitetty tuoreeseen perspektiiviin, uudenlaiseen kontekstiin valaistuina voimakkaan oudolla mutta tuttavallisella valolla. Tämä **uuden kokemuksen luominen, paradoksaalista kyllä, yhdistää ihmisiä**. Sillä olipa henkilöhistorioissa millaisia eroja tahansa, ihmiset asuttavat saman maapallon, jakavat saman leimallisen ihmisluonnon. Taideteosten tuoreus auttaa ihmisiä vapautumaan tapojen rutiineista sekä teoreettisista tai käytännön syistä tehdyistä konventionaalisista eroista" (Edman 63). Näiden argumenttien varassa LN:n uuden yleisön, julkison, oli mahdollista "tavoitella" ehkä optimaalista integriteettiä.

Dewey on erottanut toisistaan empiirisen ja kokeellisen kokemuksen. "Taitavasti käytetyillä keinoilla voidaan tuottaa hyvää tulosta, mutta kysymys on rutiinimeteodeista, yrittämisestä ja erehtymisestä, empiirisestä menetelmästä. Sitä säätelevät keho, aistit, epävarma muutos, jota klassisessa filosofiassa on

ylenkatsottu verrattuna muuttumattomuudesta johtuvaan varmuuteen. Suhtautuminen on säilynyt samana, vaikka kokemus onkin muuttunut kokeelliseksi niin, että kokemusta on ohjannut ymmärrys edellytyksistä ja niiden seurauksista” (Dewey 1999, 76). Epähygieenisistä oloista johtuva asuntotilanteen katastrofaalisuus LN:ssa saa empiirisen kokemuksen rinnalle kokemuksen, joka luotaa syitä ja seurauksia sijoittajien ja omistajien intresseistä ja vanhentuneesta lainsäädännöstä. Triviaaleimmillaan aiheesta saa naturalistisen elämäntapakuvauksen, analyttisimmillaan terävän, sosiaalista eriarvoa kuvaavan paljastusten prosessin, josta on näyttöä LN:ssa. Mutta omistajien taloudellisen edun mukaisista ei ole tämänkään päättelyn lopputulos, asuntojen saneeraukset ja uusien vuokra-asuntojen standardien muuttaminen.<sup>46</sup>

**”Taide on todellista, kun se käyttää muiden kokemusten materiaalia ja ilmaisee niiden materiaalit välineessä, joka tekee selväksi ja tiivistää energiansa sen järjestyksen kautta, joka ilmaantuu lisäksi”** (Edman 62). LN:ssa tänä lisänä ovat teatterin keinot, joiden avulla taiteellinen prosessi koostuu WPA:n työllistämishojelman yhteiskuntapolitiikasta, sisältää Yhdysvaltain historiaa valikoituna, hyödyntää isolla näyttämöllä pienteatteriliikkeen yleistä ideologiaa, ottaa haltuunsa ajassa liikkuvasta informaatiosta mm. March of Timen muotokieltä ja siihen sitoutuneita journalistisia käytänteitä, lyö kiilaa teatteriperinteeseen esittämällä Broadwayn konventioita rikkovilla dokumentaarisilla, sosiaalisilla kiistakysymyksillä ladattuja, kollektiivisesti kirjoitettuja tuotteitaan ja tekemällä kaikella tällä uudenlaista kulttuuripolitiikkaa. Se on ulkomaisine lähteineen tyyppillisen amerikkalaista eklektismia, mutta teatterilajina innovatiivista, entisten kokemusten päälle rakennettua uutta kokemusta ja uutta teatteri- ja kulttuurihistoriaa.

Näistä aineksista koostuu se kokemisen tapa, jossa ”kaikkien taiteen resurssien kautta elävän olennon eläminen on elvytetty ja hänen elämiselleen annettu vitaali järjestys muodon kautta”. Kun ”taiteet ovat energian muotoja ja toimivat kommunikaation keinoina” (ib.), lihallistuu ajatus kommunikaatiosta LN:ssa juuri sinä yhteiskunnallisen informaation välineenä, jonka kaltaista esimerkiksi Pare Lorentz toteutti tahollaan liittovaltion elokuvatoiminnassa. Tässä on nähtävissä se ilmiö, että ”jos kasvatuksen päämääriltä puuttuu käytännön yhteys, ne ovat merkityksettömiä” (Törmä 53).

Deweyn filosofia alkoi kapinalla niitä ajatusjärjestelmiä vastaan, jotka väitivät intellektuaalista absoluuttia tosiasialliseksi todeksi. Deweyllakin on Edmanin mukaan esteettinen absoluutti: kokemus sen integriteetissä (koskemattomuudessa). ...useimmin löydämme tämän integriteetin tapauksia taiteesta, keinoja yhdistyneinä päämääriin, välineen yhdistyneenä merkitykseen, osan kokonaisuuteen. Taide tarjoaa myriadeittain esimerkkejä siitä, mitä vääristymätön kokemus voisi ja mitä sen pitäisi olla. ”Se palvelee mallina, miten yhteiskunta ja

<sup>46</sup> Deweyn mukaan tämä tilanne on muotoiltavissa niin, että ”ajatusten ja ajattelun aktiivinen ja produktiivinen luonne on ilmeinen” ja että ”ajattelun konstruktivinen tehtävä on empiirinen, siis kokeellinen” ja että ajattelu on ennakoivaa suunnitelmaa, tapa ohjata ulkoista toimintaa. ”Idealisointi on kokeellista eikä abstraktin rationaalista. Se liittyy koettuihin tarpeisiin ja koskee suunniteltavia operaatioita, jotka muokkaavat koettujen objektien aktuaalista sisältöä” (Dewey 1999, 148-149), tässä ensi kädessä elinolojen helpotusta, pitemmällä aikavälillä inhimillistä, demokraattista asuntosuunnittelua.

elämä voivat lähentää järjestettyä vitaliteettia, mallinnettua energiaa ja välitöntä iloa. Syvimmältään Deweyn taidefilosofia on hänen moraalifilosofiansa kulminaatiota. Taiteessa ihmiset saavuttavat sen sisäisen vapauden, joka on Deweylle päämäärä demokratiassa, vapaassa yhteiskunnassa, jossa intelligenssi toimii” (Edman 65). LN:ssa sisäisen vapauden aspekti on koodattuna läpikäyväksi sarjaksi, kun lajin ”ruumiillistunut tarkoitus” (ib.) näyttää asunnontarvitsijoiden kipeää elämäntilannetta, työttömyyden todellisuutta (myös siinä kontekstissa, jota varten koko liittovaltioteatteri luotiin), oikeudenkäytön eriarvoisuutta ja lukuisia näihin liittyviä yksittäistapauksia, vaikka rouva Dorothy Sherwoodin antiikkisen jylhää ehdottomuutta (*Triple-A Plowed Under*, kohta 21). Ruumiillistunut tarkoitus LN:ssa on viime kädessä moraalifilosofinen yritys ottaa huomioon tavallinen ihminen, näyttää hänen kokemuksensa ja korvaamaton arvonsa.

Moraalilain kestävyyttä ja asianmukaisuutta testataan Deweytä seuraten sillä, mitä sen mukaan toimimisesta seuraa. Sen oikeutus tai arvovalta riippuu perimmältään käsillä olevan tilanteen asettamista vaatimuksista, ei sen omasta sisäisestä luonteesta (Dewey 1999, 241) ”Deweyn moraalifilosofiassa ja hänen suhteellaan julkisiin asioihin on keskinäinen yhteys.” ”Käsitellessämme nyky-yhteiskuntamme ongelmia moraalisesti hyväksyttävällä tavalla lähestymme Deweyn ihanneyhteiskuntaa” (Morgenbesser xli-xlii).

Sekä kysymyksillä että vastauksilla on päivämäärät, ja käsitys filosofian pysyvistä ongelmista on yhtä vieras Deweyn ajattelulle kuin käsitys yhteiskunnan pysyvistä rakenteista (Boas 66). Tämä ongelmien ajankohtaistaminen ja niiden ajankohtaistuminen historian vaiheina painottaa LN:n dramaturgiassa maailman muuttumista mutta yhtä aikaa nimenomaisten **ongelmien senhetkistä merkityksisyyttä**. ”Kriittinen välineistö kulttuurin ja sosiaalisen järjestyksen tutkimisessa on kehittynyt käsitteessä kulttuurinen suhteellisuus. Se sisältää tietoisuuden, että jokainen traditio, usko ja odotus, kuten jokainen sosiaalinen instituutio ja käytäntö, liittyy koko kulttuuriseen kontekstiin ja että niillä on ollut historia. Ne ovat valideja, koska ne mittasivat noiden aikojen uskottavuuden kriteerejä. ...siitä tulee meidän velvollisuutemme ja meidän suuri etuoikeutemme (ja seuraajiemme) tehdä tälle päivälle, mitä menneisyyden suuret hahmot tekivät heidän päivinään” (Frank 100). Filosofiset ongelmat muiden ongelmien tavoin osoittautuvat relevanteiksi historiallisille tilanteille ja tulevat vanhahtaviksi kuten teollisuuden instrumentit (Boas 67).

Boasin käsitys on ”puhdasoppisen” pragmatistinen rajatessaan filosofian pois absolutismin ja ylimalillisen kategoriasta, samastamalla sen dynaamiseksi osaksi maailman muutosta. ”Siksi filosofian historian keskeisimpiä tehtäviä on pyrkiä niiden kontekstien löytämiseen, joissa (menneisyydestä perityt lait ja) teorit on ensiksi muokattu” (emt. 71). LN:n yhtenä perusjuonteena on omassa ajallisessa kaarensa tavoittaa nykytilan syitä niin, että etsitään muuttumattomien lakien lähtökohtia niiden ensimmäisistä sovellutuksista, jäljitetään maanvuokrauksen ideologiaa siitä lähtien, kun New Yorkin kaupunki oli vielä muutamien tuhannen asukkaan yhteisö - ja saadaan näin osoitetuksi se vääristynyt asiantila, joka johtuu mm. lainkäytön tai maanomistuksen ikivanhoista, staattisista käytänteistä, kun tilanteet ja koko yhteiskunnallinen todellisuus ovat vuo-

sien mennen ratkaisevasti muuttuneet. Tätä menetelmää käyttäen LN:lla on selvästi havaittava tarkoitus kyseenalaistaa epäkohtia, paljastaa niitä, valpastuttaa yleisö niiden tiedostamiseen, osallistua yhteisön keskusteluun ja pyrkiä vaikuttamaan yhteiskunnalliseen päätöksentekoon kuin varhaiset muckrakerit.

Seuraava suuri eettinen edistysaskel on **kulttuurisen ja sosiaalisen vastuun doktriinin** hyväksyminen olennaisena täydentäjänä ja laajenuksena yksilöllisen vastuun historialliseen doktriiniin. Tämä ryhmävastuun käsite tunnustaa, että emme voi odottaa yksilöiden olevan vastuussa ja kykeneviä autonomiaan, ellemmme huolehdi kasvatuksesta, joka tekee heidät kykeneviksi tulemaan kypsiksi, terveiksi, yhteistyökykyisiksi aikuisiksi (Frank 101). Tämä sosiaalisen verkon edellytys hallitsee jo lähtökohtaisesti LN:n tekoprosessia, jonka fiktiomaailmassa ryhmäilmaisu vielä kahdenkertaistuu presentoimalla kollektiivin dramaturgista näkemystä maailmasta ja representoimalla kuvia tästä maailmasta. Kun kuvat on suunnattu periaatteessa homogeeniselle yleisölle, tällä kahdenkertaisella esittämisen idealla on aiheenkäsittelylle tavallista todistusvoimaisempi, kokemusta rikastava painoarvo.

Vain kun kohtaamme tilanteet problemaattisina, kun arvioimme ja kohtaamme ne päätöstemme ja toimiemme inhimillisinä seurauksina, voimme elää autonomisina persoonina, vapaina tekemään eettisiä valintoja (emt. 102). Tilanteiden problematisoiminen edellyttää tilanteiden analyysia ja LN:n teatterikiellessä painopiste suuntautuu näin itsestäänselvyyksien hylkäämiseen. Toimien inhimillisten seurauksien huomioonotto edellyttää taas vastuun antamista ja vastuun ottamista, mitkä ovat demokraattisen ajattelun ehtoja.

Avain näiden päämäärien tehokkaaseen ja harkittuun tavoitteluun on niiden prosessien muuttamisessa, jotka toimivat perinteiden säilyttämiseksi ja sosiaalisen järjestyksen pysyttämiseksi ennallaan. Näiden kasvatustilanteiden taustalla on ajatus siitä, että ”yksilöllisinä persoonina kullakin on uskoa ja tunnetta, joita kunnioitetaan ja joita ryhmä kuuntelee” (ib.). Ryhmäpäättöksen ja ryhmäterapian metodi rohkaisee yksilöä paljastamaan, mitä hän uskoo, miten hän ajattelee ja tuntee mistä tahansa ongelmasta ja kysymyksestä. Näyttämöllä tällaisen ”päättöksen”, temaattisten perusviestien, painokkuus avautuu epäsuoremmin, mutta tavoittaa katsojan viime kädessä taholleen poistuvana yksilönä, jonka identifikaationa on erityisesti pienen miehen problematisoima, muutokseen tähtäävä kansalaisen ”kohtalo”.

”Tämä antaa yksilölle uutta ja laajentunutta merkitystä mahdollistaessaan aktiivisen osallistumisen ryhmäelämään korvaamalla pitkään hyväksytyt uskon, että yksittäinen individi on kykenemätön mittavien sosiaalisten voimien edessä, väistämättömien trendien passiivinen tarkkailija alistuessaan tottelemaan lakeja ja auktoriteettia suurimpana yhteiskunnallisena velvollisuutenaan. Perinteisten yhteiskuntateorioittemme defaultismi korvautuu siis yksilön eettistä vastuuta rohkaisevalla hyväksymisellä ylläpitää ja muuttaa sosiaalista järjestystä rajoittamatta sitä poliittisten kysymysten äänestämiseen ja painostusryhmätaktiikkaan vaan osallistumaan aktiivisesti ja kriittisesti kulttuurimme uudistamiseen ja sosiaalisen järjestyksemme rakentamiseen oman päivittäisen elämässä, valintojen ja ryhmäpäättösten vaikutuksella” (emt. 103).

Deweyn aikaiset viestimet eivät tukeneet hänen ajatuksiaan, koska ne Pie-



tilän mukaan olivat vallan ja rahan äänitorvia, eikä sensationalismista kiinnostunut uutistoiminta välittänyt aidosti tapahtumia kytkemällä niitä laajempiin kehyksiin, aiempiin tapahtumiin. Siksi Dewey suosi yhteiskuntatutkimusta ja sitä, että sen "tulokset olisi julkistettu, yhteisesti omaksuttu ja sosiaalisesti saatavilla. Näin olisi mahdollista muodostaa julkinen mielipide". Vaikka Dewey edelleen Pietilää seuraten tiedosti sen, että yhteiskunnalliset asiat eivät kiinnostaneet ihmisiä suuresti, hän uskoi, että oikea käsittely- ja esittämistapa lisäisivät kiinnostuksen kasvua. LN onkin rajallisena yrityksenä sen toiveen toteutuma, jonka mukaisesti esitystavan olisi otettava varteen "taiteen potenssi". Dewey nimittäin uskoi inhimillisesti tärkeän aineiston asettavan kirjoittajalle sellaisen haasteen, että tämä "väistämättä esittää sen kansaan vetoavalla tavalla" niin, että se tulisi eläväksi keskusteluna, keskinäisyyksissä välittömän antamisen ja ottamisen keinoin, kun sen sisältämät merkitykset siirtyvät suusta suuhun. Vain tämä tekee julkisesta mielipiteestä todellisuutta (Pietilä 1997, 124-125). LN:ssa paikallisen lähiympäristön ihmisjoukkoa edustaa Flanaganin lanseeraama uusi yleisö ja organisoituna tiedonvälityksenä toimii yhteiskunnallista todellisuutta välittävä näytelmälaaji, jonka kirjoittajien intentiota hallitsee "kansaan vetoava" intressi, jolloin "vapautunut sosiaalinen äly voi todellistua".

Oppilaita on Deweyn mukaan suojattu liian läheisestä suhteesta perheinstituutioihin, teollisuuden ja liike-elämän realiteetteihin. Niin kuin koulussa ollaan ajankohtaisia olemalla uskonnossa ei-lahkolaisia ja välttelemällä kysymyksiä nykyaikaisen tieteen ja historiantiedon yhteyksistä perinteisiin uskomuksiin, niistä on tulossa neutraaliutensa takia värittämiä. Käytännöllinen seuraus on mielivaltaisen mielihyvä aktuaalisista olosuhteista (Dewey 1986, 45). Elämä ympärillä jäsentyy harmittomiksi, ongelmattomiksi raameiksi, joita ei kyseenalaisteta eikä problematisoida. Samoin oli käynyt lajinkehityksen suhteen, jonka vasta Charles Darwin *Lajien synnyssään* todisti evolutionistiseksi prosessiksi. Siinä tunnetusti luonnollinen valinta vaikuttaa ainoastaan työskentelemällä kunkin lajin hyväksi ja kaikki ruumiilliset ja sielulliset kyvyt pyrkivät kehittymään täydellisyyttä kohti (Darwin mm. 666). Deweyn johtopäätös siitä oli naturalismi, eli filosofisten ongelmien selvittelyssä on tultava toimeen niillä aineksilla, jotka ihmiskunnan maanpäällinen historia on tuottanut (Dewey 1999, 8). Deweyn päivistä ja 30-luvun tunnoista mielivaltaisen mielihyvä aktuaalisista olosuhteista on entisestään vallannut alaa, ja informatiivisten tai dokumentaaristen, aikaamme adekvaatisti valottavien taideilmiöiden määrä on teatterissa vuosituhanen taitteessa entisestään vähentynyt ja ns. pienen ihmisen elinolosuhteiden problematisointi marginalisoitunut, luultavasti siksi, että ei ole riittävän vaikutusvaltaisia tahoja ja niillä riittäviä intressejä pohdiskella taiteen keinoin sosiaalista oikeudenmukaisuutta ja LN-yleisöjen kaltaisten ihmisten elämäntilanteita.

Deweyn vakaumus on, että (1) Yhdysvaltain kasvatukselle merkittävän kasvatusteorioiden ja -käsitysten on kehityttävä selvässä suhteessa niihin tarpeisiin ja kysymyksiin, jotka leimaavat sen sukupolven kotoista, taloudellista ja poliittista elämää, josta olemme osa (Dewey 1986, 46). Deweyn korostuksessa ajan merkitys (hänen nimenomaisesti oman aikansa lisäksi) on olennainen; yh-

teiskunnan muuttuvien taloudellisten, poliittisten ja henkisten suhdanteiden on läpäistävä kasvatus. Tämä aktuaalisuuden vaatimus on luonteenomaista LN:lle, jossa deweylaisittain katsojan elämänkokemusten kautta lankeava osallisuuden periaate on voimakkaasti läsnä. Niissä olosuhteissa, joissa stabiilit ja turvalliset ovat joukkojen määräävät tarpeet, on kehittynyt myönteistä antagonismia jopa sosiaaliturvajärjestelmiin, jotka saattavat lievittää turvattomuutta. Ne (tiede ja teknologia) ovat luoneet yleisen mielenlaadun, joka pitää omistushaluisia motiiveja normaaleina ihmisluonnolle (emt. 61). LN:n kirjoittajat ovat Buttonkooperin tapauksessa punoneet useissa yhteyksissä luontevan sillan vähemmän ihanteelliseen todellisuuteen hädänalaisesta hahmosta, joka kuvitellen olevansa juuri selviytymässä ongelmistaan omaksuu mutkattomasti itsekään mielenlaadun.

Deweyn synkkä yksinpuhelu intellektuaalisista ja sosiaalisista impulsseista viihteen epävalidina materiaalina käynee varsin luotettavasti 30-luvun ajan kuvasta: "...tuhannet uskovat, että todellisen tyydytyksen ja elämän ilon saa 'joutilaisuudesta', joka ajatellaan ajanvietteeksi, toimeentuloon rentoutumiseksi, ellei irstailuksi. Tästä asenteesta on vain lyhyt askel rikollisen ja gangsterin psykologiaan, jonka mottona on ...minimiviihtymys ja maksimiviihtymys. Hankitun omaisuuden korostaminen... on myös liioitellut liike-elämän ja rahan materialistista merkitystä verrattuna kulttuurisiin päämääriin ja arvoihin" (Dewey 1986, 62).<sup>47</sup>

Näin Deweyn yhteiskunnallisessa ajattelussa epä-älyllinen viihde on suorassa suhteessa kriminaaleihin seurauksiin, ja tämä moraalifilosofinen kytkentä on omaan aikaamme tultaessa osoittanut päätelmänä elinvoimansa. Sillä tekninen kehitys ja viihde kulkivat mm. elokuvateollisuudessa käsi kädessä, ja "tiedettä alettiin ylistää pääasiassa siksi, että siitä oli hyötyä rahanteon sovelluksissa". Samalla taide marginalisoitiin ja kytkettiin taloudelliseen kyvykkyyteen, koska sitä pidettiin "todisteena hienostuneisuudesta ja kyvystä ryhtyä kerskailuun ja huomattavaan kulutukseen". Muissa tapauksissa taide on harkitun kultivoitu yksinkertaisesti paon välineenä kovasta todellisuudesta, joka musertaa herkäät sielut (ib.). Eskapismi tuntui mm. monien intellektuaalien ylpeilynä heidän ajattelunsa pysymisestä "puhtaana" pitämällä se etäällä sosiaalisista ongelmista ja tarpeista.

Koska yksilö ei osallistu yhteiskunnallisen suunnittelun ja valvonnan kollektiivisiin projekteihin, hän tuntee itsensä liian suurten ja sokeiden voimien halvaannuttamaksi valvomaan mitään. Lopullinen tulos on fatalismin henki yhdistyneenä piittaamattomaan keinotteluun (emt. 64). LN:n keinomaailmassa, katsojan osallistuvassa, aktiivisessa läsnäolossa tämä este voitettiin, joskin kohtalouden kaltainen voipuminen tuntuu vaikka pienen miehen asunnontarvitsijan osassa tai Deweyn kritisoima moraaliton spekulointi maanomistajan häikäilemättömässä egoismissa. Suhteellisessa avuttomuudessaan vallitsevissa valtasuhteissa, joissa vauraus on keskittynyt, joukot "rationalisoivat" demokratian

---

<sup>47</sup> Dewey on todennut lama-aikana ilmestyneessä (1933) teoksessaan *The Educational Frontier* työtä pidettävän itsessään pahana ja sitä siedettävän ulkoisista syistä, korvauksen takia. "Työtä tekevät luokatkaan eivät arvosta järjestöjensä tarkoitusta saada teollisuuden olosuhteet ja suunnitelmat kontrolliin vaan pelkäävät saadakseen lisää palkkaa ja jos mahdollista vaikuttaakseen siihen, että heidän jälkeläisistään tulee omistavan ja ansaitsevan luokan jäseniä" (Dewey 1986, 62).

rappion sen teorian mukaan, että "pieni, valvonnasta huolehtiva teollisuusjohtajien joukko tietää, miten levittää omaisuuden siunausta toisille" (ib.). Tämä selittää paljolti LN:n Astorien, Dupontien, Rockefellerien ja muiden nimiluetelot, joita genren kontekstissa tosin luodetaan historiantekijöinä osin satiirisessa valossa, mutta yhtä kaikki teollisuusjohtajien gloria "vaatii menestystarinoiden jatkuvaa propagandavirtaa estämään laajan epäilyn syntymistä sitä kohtaan, että järjestelmässä olisi virheitä" (emt. 65). Yhteiskunnallisia epäkohtia Dewey ei pidä kahden suuren, toimivan voiman - tieteen ja teknologian - luontaisina tuotteina vaan seurauksina tietyistä perityistä tavoista, laillistetuista instituutioista ja yleisesti kiistattomista traditioista, jotka kehittyivät ennen modernin teollisuusyhteiskunnan nousua (ib.).

LN:n yksi metodi senhetkisten tilanteiden perustan osoittamiseksi on historiallisten kehityskulkujen ja rakenteiden muovautumisen paljastaminen. Toinen on siinä, ettei aktuaalisesta todellisuudesta erehdyttäisi lyhytnäköisesti osoittamaan vikoja ikään kuin kehityksen poikittaisleikkauksina, jotka itsessään voivat palvella henkistä ja fyysistä hyvinvointia - tai yhtä hyvin osoitetaan viat, mikäli taloudelliselle ja sosiaaliselle kehitykselle ilmaantuu myönteisiä prosesseja hidastavia tai estäviä ilmiöitä. LN:n estetiikka oli ilmausta sen sisällöllisistä tavoitteista muodoltaan niin ratkaistuna, että "tavallinen" katsoja pääsi tyydyttämään esteettisiä tarpeitaan ja osalliseksi teatterin virittämään keskusteluun, julkiseen debattiin tai vaikka yksityisajatteluun. Deweyn "paremmaksi" ajatteluksi nimittämä refleктоiva ajattelu sisältää aiheen pohdintaa ja sen vakavaa, johdonmukaista harkintaa (emt. 113), ja kokemuksen käsitteeseen sisältyvällä reflektiivisyydellä Törmä on adekvaatisti ymmärtänyt "toimintatilanteen ja toiminnan päämäärän uudelleenjäsentämistä totunnaisen ajattelutavan tunnistaen ja siitä poiketen". Reflektiivisyys on tällöin "perusedellytys yksilön jatkuvalla kasvulla ja yhteiskunnan kehitykselle" (Törmä 15).

Deweyn traditio- ja historiatietoinen reflektion käsite sisältää hänen muulle ajattelulleen luonteenomaisen dynaamisen latauksen. Siinä korostuvat vallitsevan tilanteen problematisointi ja toimintatapojen uusien mahdollisuuksien puntaroiminen, jolloin aktiivisten yksilöiden kautta tähtäyksenä on yhteisöllinen etu, se toiminnallinen perusprinsiippi, joka pyrittiin tarjoamaan myös LN:n yksittäisille katsojille aseeksi esitysten kuvaamien ongelmien analysointiin ja arvottamiseen, jopa niiden syiden poistoon. Reflektiivisen ajattelun määrittää "aktiivinen, jatkuva ja huolellinen harkinta mistä tahansa uskuksesta tai tiedon oletetusta muodosta niiden perusteiden valossa, jotka tukevat sitä ja seuraavia johtopäätöksiä, joihin se pyrkii" (Dewey 1986, 118).

Tämä funktio, jonka avulla yksi asia merkitsee tai ilmaisee toisen, johtaa harkitsemaan, miten pitkälle tämä yksi voidaan arvioida valtuuttamaan uskomus toiseen, on keskeinen tekijä kaikessa reflektiivisessä tai selvästi intellektuaalisessa ajattelussa (emt. 119). Voimme siis uskoa reflektion nojalla siihen, että kun LN:ssa esitetään esimerkkitapauksena vaikka hot bed -tilanne (*One Third of a Nation*, 2. näytös, kohtaus 2C, Harlem) mallina asumisesta, jossa mustat jakavat yökortteerissaan vuorollaan yhden vuoteen, kuva toimii todistusaineistona tai uskon perusteena sille, että malli on reaalityodellisuuden ilmentymä ja jopa yleistettävissä oleva asiantila. Seuraava askel on ratkaista, mitä tehdä tälle väli-

aikaisen asumisen nöyryyttävälle ilmentymälle. Niin kauan kuin aktiivisuutemme liukuu tasaisesti asiasta toiseen tai niin kauan kuin annamme mielikuvituksemme pitää yllä kuvitelmia mielin määrin, ei ole kysymys reflektiivisesta ajattelusta. LN:n muotokieli todellisuuteen ankkuroituna ei antanut tilaa katteettomille tai löyhille kuviteluille, vaan näyttämön materiaali ruokki tulkitsevaa, kriittistä ajattelua.

Kiteyttäen voi todeta, että **ajattelun alkuperä on jotain neuvottomuutta, hämmennystä tai epäilyä** (In-näytelmien pienen miehen peruskarakteristiikka). Saatavilla olevat tiedot eivät voi tarjota ratkaisua; ne voivat vain "ehdottaa" sitä. "Ehdotuksen perusteluina ovat menneisyyden kokemus ja runsas määrä relevanttia tietoa. Hämmennys ja aiempi kokemus, jonka pohjalta ehdotukset nousevat, ei vielä takaa ajattelun reflektiivisyyttä. Tarvitaan kriittisyyttä ajatuksiin, joihin törmätään. Joku voi ajatella reflektiivisesti vain, kun hän on taipuvainen sietämään epävarmuutta ja joutuessaan kokemaan etsimisen murheen. Reflektiivinen ajattelu tekee meidät kykeneviksi tietämään, mitä me teemme, kun toimimme. Se muuttaa pelkästään ruokahalua herättävän, sokean ja impulsiivisen toiminnan älykkääksi toiminnaksi" (Dewey 1986, 123-125).

Jos kaksi henkilöä voi keskustella keskenään, se johtuu siitä, että yhteinen kokemus on keskinäisen ymmärtämisen taustana, johon kummankin huomio heijastetaan (emt. 342). LN lähti siitä, että katsomon ja näyttämön väliseen diskurssiin oli suuren ihmisjoukon mahdollista osallistua jaettujen kokemusten kautta. Törmän mukaan "Dewey näkee yksilön kasvuprosessin ohjaamisen ja suuntaamisen kasvattajan tehtävänä. Ohjaamisen perusteena on sekä yhteiskunnallinen ja kulttuurinen konteksti että yksilön minän kehittyminen jatkuvana prosessina. Deweylla yksilön kasvu integroituu osaksi yhteisön kehittämistä". Olennaista LN:n ytimen oivaltamisessa on se "Deweyn integraation kulminaatio, jossa yksilön kasvu nähdään keskeisesti sosiaalisen tietoisuuden kehittymisenä kommunikatiivisessa toiminnassa. Siten yksilöityminen edellyttää yhteisöllisyyttä ja toisaalta yhteiskunnallinen kehitys edellyttää yksilöiden ainutkertaisia kasvuprosesseja" (Törmä 83).

LN etsii painokkaasti suuntia pois Descartes'n lanseeraamasta kirjoitetusta, universaalista, yleisestä ja ajattomasta. Niiden vastakohtina, käytännöllisen filosofian elpymisen merkkeinä, toteutuvat LN:ssa **suullinen, erityinen, paikallinen ja aikaan sidottu**. Tässä maantieteellisen, psykologisen ja ajallisen supistumisen ilmiössä voi nähdä paitsi reaalioliittista viisautta talouslaman koettelemassa maassa, myös jonkinlaista nöyryyttä paluuna - materialistisin termein ilmaisten - tuotannon ydinperustaan, tavalliseen työntekijään (Toulmin 349).<sup>48</sup>

<sup>48</sup> "Aivan viime aikoina tutkijat ovat jälleen kiinnostuneet suullisesta kielenkäytöstä, kommunikatiosta, retoriikasta ja diskurssista. Jo ennen toista maailmansotaa Wittgenstein siirtyi kirjallisissa propositioissa ilmaistuista uskomuksista niiden ohikiitävään, kontekstuaaliseen ilmaisuun kielipeleissä, puheessa ja yleensä lausumissa. Vasta parina viime vuosikymmenenä akateemiset filosofit ovat hyväksyneet sen taustalla olevan käsityksen, että 'merkitystä' ei voi eritellä yksinomaan ajattomana suhteena proposition ja asiantilan välillä. Viime vuosina filosofian huomio on laajentunut käsittämään ongelmia, joiden rationaalinen tärkeys ei ole ikuista vaan riippuu ratkaisujen aikasidonnaisuudesta. Käytännön debaattit ovat nykyisellään filosofiaa itseään, eivät 'sovellettua' filosofiaa. Ne ovat (kuten Wittgenstein sanoi) sen puhtaasti teoreettisen yrittämisen 'laillisia perillisiä', jota oli tapana kutsua filosofiaksi. Niitä harjoittamalla murramme kolmisatavuotiset rajat 'käytännön' ja 'teorian' välillä" (Toulmin 349-359).

“Pragmatiikkaan orientoituneen luonnollisen kielen filosofin” (Niiniluoto 1980, 93) Toulminin luonnehdintojen avulla on LN:n merkitys nähtävissä ilmiönä, joka katsojien ja esiintyjienkin aitoina kokemuksina - teatterin välittämien fiktiivisten tilanteiden kaltaisia kokemuksia reaalityodellisuudessa kokien - ei väittänyt mitään universaalia eikä abstraktia vaan jo luonteenomaisilla keinoillaan välitti oman tulkintansa esiin nostamistaan ongelmista diskursseina, konkreettisina tapauksina. Niillä haluttiin kohottaa **reaalityodellisuuden problematiikka fiktiomaailman välityksenä takaisin aidon elämän keskusteluksi**. Näin se vaikuttaisi teatterin keinomaailmasta voimaa, jäntevyyttä ja temaattista koherenssia hakien - omina kiteytyksinään - reaalityodellisuuteen takaisin singotuin purkauksina.

#### 6.4 Stanislavskilaista tarttumapintaa

Stanislavskilaisen näyttelijäntyön osuus on dokumentaarisessa kontekstissa ehkä yllättävä ja vaikuttaa korkeintaan alanootilta, mutta näyttämökieleen strukturoituneena se on yhtä kaikki tärkeä siinä merkityksenannossa, joka säänteli Yhdysvaltain 30-luvun teatterikäytäntöjä ja niihin ankkuroitunutta living newspaperiakin. Olennaista on muistaa, että "amerikkalaisten tekninen edistys symboloi monen silmissä kulttuurin poissaoloa, sielutonta materialismia ja uutta barbarismia". Lisäksi Laqueur (emt. 32-33) toteaa senkaltaisen kritiikin olleen vallalla enemmän poliittisen kentän oikealla kuin vasemmalla laidalla. LN ei suinkaan ollut poliittisesti samanmielisten ryhmittymä, ja on ollut suorastaan väistämätöntä, että katsomuksellisten ristiriitojen lisäksi teatterin sisässä on käyty kädenväantöä myös teatteriteoreettisista linjanvedoista.

Erityisesti Clurmanin Group Theatressa Stanislavskin metodia arvostettiin harjoituskeinona, mutta Clurmanista se oli enemmän pätevää ohjaustaitoa kuin humanisuutta tai tunteen autenttisuutta. Esitykset olivat velvollisuuden täyttämistä, sepittämistä, temppeä. Teatterikokemus oli suurimmaksi osaksi inhimillisen kokemuksen antiteesi. Se osoitti "perehtyneisyyttä näyttämöesiintymisen kliseisiin pikemmin kuin suoraa kokemusta elämästä" (Clurman 43-44), vaikka Clurman itse on ivallisesti todennut, miten Theatre Unionin jotkut jäsenet pelkäsivät, että sen nuorimpia näyttelijöitä opettanut Clifford Odets ujuttaisi mukaan Stanislavskin tai Groupin järjestelmän turmiollisen sentimentaaleja ja introvertteja oppeja (emt. 130). Yhdysvaltalaiseen teatteriin laajalti ja voimakkaasti leimansa lyönyttä Stanislavskia ei ole syytä tässääkään sivuuttaa, vaikka hänen näyttelijäntyötä painottava teatterikielensä onkin nyt relevanttia vain avatessaan näkökulmia teatterintekemisen periaatteellisiin lähtökohtiin ja tavoitteisiin, joiden varassa LN hahmottui. Stanislavskilla on osuutta myös LN:n teatteriajattelussa, vaikka hänen poliittinen neutraaliutensa sekä emotionaalisperäinen näyttelijäntyön ja eläytymisen korostuksensa eivät olleetkaan LN:n ydintä. Sen sijaan myös LN:ssa oli vaivatonta omaksua Stanislavskin menetelmän mukaisesti "aitoja, aktiivisia ja kiinnostavia tehtäviä, jotka syntyvät roolin näkökulmasta tapahtuneen tilanearvioinnin pohjalta ja joihin näyttelijä

itse voi uskoa" (Rantala 123). Sitä paitsi stanislavskilaisuus vaikutti jo käytännössä lavealti näyttelijäntyöhön Yhdysvalloissa.

Stanislavski oli amerikkalaisia innostava teatteriteoreetikko lähinnä siksi, että varsinaisia järjestelmiä, joita olisi voitu soveltaa, ei juuri ollut, ja vallankin Harold Clurmanin Group Theatren historiikista käy ilmi Stanislavskin merkitys erityisesti näyttelijäntyön harjoitteiden systematisoinnissa (Clurman 43). Kuten aiemmin todettiin, Stanislavskin järjestelmää arvostettiin Group Theatressa siksi, että se takasi välineitä intiimin suhteen luomiselle näyttelijän ja roolin välille sekä tiiviin ensamblen muodostamiselle (Poggi 150). Brechtkin piti Stanislavskia arvossa tämän luoman järjestelmän takia, mistä Brecht oli tunnetusti ja perustavanlaatuisesti eri mieltä. "Vaikka Brecht joutui tukkanuottasille kommunistien ja muiden vasemmistolaisten kanssa 1940-luvulla Yhdysvalloissa siksi, että nämä seurasivat innostuneina Stanislavskin metodia" (Haikara 423), Brechtin havainto metodin suosiosta Yhdysvalloissa on oivaltava. Menetelmän avulla "eläydytään sellaisiin näytelmien hahmoihin, joilla ei aikaisemmin ollut teatterissa 'minkäänlaista roolia': proletaarisiin hahmoihin. Ei ole sattuma, että esimerkiksi Amerikassa juuri vasemmistolaiset teatterit ovat ryhtyneet perehtymään Stanislavskin järjestelmään" (Brecht 1991, 270).

Stanislavski luopui 30-luvun puolivälissä Gogolin *Reviisorissa* roolin "psykologisesta" lähestymisestä ja korvasi sen vähätoimintaisen "eläytymisen" sijasta toiminnalla. Tällöin näyttelijä asettui heti roolihenkilön asemaan (Toporkov, johdanto ilman sivumerkintöjä) ja hänen oli kyettävä vastaamaan ennen kaikkea kysymykseen, mitä hän itse tekisi tässä, tänään ja nyt, jos hän joutuisi näytelmän annettuihin olosuhteisiin. Vastaus edellytti sanojen sijasta todellisia toimintoja. Näin ymmärretty stanislavskilaisuus soveltui myös 30-luvun yleiseen käsitykseen hyvästä näytelmästä, joka "esitteli senhetkisiä yhteiskunnallisia ja moraalisia ongelmia siinä uskossa, että niihin kaikkiin löytyisi vastaus" (Carlson 377).

On ilmeistä, että Stanislavski soveltui amerikkalaisille vasemmistoryhmille myös siksi, että hänen luomansa käsite "maaginen jos" antoi mahdollisuuden heittäytyä olosuhteisiin, joihin haluttiin korjausta. Stanislavskiin vihkiytynyt Lee Strasberg oli niitä avainhenkilöitä, jotka levittivät läpi 30-luvun Stanislavski-tietoutta niin, että hänen tulkitsemansa menetelmä (The Method) "oli sittemmin monen amerikkalaisen näyttelijäkunnan parhaimmiston kuuluvan tähden koulutusohjelma" (Rantala 31). Stanislavski korosti toistuvasti näyttelijöitä "uskomaan sen aitouteen, mikä näyttämöllä tapahtuu ja asettumaan näytelmän henkilöiden asemaan" (Toporkov 66). LN:n esitysfilosofiaa läpäisee ajatus näyttämölle siirretyn reaalisen maailman kuvan uskottavuudesta, jolloin asettuminen näyttelijöiden kuvaamiin ihmiskohtaloihin käy helposti ja lisää näytelmän uskottavuutta. Välimatka reaalista maailmasta fiktiiviseen maailmaan on ideatasolla lyhyt. Silti "maagista jossia" tarvitaan myös ln:ien reaalista todellisuutta peilaavissa fiktiokohtauksissa, mutta niissä yhteyden saaminen henkilökuviin, "halu uskoa kuvattavaan" (Flanagan 1929, 131), ei näyttelijälle liene ollut erityisen hankalaa. Sen sijaan Stanislavskin kehoitus näyttelijöille sulkea katsojat tietoisuudesta ja saada yleisö sillä keinoin mahdollisimman tarkkaavaisiksi (Toporkov 34) on sitä stanislavskilaista erillisen illuusiomaailman

rakentamista näyttämölle, josta LN oli kaukana. Olennaista on myös se, ettei ln etsinyt Stanislavskin reseptin mukaisesti jäsenystä ja teitä suuren näyttelijän ominaisuuksiin, koska tähtäyksenä oli yhteiskunnallinen keskustelu teatterina. Onkin syytä muistaa, että "Stanislavski vastusti 'poliittista teatteria' ja hän painotti totaalista inhimillistä kokemusta katsojan ajatteluun suorilla kommenteilla vaikuttamisen sijasta. Yleisön tehtävä on löytää mahdollinen poliittinen merkitys" (Benedetti 36-38).

"Stanislavskin *Elämäni taiteen palveluksessa* ilmestyi Yhdysvalloissa 1923, ja *Encyclopaedia Britannicaan* hän kirjoitti 1929 teemanaan ohjaus ja näytteleminen erityisesti totuuden tunnosta ja tunnemuistin merkityksestä. Richard Boleslavskin *Theatre Artsissa* julkaisemat luennot vallankin stanislavskilaisesta näyttelemisestä olivat keskeinen väylä amerikkalaisille venäläisten lähestymistavasta. *Encyclopaedia Britannicassa* Stanislavski kirjoitti Boleslavskin lanseeraamista käsitteistä 'keskeytymätön linja' ja 'yliobjektiivinen'. 1936 amerikkalaiset saivat käsiinsä Stanislavskin tuotannosta neljänneksen, joka ilmestyi nimellä *An Actor Prepares*. Lee Strasberg oli erityisesti The Group Theatressa perehtynyt Stanislavskiin, ja hänen luentojensa keskeistä sisältöä oli se, 'että näyttämöllä piti elää oman temperamenttinsa mukaisesti, ei roolihenkilön oletetun temperamentin'. Kun Stanislavskin vaikutus Yhdysvalloissa oli suurimmillaan 1930- ja 1940-luvuilla, hänen metodinsa tunnettiin etupäässä juuri (Strasbergin käyttämän) *An Actor Prepares* -teoksen perusteella. Kirja korostaa sisäisten voimien kehittämistä ja mielen ja ruumiin vapauttamista vastaamaan näytelmän vaatimuksiin. Vaikka näytelmä pirstottiin pieniin koherentteihin yksiköihin, joilla kaikilla oli oma tavoitteensa, näyttelijä ei koskaan saanut kadottaa näkyvistäään kaikkein tärkeintä päämääräänsä. Stanislavskille nämä näyttelijän luovan prosessin tärkeimmät piirteet olivat sisäinen ymmärtäminen, ylitehtävä ja läpikäyvä toiminta, jotka kaikki ovat *An Actor Prepares* -teoksen keskeistä sisältöä. Vasta 1949 Yhdysvalloissa saatiin valaistusta siihen, ettei Stanislavski ollut lyönyt metodissaan laimin ulkoisen tekniikan osuutta" (Carlson 376-380). Sisäinen ymmärtäminen oli Stanislavskille vastoin vallalla ollutta eläytymisen käsitettä nimenomaan kokemista (ven. perzeivanie) (Benedetti 14), mihin käsitteeseen kiinnitettiin huomiota erityisesti brechtiläisen tunne-järki - kombinaation yhteydessä ja samalla sen toteamisessa, että Brechtin näytelmät oikein ymmärrettyinä ovat vastoin teoreettiseen sabloniin ahdettua laboratorimaista kuivakkuutta herkuullisia, hauskoja ja eläviä.

Stanislavskin menetelmän soveltamisen halukkuutta Yhdysvalloissa voidaan selittää myös sillä, että sen importöörit, lähinnä Clurman ja Strasberg, olivat vastaanottavaisia läpäisemään The Group Theatren sellaisella teatterikielillä, jossa oli aineksia neuvostoteatterin kiihkeydestä ja sen menetelmällisistä mahdollisuuksista. Kun neuvostoideologia oli heille kuitenkin vierasta ja "he suhtautuivat siihen epäluuloisesti" (Bigsby 162), Stanislavskin yksilopsykologiseen totuuteen painottuva metodi oli käypä, amerikkalaiseen yksilökorostukseen traditioon luontuva kompromissi. Strasberg syventyi myöhemmin tosin myös Meyerholdiin ja erityisesti hänen liikekäsityksiinsä. "Mutta kun Stanislavskin kanssa Pariisissa työskennellyt Stella Adler esitteli vuonna 1934 Strasbergille uuden fyysisen toiminnan metodin, tämä torjui sen. Strasbergille näyt-

telijäntöön peruselementti oli emootioiden muistaminen. Sen seurauksena saat-  
taa olla tapa näytellä sisäänpäin. Tähtinäyttelijöiden käsissä tämä omien koke-  
musten elävöittäminen tekstin muovaaminen voi tuottaa karismaattisia tuloksia,  
muiden kohdalla laiskaa ja tylsää näyttelemistä. Stanislavskin ideat on Neuvos-  
toliiton ulkopuolella ymmärretty usein väärin tai puutteellisesti, sillä Stanislavski  
eteni metodin jäsentämisessään prosessiluonteisesti, askel askelelta, kor-  
jaten, tarkentaen ja syventäen. Kun oppilaat levittivät tietyn opiskeluperiodinsa  
aikana Stanislavskilta saamia vaikutteita, kaanonmaiseksi käsitetty metodi  
sai vinolla tavalla yleistäviä painotuksia" (Benedetti 124-125).

Ambivalentista näkökulmasta tarkastelee maailmaa myös In, jonka tyyli-  
keinojen eklektisyydessä taustalla ollut stanislavskilaisuus luultavasti oli yksi  
syy herättämään näyttelijöissä heti suhteessaan *Triple-A:han* ristiriitaisia tuntei-  
ta. Siitä saattoi johtua osin myös In:n kehityksen kulku viimeisissä näytelmissä  
*Powerissa* ja *One Third of a Nationissa* kohti tekstejä läpäisevää Buttonkooperin  
hahmoa ja sitä kautta luonteenkuvauksen osuuden selkeämpää mukaantuloa,  
identifioitumisen tähdentymistä.

Tulkintani on se, että stanislavskilaisuus ja yleisempi psykologinen luon-  
teenkuvaus vaikuttivat LN:iin siirtyneiden näyttelijöiden esitystraditiossa jossa-  
kin määrin ristiriitaisena suhteessa erityisesti siihen, miten Flanagan oli koke-  
nut meyerholdilaisen teatteridynamiikan paljain, suunnattomine näyttämöi-  
neen. Näythän saivat hänet rinnastamaan teatterin "elämän taistelulenttään"  
(Bigsby 193), kuten Dewey piti koululuokkia pienoisysteiskuntina. Flanagan  
totesikin, ettei tämä yhteiskunnan järjestykseen tähdätty teatteri ole kiinnostu-  
nut yksilöiden ongelmista. "Mikä saisi uutta maailmaa tekevän ihmisen välittä-  
mään jonkun merkityksettömän henkilön vähäisestä rakkaudesta, vihasta tai  
taistelusta? Häntä huolestuttaa sosiaalinen taistelu" (Flanagan 1985, 129, 114).

Flanaganin ajatus individualismin läpäisemässä kulttuurissa on pitkän  
linjan ohjelmistona rohkea, ja pienen miehen tarjoama identifikaatio hyppäys  
siitä hiukan sivuun. Se ei ollut stanislavskilaista eläytyvää luonteenkuvausta,  
mutta yhtä kaikki silta, jota kautta edettiin yksilön kokemuksesta yleiseen. "Sta-  
nislavski ja Nemirovitsh-Dantshenko ohjasivat 1926 Aleksander Ostrovskin  
*Palavan sydämen* vastaukseksi Meyerholdille vahvistamaan näyttelijän teatteria  
ja henkilöhahmojen psykologista käsittelyä sekä vastustamaan näyttelijän käsit-  
telyä nukkena avantgarden tapaan.... Meyerhold liikutteli ryhmiä unisonossa...  
Hänen tarkoituksensa ei ollut tarkastella yksilöllisten karakteriärien mielialoja"  
(Roose-Evans 22). Olennaista ja In:iin tarttunutta teatterifilosofiaa oli juuri "to-  
dellisuuden jäsentäminen karakterisoinnin mahdollisuuksilla" (Rantala 169),  
kun taas erityisesti pikku miehen avulla jäsenettiin todellisuutta tavallisen  
kansalaisen kokemusmaailman läpi. Keinot eivät ole suoranaisesti ristiriidassa,  
mutta niiden luonne on kahtalainen. Se ei ole ollut vaikuttamatta varsinkaan  
näyttelijäntöön prosessiin, joka FT:ssa muutenkin kiehui ammattiyhdistyspoliit-  
tisista ja psykologisista syistä.

Stanislavskilaisuus on leimannut LN:n näyttelijäntöä ainakin sinä epä-  
määräisenä laahuksena, joka on vaikuttanut teatterityöntekijöitten perusasen-  
teisiin. Tunteen ja järjen jakamattomassa yhteydessä emotionaalinen viritys on  
saanut aineksia tästä traditiosta taiteilijoitten kokemuksen "yleiseen konteks-



tiin". "Yleisen kontekstin perimmäinen, kvalitatiivinen kokonaisuus vastaa ja manifestoi koko toimintojen organisaatiota, joka muodostaa mysteerisen inhimillisen kehysten (Dewey 1987, 200). Näin stanislavskilaiset korostukset eivät LN:lle osin vieraana aineksena ole uudenaikaisessa ympäristössä "yksin ja eristettyinä" (emt. 198) vaan rikastamassa LN:n realistista kokemismaailmaa.

## 6.5 LN ja Piscator

Dadaistit tahtoivat repiä rajat taiteen ja elämän väliltä. Heistä tuli poliittisia aktivisteja, jotka halusivat taiteesta luokkataistelun välineen. Dadaistien joukossa toiminut Erwin Piscator hakeutui (kuten Sinipuserot) yleisöjensä eteen Saksassa esittämällä kokoussaleissa ideologista teatteria (Bergman 448). Piscatorin tietoinen uuden yleisön etsintä oli pyrkimystä vaikuttaa vastaanottokyvyltään homogeeniseen yleisöön, ja sama ajatus leimasi Yhdysvalloissa paitsi vasemmistolaisia ryhmiä myös mm. Theatre Guildia ja FT:n LN:a. Piscator ei halunnut tarjota yleisölleen niinkään esteettistä kokemusta vaan ärsyttää sitä ottamaan käytännöllisen asenteen niihin asioihin, jotka liittyivät sen omaan ja maan hyvinvointiin. "Kaikki keinot tämän päämäärän saavuttamiseksi olivat oikeutettuja" (Roose-Evans 52). "Berliinin Volksbühnen ja kahden Piscator-näyttämön esityksissä toteutuivat 1920-luvun loppuvuosina Piscatorin tärkeimmät totunnaisia muotoja ja ilmaisutapoja rikkovat uudistukset: kertova teatterimuoto dokumentteineen, heijastuskuvineen, montaaitekniikka, erikoiset näyttämörakenteet ja tekniikan osallistuminen dramaturgiaan" (Niemi 1975, 131).

Kun ln kietoo episodimaiseen rakenteeseensa yksittäisten ihmisten traagisia kohtaloita, se ei syvennä porvarillisen individualistisen draamatradition mukaisesti luonnekuvia, eikä vedä laajakaarisia henkilöhistoriallisia kokovartaloluonnehdintoja vaan repäisee käyttämänsä henkilökuvat ympäristöineen kertomaan tästä päivästä esimerkinluonteisesti, tapauksina. "Muutamat Brechtin ja Piscatorin 'eepin teatterin' produktiot ja amerikkalaiset 1930-luvun living newspaperit ovat olleet luonteeltaan kollaaseja. Jopa esteettisen yhtenäisyyden periaatetta on uhmattu modernin teatterin säälimättömässä kuvainraastamisessa" (Gassner 1965, 15). Gassnerilla korostuvat siis Piscatorin teatteriajattelun kaavamaisuus, teoreettinen ja tekninen luonne. Walter Laqueur (146) on muotoillut varsin yleisen käsityksen Piscatorin teatterifilosofian yksipuolisesta ja vivahteettomasta ohjelmallisuudesta: "...Piscatorin teatterissa ei ollut sijaa syvällisyydelle. Kaikkine teknisine innovaatioineenkin se pysyi yksitasoisena". Laqueur todistelee Piscatorin teatterin maailmanvallankumouksellisesta pyrkimyksestä, toteaa sen seuloivan käsiohjelmiinsa otteita kommunistisesta manifestista ja sisällyttävän näytelmäprologiin tai -epilogiin puheen, joka teki tarkoituksen selväksi jopa niille harvoille katsojille, jotka eivät muuten päässeet siitä perille. Ln:ssa taas tavan takaa käytetyt "prologit" - kovaäänisiä - eivät selitä vaan johdattavat ja houkuttavat yhdistelemään kohtauksissa seuraavia aineksia LN-äänien otsikkomaisiin iskuihin.

"Nykyisyytemme ei tarvitse kuolleitten sankarien herättämistä... Kun tässä

aikamme raivoavassa kurimuksessa pysähdymme ja katsomme taaksepäin, niin vain siksi, että näemme menneisyyden yhtä poliittisena kuin nykyisyyden. Emme näe historiallista draamaa sankarin kohtalotragediana vaan **aikakauden poliittisena dokumenttina**" (Piscator a, 162). Brecht sai vaikutteita Piscatorin poliittisesta teatterista, joka pyrki eepisiin, selostavin ja kertovin keinoin valottamaan näytelmän historiallista ja yhteiskunnallista taustaa. Piscator ei nähnyt kiitollisena näytelmän aiheena ihmisyksilön yksityistä kohtaloa eikä problemaatiikkaa, vaan itse ajan, ihmismassojen kohtalon (Niemi 1969, 119).

Ln viljelee runsaasti takaumia, esittää historian merkkipaaluja asuntopoliitikasta, maan ja energian omistuksesta tms. kohdentamalla massiivisen historiassa tehtyjen ratkaisujen kimpun nykyisyyttä vasten. Menetelmällä tämän hetken todellisuus ja yksittäiset epäkohdat vedetään paljastavaan valoon, jolloin LN antaa niiden selityksiksi oman näkökulmansa. Koko retrospektio toimii linkkinä nykyhetkeen, LN:n esittämisajankohtaan, ja tulee piscatormaisesti myös politisoineeksi menneisyyden ja yhdistäneeksi siihen orgaanisesti tämän päivän. Niin katsoja saa haltuunsa oman aikakautensa poliittisen dokumentin, jolla on myös teatterin argumentoima, historiallinen todistusarvonsa. Toisin kuin Piscatorille, Ln:lle on korostetun tärkeätä suhteuttaa tämä tausta ja ajan-kohtainen "ympäristömateriaali" yksittäisen ihmisen elämäntilanteeseen. "Subjektiiivinen antinaturalismi manifestoitui ekspressionismiin ja objektiivinen antinaturalismi eepiseen teatteriin Erwin Piscatorin, Bertolt Brechtin ja niiden formuloimana ja esittämänä, jotka loivat 'living newspaperit', kuten näytelmät *Power* ja *One Third of a Nation*" (Gassner 1965, 5-6). Kuitenkin LN:n yksilöllinen ja yhteisöllinen kokemus, malliesimerkkinä Buttonkooper-identifikaatio katsojien edusmiehenä, on löytänyt sijaa myös subjektiivisen antinaturalismin suunnasta. Samalla tavoin Ln:ien yksittäisissä kohtauksissa on ekspressionistisia laatuksia, Buttonkooperin muutosvaatimuksissa solistista inhimillisyyttä sekä useissa, varsinkin *Triple-A:n* maan kuivuutta rahisevissa näyttämökuvissa alaviereisen jylhää lyyrisyyttä.

Piscatorin teatterissa materiaali alistii kirjoittajan. Hän hyödynsi triviaaleja muotoja, joiden etuna on selkeys ja vaivaton ymmärrettävyys. Ln:n painoituksia on kyllä Piscatorille luonteenomainen provokaatio, mutta Ln:ien subjektiivinen antinaturalismi "korvaa" sitä vajakäyntiä, jota individualismin niukkuus on niihin jättänyt. Onhan amerikkalaista kulttuuria toki leimannut perinteisesti vahva yksilökorostus.

Grevenius on muotoillut Piscatorin suhteen tekstiin niin, että hän "edusti näyttämöllistä journalistiikkaa ja journalistista teatteria" (Grevenius 81). LN:n suhde tekstiin oli samalla tavalla materiaaliluonteinen, eikä se jättänyt jälkeensä suuria näytelmiä, kuten Brecht. Ilmaisuvoima oli Piscatorille merkityksellistä, sillä pohtiessaan amerikkalaisen teatterin olemusta hän arveli vuosisatansa olleen niin täynnä ideoita ja ongelmia, että tarvitaan ilmaisun voimistamista. "Naturalismi tai realismi rajoittavat lähestymisemme puhtaasti yksityisiin kokemuksiin, reaktioihin ja ajatuksiin" (Piscator b, 142). LN:ssa tämä toteutui juuri niin kuin Piscatorin ohjelmallinen ajattelu edellytti: "on aikoja, joihin haluaisimme sitoa kokemuksemme senhetkisten, meitä ympäröivien realiteettien kanssa" (ib.).

Ln:ssa sitoutuminen mahdollisimman aktuaaliin elämäntilanteeseen on sekä yksityistä että yhteistä, ja jo LN:n käyttämä muoto on määräytynyt yleistämään yksityiset kokemukset, joiden on samalla tavalla määrä siirtyä vastaanot-tavan yleisön tajuntaan kollektiivisesti ja sävyttyä lopulta yksittäisen katsojan oman empirian mukaisesti yksilöllisesti. Kysymys ei siis ole teoreettisesta ohjel-manjulistiksesta, tavallisen katsojan kulmasta katsoen pelkistä ideoista tai on-gelmista vaan hänen omasta elämäntilanteestaan. Piscatorin vaatimus ilmaisun voimistamisesta realisoitui LN:ssa näyttämön ekonomiana, keskittymisenä olennaiseen, efektiiviseen LN-ääneen, valojen dramaturgiaan ja korokkeiden geometriaan niin, että viesteille luotiin tehokas kaikupohja. Materiaali ei alista-nut kirjoittajia, mutta uutisaiheitten analysointi asetti etsityt, sisällölliset rajan-sa.

### 6.5.1 "Luokkahuoneen" välineistöä

Viestensä perillemenoa helpottamaan Piscator muovasi teatterikielestään jyr-kän pedagogisen. Esimerkiksi näytelmässä *Russlands Tag* oli kartta, joka valaisi poliittisen tapahtumapaikan ja tilanteen. Se ei ollut pelkkä dekoraatio, vaan so-siaalinen, poliittismaantieteellinen ja taloudellinen piirros, dramaturginen ele-mentti. Piscator vetosi katsojiin selitystä ja tietoa välittämällä (Piscator a, 40-41). Alfons Paquet'n näytelmässä *Die Fahnen* Piscatorilla oli kaksi heijastuskangasta, joilla kuultokuvat kommentoivat tai avarsivat toimintaa (liitutauluja raportoimiseen ja dokumentaatioon). Hän käytti myös elokuvaa samalla, kun katsojan eteen heijastettiin sanomalehtileikkeitä ja sähkösanomia. Näytelmän aiheena oli maahanmuuttajajoukkojen taistelu kahdeksantuntisesta työpäivästä Chicagossa (emt. 53-59). Tämä taistelu johti Haymarket-tapaukseen, jota esitellään Ln:ssa *Injunction Granted!* (kohtaukset 9 ja 17).<sup>49</sup> Revyihinsä Piscator kehitti tyylin, joka ei edellyttänyt lavastusta vaan ainoastaan kaltevia luiskia ja eri tasoilla käytettä-viä korokkeita yhdessä kuultokuvien ja filmiheijasteiden kera - täsmälleen Li-ving Newspaperin käyttämä tyyli (Bigsby 234).<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Piscator kirjoitti *Die Fahnen* -näytelmän myöhemmin draamallisen koomisen sarjakuvan tapaan, mikä oikeutti alaotsikkoon "eoppinen draama". Se oli sukua hänen Felix Gasbarran kanssa valmistelemalleen *Punaiselle Revyille*, jonka sketsisarjaan kuului *Valitsijoiden myrkkelyottelu*. Siinä kaksi poliitikkoa "sparraa" toisiaan, ja tätäkin aihetta käytettiin Ln:ssa *Injunction Granted!* lehdistön edustajien välisenä farssisena iskujenvaihtona (kohtaus 25).

<sup>50</sup> *Die Fahnen* kuvaa työläisten ja viranomaisten välisiä yhteenottoja. Näytelmän provosoitu pommiattentaatti johtaa oikeudenkäyntiin lakkojohtajien kanssa. Kirjailija otsikoi näytelmän draamalliseksi romaaniksi. Sillä korostetaan sen eoppista tunnusomaisuutta ja Lehrstückin luonnetta, jolla on dokumentaarinen sisältö (Bergman 449). Voidakseen teknisesti hallita nopean kuvajakson Piscator käytti *Die Fahnen* -näytelmässä simultaani-kohtauksen ja pyörönäyttämön yhdistelmää. Näyttämö oli pystysuoraan jaettu eri kerroksiin, joita voitiin valaista perättäin. Se oli alkusoittoa niille valtaville näyttämörakennelmille, joita hän työsti myöhemmin Nollendorfplatzin teatterissa ja jotka yhdessä modernin valaistustekniikan ja filmiprojektioiden kanssa loivat aggressiivisen, nopean ja kokonaisvaltaisen kuvarytmin. Asia ei sinänsä ole uusi, sillä jo 1830- ja 40-lukujen kansanteatterissa Wienissä mm. Nestroy pyrki draamalliseen vaikutukseen jakamalla näyttämön eri kerrostasoihin ja valaisemalla kohtauksia simultaanisesti. *Die Fahnen* -näytelmän jälkeen tulivat poliittiset revyyt - ennen kaikkea *Trotz alledem* montaaseineen autenttisista puheista, artikkeleista, kehotuksista, lentolehtisistä, valokuvista ja elokuvaotoksista sodasta - ja joukko esityksiä Volksbühneen, jossa autenttinen reportaasifilmi, erityisesti näytellyt elokuvajaksoit ja piirretty filmi saivat yhä enemmän sijaa dokumentaarisina täydennyksinä tai näyttämötoiminnan

Yksi LN:n amerikkalainen innovaatio oli heijastuskuvan käyttö taustana (esim. kaupungin kuvat *One Third of a Nationissa*). Kuultokuvat, joista jotkin olivat käsinpiirrettyjä, toiset valokuvia - puu, ovi, lyhtypylväs - heitettiin karkealle kankaalle korvaamaan tavanomaiset taustamaalaukset. *One Third* kosketee ihmisten asumista, ei abstraktioita, eivätkä sen heijasteet ole taustoja eivätkä staattisia. Ne ovat funktionaalisia, osa itse aktiota kahden ihmisen harhailussa New Yorkissa 1850. Vaikka siinä heijastetaan taustakankaalle pysähdyskuvia tuosta ajasta, niin näytelmän ihmiset huomaavat ne, puhuvat niistä, heillä on suhde niihin. Ne ovat toimivaa dramaturgiaa, eivät irrallisia, kuolleita tai omaa elämäänsä eläviä elementtejä. Toisessa näytöksessä tehdään uusi pyrähdys New Yorkiin 1938. Taas heijasteet rekisteröidään, ja muutokset kaupungin ulkonäössä pannaan merkille. Tällöin ajanjaksoa vastaa elokuva. Niin LN:n **kulkuun liitetty taustoitus on piscatormaisena vahvasti kommenttia omasta ajastaan, sen teknisestä tilasta.**

"Eeppinen teatteri" merkitsi Piscatorille filmiprojektioineen teatterillisesti dokumentaaria teatteria, jossa draamallinen teksti on valjastettu ideologiseen toimintaan, ja esityksestä tulee eeppisen tapahtumainkulun suggestiivinen kuvajono (Bergman 454). Piscatorin kuvaus omasta Dokumentaariteatteristaan sisältää samoja peruslementtejä kuin LN:kin: "autenttisten puheiden montaaasia, esseitä, lehtileikkeitä, vetoomuksia, pamfletteja, valokuvia ja elokuvaa" (Bigsby 235). "Vetoamus" yhdistyy fakta-ainesta "täydentäen" poliittisuuden emotionaaliseen korostukseen. "Living newspaperit esittivät relevantteja taloudellisia ja sosiaalisia tosiasioita yrittämättäkään kertoa jatkuvaa henkilökohtaista tarinaa. Näytelmät, kuten *Power* ja *One Third of a Nation* vain sattuiivat molemmat olemaan opettavia ja jännittäviä, ja opetus hyväksyttiin sitäkin auliimmun, kun sitä lujitti vetoaminen tunteisiin. Tunne jopa kuormitti ajattelua" (Gassner 1965, 492).

Tärkeätä on Gassnerin havainto, että tunne ja ajattelu solmiutuvat yksiin hänen ilmaisemallaan tavalla, koska tämän kahtalaisen vaikutuksen lähteenä on katsojien omien kokemusten ottaminen manipuloinnin käyttöainekseksi. Kun katsoja identifioituu tapahtumiin omien kokemustensa avulla, hän nivoo subjektiiviset elämäkokemuksensa yleiselle tasolle, yhteisten kokemusten kategoriaan. Se taas voimistaa yksittäisten katsojien keskinäistä yhteenkuuluvuuden tunnetta, kuten katsojien omien kokemusten ja emotionaalisen mukanaolon vyyhtytymisen painotuksesta on todettu Brechtin yhteydessä. FTP:n poliittiset vastustajat ilmaisivat "vetoamisen tunteisiin" negaation kautta, propagandana, kuten tässä tutkimuksessa havaitaan komiteoiden työskentelyn yhteydessä. Mm. Margot Berthold on määritellyt FTP:n kahdeksi tehtäväksi "muutaman sadan leivättömän näyttelijän huolehtimisen New Yorkissa" sekä lähinnä LN:a tarkoittaen vivahteettoman yksinkertaistetusti "ajan taloudellisten ongelmien propagandistisen esittelyn" (Berthold 463).

Piscator kirjoitti 1924, että "taiteen epäromantisointi on näyttänyt tietä arkipäivän romantiikalle, ja tämä tie johtaa 'puhtaasta' taiteesta (Piscator on samassa kirjoituksessa nimittänyt 'puhtaaksi' taiteeksi romaania ja lyriikkaa) jour-

---

kommentaareina (Bergman 451).

nalismiin, reportaasiin, runoudesta totuuteen, sentimentaalisten tarujen tai psykologisen salamyhkäisyyden löytämisestä vankiloiden, tehtaan, konttorin, koneiden, lisäarvon ja luokkataistelun armottoman toteen kuvaamiseen" (Piscator a, 53-54). Tässä kajahtaa myös Deweyn käsitys siitä, miten olennaista on aktuaalisen kokemuksen konkreettinen sisältö ja kulku tarjotessaan ihanteita, merkityksiä ja arvoja, joiden puute ja epävarmuus useimpien ihmisten elämässä on ajanut turvautumaan kokemuksen tuolla puolen olevaan todellisuuteen (Dewey 1999, 97), mikä tuo teatterille tehtävän vahvistaa elämänhallintaamme.

Piscatorin ja LN:n teatterifilosofian yhteydestä on merkinä mm. Piscatorin Yhdysvaltain-vuosinaan (1938-1951) perustama Draamallinen työpaja New Yorkiin New School of Social Researchin yhteyteen. Se toimi Piscatorin itsensä, Brechtin ja FT:n LN-yksikön kehittämän eepin teatterin viimeisenä linnakkeena. Työpajassa käytettiin heijasteita, kuultokuvia ja elokuvia täydentämässä lavastusta ja muuttamalla näyttämö eräänlaiseksi teatterikoneeksi (Gassner 1960, 510). Piscator pyrki ottamaan huomioon teatteritekniikan sovellusmahdollisuudet näyttämötyöhön jo tekstin näyttämösovitusta hahmoteltaessa. Se oli siis jo dramaturgiaa hallitseva operointiväline ja määrittänyt pitkälle tilan tulevan käytön. Berthold onkin sanonut, että "tavoiteltu propagandistinen efekti raukeni tyhjiin, jos ei esitetty riittävän kantavaa näytelmää tai jos tekniset varusteet saivat aikaan vain esteettisen havainto-opetuksen" (Berthold 463). LN:ssa korostui niin ikään aiheen valinnan merkitys ja pyrkimys journalistiseen totuuteen. LN:n toimitusmaisesti vaiheistettu teko tapa merkitsi katsojakuntaa ajatellen relevanttia tematiikkaa, joka propagoi vähemmän maailmaa syleillen liittolaisina pitamiensä katsojien "demokraattisten oikeuksien puolesta" (mm. Flanagan 1985, 342). Näin LN oli suuremmin kiinni yleisönsä arjessa, intiimisti tehokas, kun taas vallankumouksaatteita lietsonut Piscator jylläsi efektiivisellä koneistollaan.

Historiallismaterialistista maailmankatsomusta Piscator ei suinkaan yrittänyt levittää tyhjin klisein. "Monenlaisia asioita voidaan väittää, mutta vain toistamalla ei mistään väitteestä tule tosi tai tehokas. Vakuuttava todistelu voidaan rakentaa vain tunkeutumalla aiheeseen tieteellisesti. Piscator saavutti sen luomalla yhteyden näyttämötoiminnan ja suurten historiallisesti vaikuttavien voimien välille" (Holm 159).

Piscatorin tieteellisyys ja ohjelmallisuus tarkoittivat käytännössä luokka-ajattelun dramaturgiaa. Kuin hänen ohjelmaansa noudattaen LN:eissa kertaantuu metodinen pyrkimys osoittaa historian rakenteissa voimia, jotka selittävät aktuaalisia tilanteita. Menetelmässä on myös kaavamaisuutta, variaatioistaan huolimatta mekanistista toistoa, joka tarkastelee joittenkin yhteiskunnassa vaikuttavien voimien pysyvyyttä kriittisesti, mutta ei rakenna näyttämötoimintana aina uudenlaisia, yllätyksellisiä elementtejä.

On ilmeistä, että rooseveltillaisia maailmankuvia tarjonnut ja yhteiskunnallisesti vahvasti argumentoinut LN tuki katsojien yksilöitymisprosessia Törmää tulkiten vahvemmin kuin tapahtuu postmodernissa maailmassa (Törmä 84), jossa kasvatuksella on tekemistä pyrkiessään ylittämään markkinavoimien ja joukkotiedotuksen luomat pakolliset vaihtoehdot. Tietenkin LN oli kasvatuksellisenä mahdollisuutena marginaalinen verrattuna siihen, miten samankaltaiset

pyrkimykset toteutuisivat yleisessä koululaitoksessa tai joukkoviestinnässä. Mutta laajennettuna hypoteettisesti yli omien rajojensa pitempään kestänyt LN olisi ollut potentiaalinen vaihtoehto välittämään niitä impulsseja, joiden varassa aito kokemuksellinen suhde ympäristöön olisi toiminut dialogisena kasvatussuhteena ja voinut "auttaa yksilöä vapautumaan valmiiksi annetuista kuvista todellisuudesta ja luomaan oman todellisuutensa ja subjektiviteettinsa reflektiivisessä kasvuprosessissa" (ib.). Deweylaiselle kasvatusprosessille LN:n avoin malli olisi ollut otollinen siksi, että "aito kommunikaatio on Deweylle aina todellinen mahdollisuus, joka edellyttää sitoutumista käytännön yhteistoimintaan. Yhteisten sanojen, yhteisöllisyyden ja kommunikaation välillä on enemmän kuin verbaalinen side. Yhteisöllä tulisi olla myös yhteiset päämäärät, uskomukset ja yhteinen tieto kommunikatiivisen toiminnan perustana (emt. 104). Näiden kriteerien varaan LN:n (pää)toteuttajat laskivat koko teatterifilosofiansa ytimen. Siinä on olennaisesti "hermeneuttista aktiviteettia, yhteyksien luomista eri aikakausien välille niin, että entistä elämismailmaa tai diskurssia tulkitaan uudelleen uuden diskurssin termein" (emt. 114).

## 6.6 Monitekniikkaa tilassa

Montaasi on käsite, jota käyttää niin LN kuin Piscatorin, mutta joka on opittu tuntemaan erityisesti Meyerholdin<sup>51</sup>, Eisensteinin ja Brechtin teorioista ja työstä. Kysymyksessä on **todellisuuden vaikutelman siirtäminen teatterifiktioon pyrkimällä erilaisten kuvien tai kohtausten yhdistelyillä saamaan aikaan uusi kokonaisuus**. Piscatorille keskeistä oli "ihmisen ympäristön realiteetti, ja yhdistämällä elokuva teatteriesitykseen oli mahdollista luoda teatteriesityksen ympäristöllisiä kehyksiä, vaikka konehuone, katu tai joki" (Piscator b, 94).

"Leikkauksenomaiseen" montaasiin antoi lisäksi mahdollisuuksia Piscatorin pyörönäyttämölle kehittämä liukuhihnajärjestelmä, jolla staattinen näyttämötilanne kyettiin murttamaan. Piscatorin teatteritekniikkaan perustama montaasi yhdistettynä "ulkoteatterillisiin" kuvien ja filmien sovelluksiin muodonsi teatterikieltä visuaalisin keinoin lähemmäs sitä päänsisäistä syiden ja seurausten kokemuksellista ketjua - tai antoi sen saavuttamiseksi ainakin uusia impulsseja -, jolla Piscator pyrki läheiseen, tosiasiapohjaiseen ja vaikutukselliseen yhteyteen yleisöjensä kanssa.

Tavoitellessaan kokonaisvaltaisen vaikuttamisen ideaa Piscatorin teatterin

---

<sup>51</sup> Piscatorin mielestä Meyerholdin ja Tairovin elokuvaa hyödyntävissä teatteritöissä ei ollut tavoitettu oikeata käsitystä näyttämön vallankumouksesta, niissä kun ei tunnettu projektio- ja valaistustekniikan keksintöjä. "Nykyään jo voidaan pyöröhorisontti ja näyttämön osia yhdistää heijasteeseen, joka tosiasiaassa näyttää plastiselta näyttämökuvalta ja jota täydentävät siirrettävissä olevat rakenteet, ja tästä kuvapaatsaasta (seisovista kuvista) voidaan irrottaa elokuva ja muuttaa sitä edelleen. Näin voi filmistä tulla draamallista toimintaa tukeva, eteenpäin ohjaava tai edeltäkäs in jouduttava tekijä tai kertova (reportaasi), ja aivan yksinkertaisesti se voi palvella myös elävänä filmikulissina (fotomontaasina) (meri, liikenne, katu)" (Piscator b, 95). Piscatorille montaasi oli lopultakin erilaisten teatteritekniikoiden apparaatti, jolla saatiin aikaan uudenlainen tuntuma reaalisesta todellisuuteen.

tunnuspiirteeksi kehittyi musiikin ja erityisesti valaistuksen dramaturgia; itse asiassa kaksi eri aistihavaintoihin perustuvaa elementtiä yhdentyvät Piscatorilla käsitteeksi valomusiikki. Lanseeraamallaan teatterin valotilalla Piscator tulee jo luoneeksi uuden näyttelijäntyön grammatiikan ja sen muotokielen uudentyypin vaikutuksen painottaessaan valotilakäsityksen uuslakaisuutta suhteessa gestiikkaan, mimiiikkaan ja liikkeeseen ja "todennäköisesti myös sanaan" (Piscator b, 177).

Piscatorin poliittisen teatterin tilakäsityksen kokonaisvaltaisuus soveltui paljossa LN:n yhteiskuntapoliittisiin tarkoituksiin ja jopa sen taloudenpidon periaatteisiin. Projektin taiteen tuottamisessa keskityttiin taiteilijoiden ahdingon poistamiseen, ja teatterikoneistoon lavastus- ja puvustusapparaattina uhrattiin rahaa ja energiaa mahdollisimman vähän. Tästäkin näkökulmasta on ymmärrettävää, että LN:n muotokieltä sääteli pelkistyneen tehokas valaistusjärjestelmä. Olennaisena näyttämödraamaturgian osana oli myös musiikki, vaikka tässä työssä keskitytäänkin LN:n tekstillisiin lähtökohtiin. On kuitenkin syytä korostaa tilallisten ja valaistuksellisten ratkaisujen merkitystä, koska Piscatorin toteamus "valotilan" vaikutuksesta myös sanan uusiin lainalaisuuksiin ohjasi jo tekstin tekoprosessia. LN:n riisutulla näyttämöllä koko arkkitehtoninen ja skenografinen jäsennostapa oli epäilemättä vaikuttamassa tekstien muotoutumiseen. Vaikutusta on voinut hyvin olla jo Copeaun markkinoimilla Appian teatterikäsitteillä, joista keskeinen oli "Appian teatterin edellyttämä, musiikin kontrolloima Craigiläinen ylimarionetti" (Carlson 295).

Kun Piscator työsti näytelmän *Trotz alledem* - ihmiskunnan historian valankumoukselliset merkkipaalat lyhyesti Spartacuksen noususta Venäjän valankumoukseen asti ja samanaikaisesti opetuskuvina supistelmaan koko historiallisesta materialismista -, esityksestä kehkeytyi "valtava autenttisten puheiden, kirjoitusten, lehtileikkeiden, kehotusten, lentolehtisten, valokuvien, sotafilmiin, vallankumouksen ja kohtausten montaasi" (Piscator b, 67). Elokuvan ja LN:n suhde on elimellinen, yhtenä siltanaan *March of Time*. On oireellista, että muuan LN:n keskeinen nimi oli Joseph Losey.<sup>52</sup> Hän ohjasi FT:n Harlemin Negro Theatrele Rudolf Fisherin komediamysterion *Conjur' Man Dies* sekä niin ikään New Yorkissa In:t *Triple-A Plowed Under* ja *Injunction Granted!*. Loseyssa ruumiillistuu muutama tälle teatterimuodolle luonteenomainen piirre. Hän matkusteli 1935 mm. Neuvostoliitossa, jossa hän tutustui Jay Leydaan, Bertolt Brehtiin ja Hanns Eisleriin ja yritti englannintaa Piscatoria. Kuvaavaa on yhtä hyvin se, että Losey työskenteli Englannissa 50-luvulla nimenomaan dokumenttielokuvan parissa (Salo 1989, 104), ja toteapa Salo Losey-kirjassaan LN:n pyr-

---

<sup>52</sup> Loseyn teatteriuralla (teatrografiset tiedot Matti Salo (1989, 178-180) liittovaltion teatteriprojektin aikaan oli kiintoisaa hänen etsiytymsensä Sinclair Lewisin ja Lloyd Lewisin näytelmään *Jayhawker*, lähinnä siksi, että Sinclair Lewisin romaanista *It Can't Happen Here* dramatisoitu samanniminen näytelmäversio oli koko FT:n historian jättimäisimpiä yksittäisiä yrityksiä. Vuonna 1935 Losey ohjasi johtavan vasemmistodramaatikon Clifford Odetsin näytelmän *Waiting for Lefty*, ja LN:n jälkeen hän ohjasi vielä samana vuonna 1936, liittovaltioteatterin ollessa yhtenä tuottajana, poliittisista kabareistaan tunnetun kirjoittajan Kenneth Whiten näytelmän *Who Fights This Battle?*. Vaikka LN-yksikkö ei synnyttänyt varsinaisia kirjoittajanimiä, jotkut tekijät hakeutuivat toistensa seuraan, kuten Losey 1947 ohjaamaan Arnold Sundgaardin näytelmän *The Great Campaign*. Sundgaard oli LN:n *Spirochete* kirjoittaja.

kineen eräänlaiseen dokumenttielokuvan teatterivastineeseen (emt. 106). Yhtä hyvin kyse on niin terminologisesti kuin paljossa tavoitteiltaan ja muodoltaan-kin Piscatorin 20-luvulla synnyttämän eppisen teatterin ja dokumentaarisen teatterin (Roose-Evans 52) amerikkalaisesta innovaatiosta.

## 6.7 Montaasin iskuvoima

"Lenin julisti, että 'Neuvostoliiton todellisuutta heijastavien, kommunististen ideoiden kyllästämiä uusien elokuvien tuotanto pitäisi aloittaa uutiskatsauksilla... niiden pitäisi olla poliittisten kommentaarien kaltaisia siihen tapaan kuin parhaissa neuvostosanomalehdissä'. Lenin esitti ilmaisuväylää 'living newspaperin elokuvaksi'. Dokumentaarielokuvan, Kinosiilmän, avulla Dziga Vertov yritti näyttää kaiken uuden synnyn ja taistelun vanhaa vastaan Neuvostoliitossa vallankumouksen jälkeisenä aikana vangitsevilla filmillä otoksia valmistelemattoman ja organisoimattoman elämän kulusta. Kamera tunkeutui minne tahansa, toreille, yömajoihin, jopa psykiatriin sairaaloihin. Rakenteellista yhtenäisyyttä ei kuitenkaan ollut, vaan kysymys oli joidenkin teemojen otoskookoomasta, jota Eisenstein olisi nimittänyt 'attraktiomontaasiksi'" (Marshall 67-69). Samankaltaista panoroivaa kameransilmätekniikkaa sovelsi Dos Passos U.S.A.-trilogiassaan (1930-1936) suomissaan maansa monopolikapitalismia.

Eisenstein oli Hallie Flanaganin mainitsemista elokuvaan liittyvistä LN:n vaikuttajalähteistä yksi (Flanagan 1985, 70). Teatterilla ja elokuvalla on Eisensteinin mukaan sama perusmateriaali, yleisö, ja sama päämäärä, pyrkimys vaikuttaa tähän yleisöön sarjalla kalkyloituja paineita sen psyykeen. Niillä on hänestä yhteinen perustavanlaatuinen tunnusmerkki, attraktioiden montaasi. Eisensteinille "attraktio" on "mikä tahansa osoitettavissa oleva fakta (toiminta, objekti, ilmiö, tietoinen kombinaatio jne.), jonka teho on testattavissa yleisön huomiokyvyn ja emootioiden perusteella". Yhdistettynä samankaltaisiin faktoihin sen ominaispiirteenä on yleisön emootioiden keskittäminen suuntaan tai toiseen produktion päämäärästä riippuen (Leyda 17). Eisensteinia yhdistää ln:iin mm. attraktion perustana oleva fakta, ja tietoinen pyrkimys vaikuttaa yleisöön. Hänellä kysymys on manipuloinnista, LN:ssa Deweyn kasvatustilosophiaa seuraten sellaisesta "indoktrinaatiosta, joka valmistaa yksilöitä osallistumaan älykkäästi niiden olosuhteiden hoitoon, joissa he elävät, saada heidät ymmärtämään vaikuttavia voimia, kehittämään heitä älykkäiden ja käytännöllisten välineiden käytössä, joilla he voivat kulkea näiden voimien suuntaan" (Dewey 1986, 75) eli tulla "paremmiksi kansalaisiksi, paremmiksi työntekijöiksi, paremmin varustautuneiksi yksilöiksi, mikä on demokratian tavoite" (Flanagan 1985, 372).

Eisensteinilla attraktio teatterissa "on yksinkertaisesti jokainen aggressiivinen hetki, joka asettaa katsojan alttiiksi aistimukselliselle tai psykologiselle vaikutukselle... saamaan katsojassa aikaan määrättyjä emotionaalisia iskuja, jotka ovat ainoita takeita esityksen aatteellisen puolen - lopullisen ideologisen päätelmän - ymmärtämisestä" (Kleberg 99). Eisensteinin kiinnostavin draamaproduk-



tio perustui Ostrovskin näytelmään *Käy viisaskin vipuun*, jonka "tärkein aspekti oli attraktioiden montaasi, useiden toisiinsa liittymättömien tapahtumien esittäminen samanaikaisesti eri puolilla teatteria. Rinnastamalla niitä hän pystyi tähdentämään kontrasteja ja alleviivaamaan merkityksiä" (Brockett 328). Eisensteinin mielestä montaasi ei suinkaan merkitse perättäisten kuvien ideaa, vaan ideaa, joka syntyy kahden toisistaan riippumattoman kuvan yhteentörmäyksessä ("draamallinen" periaate) (Eisenstein 108). Ln-tekstien kohtausten syyn ja seurauksen logiikassa ei niinkään rakenneta tätä yllätyksellistä, efektiivistä montaasia. Kysymys on varsinkin pikku miehen dramaturgisessa käytössä eräänlaisesta montaasimetodista, jossa kahdenlainen toiminta hahmottuu rinnakkain: taustamateriaalina ja viitekehystenä toimiva historiallinen ja nykyinen yhteiskuntatilanne saa kiilamaisesti kommenttinsa pikku miehen työntyessä sen väleihin. Törmäyksiäkin toki viljeltiin, kuten *Triple-A:n* ensimmäisessä kohtauksessa, jossa punaisen valon valaisemat sotilaat marssivat samaan aikaan, kun ylimmällä esityksen kolmesta tasosta ovat spiikkerit pienen viljelijäjoukon kanssa. Jotkut viljelijöistä seisovat matalimmalla tasolla, jotkut näyttämön tasolla. Näin mm. asemoinnilla aksentoidaan useita mielikuvia ja tunteita sekä yhteiskunnan rakenteellisia näkökulmia.

Eisenstein on taiteidenvälisenä syntetisoijana erotellut ja yhdistänyt eri taidelajien ilmaisukeinoja. Hän mainitsee ohimennen Walt Whitmanin montaa-sikonseptiot, mutta kiinnittää huomiota varsinkin pseudonyymi John Phoenixiin, joka jo 1853 parodioi montaa-tekniikalla ensimmäistä englanninkielistä kuvalehteä (Eisenstein 342). Eisensteinille moisten juurien löytäminen, menneisyyden ja nykyisyyden elimellinen nivominen, oli epäilemättä marxilaisesta näkökulmasta merkityksellistä, ja eräänlaisia vastauksia ne ovat myös Arthur Arentin virheelliselle käsitykselle ln-genren historiattomuudesta. Olennaista Eisensteinin elokuva-ajattelulle onkin se, ettei se sovellu vain elokuvaan vaan myös muihin taiteisiin, myös teatteriin: "Montaasista tuli keino, jolla saavutetaan korkeimman lajin yhtenäisyys - keino, jolla montaa-kuvasta voidaan tehdä yhtenäisen ajatussisällön elimellinen ilmentymä, joka sulkee sisäänsä elokuvateoksen kaikki ainekset, osat ja yksityiskohdat. Ja siten käsitettynä montaasi osoittautuu huomattavasti väljemmäksi kuin ahtaasti elokuvataiteellinen montaasi" (emt. 366).

Eisensteinin montaa-historia on kulkenut samoja teitä kuin ln:n kokeilut, joissa alun perin pyrittiin esittämään todellisuutta "koskemattomana" (emt. 202), mutta jota alettiin esittää dramatisoituna. Historialliset tapahtumat, puheenvuorot ja uutisotsikot pysytettiin LN:ssa yhtä kaikki varsin huolellisesti todellisuudessa esitettyjen mukaisina, mutta "vääristelemättömien objektien rinnakkainasettelu" (ib.) ja liittäminen fiktiivisiin kohtauksiin on ln:lle tunnusomaista montaa-<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Myös Eisensteinin intellektuaalisen elokuvan sommittelulla pyrittiin johdattamaan katsomon ajatuksia ja sen ohella esittämään tiettyä osaa ajattelun emotionalisoinnissa (Eisenstein 202-203). Merkillepantavaa on ajatusten manipuloinnin tavoite. Sillä lähennetään Piscatorin provokatiivista teatteria, jolla samalla tavoin halutaan liikauttaa "ajattelun tunnetasoa" ja lisätä "ilmaisun vahvistamista". Piscator korostaa "teatterin eläen vuositasoista yksityisen tunteen ja herkkätunteisuuden pähkinänkuoressa. On ollut ja on tärkeätä ottaa hyöty irti tästä pähkinänkuoresta". Mutta maailma on muuttunut: "tietoisuutemme käsittää monia ideoita ja todellisuuden faktoja. Eeppisen

Eisensteinin ja LN:n taidefilosofisen yhteyden kannalta on mielestäni tärkeää se Piscatorinkin ajatus, että näytelmän yksityinen kokemus on elimellisessä ja lakkaamattomassa suhteessa ympäröivään maailmaan. Kun Eisenstein korosti historiallisia tapahtumia sellaisina kuin ne olivat, LN:ssa metodin toteuttaa etenkin kovaääninen, joka esittää objektiivisia faktoja. Kun Eisenstein pyrki "osoittamaan" ihmisen tätä muovaamatta, LN:ssa pyrkimys ilmenee dramatisoituina, fiktiivisinä elämän viipaleina, jotka on yhdistelty piscatormaisesti synteetiksi yksityisestä ja yleisestä, tyypillistetty Eisensteinin tavoin. Se vastaa myös tavallaan Eisensteinin elokuva-ajattelun intellektuaalista sommittelua, jolloin LN:n fiktiivisten ja faktuaalisten aineiden yhdistely vaikuttaa ajattelun emotionalisointiin. Siinä toteutuu vaatimus "palauttaa intellektuaaliselle prosessille sen tulisuus ja kiihkeys" ja se on myös deweylaisen filosofian mukainen teesi, että "abstraktinen ajatteluprosessi on sisäistettävä käytännöllisen elämän kiihkeyteen..." (Eisenstein 203).

Eisenstein on mm. Piscatorin ja Brechtin tavoin tähdentänyt myös taideprosessin elämyksellisyyttä, niin sen tuottamisessa kuin vastaanottamisessakin. Tähän käytännöllisen elämän jäljentämiseen perustuu omine muotoineen kaikkien kolmen taiteen voima, sen likeisyys tavallisen ihmisen arkikokemuksiin. Niissä on selvät tarttumakohdat myös LN:n teatteriajatteluun. Eisenstein muokkasi elokuvissaan todellisuudesta hartiavoimin niitä sisältöjä, joita hän halusi valaista. LN:n tekstit ovat jo yksin valtavan bibliografisen lähteistönsä ja nopeakänteisen, episodisen käsittelynsä perusteella Eisensteinin määrätietoisesti manipuloivan todellisuuden kuvauksen linjoilla. Merkityksetön dramaattisten ja lukuisten leikkausten sisältämän muodon valitsemiselle tuskin on amerikkalaisen elämäntyylin hengästynyt energiakaan, varsinkaan laman puristuksessa ratkaisuja, tekoja, malleja ja suuntia malttamattomasti kaivanneelle yleisölle. Viime kädessä Eisensteinin illuusioita rakentava montaasi on todellisuuden selektiivistä esittämistä, "todellisuuden uusintamista", mikä on eri asia kuin itse todellisuus. Todellisuuden elementtien korostamiset tai niiden vähälle huomiolle/huomiotta jättämiset luovat todellisuuden kuvaa, jonka totuudellisuus on määriteltävissä muuttuvista tekijöistä, maailmankatsomuksellisista tms. syistä. LN:a varsinkin edistykselliset demokraatit pitivät ajan sosiaalista problematiikkaa objektiivisesti dramatisoivana teatterimuotona, kun se konservatiivien mielestä valotti yksipuolisesti ja epäadekvaatisti yhteiskunnan epäkohtia.

Eisensteinin teorialla elämän käänteispuolesta ja sirkuksesta muistuttavat sitä Bahtinin ajatusta, että "on olemassa kaksi toisilleen vastakkaista mutta vuorovaikutuksessa olevaa maailmaa, sirkuksen 'silkkaa pelleilyä' oleva maailma ja virallisen tietoisuuden vakava, mutta ohut kerros. Eisensteinille sirkus oli taiteen malli, olihan filmi perinyt sirkuksen aseman eräänä tärkeimmistä kansanhuveista" (Broms 69). LN oli suurena linjana 30-luvulla vaikuttaneen poliittisen polariteetin tavoin näiden kahden maailman kohtauspätkä, amerikkalaisen viihdeperinteen kautta sirkuksen ja mm. meyerholdilaisen ajattelun valjastaja

---

teatterin uudelleen tulkitseva metodi yhdistää lukuisat modernin ajan elämän säikeet synteetiksi ihmisen yksityisen draaman ja sen maailman välillä, jota se tuottaa tai jonka seurausta se on" (Piscator b, 142).

sekä sosiaalisten ja taloudellisten elämäkysymysten pohdiskeluväylä.

Eisenstein on tähdentänyt historiallisen aikadimension merkitystä, joka liittyy erityisesti LN:n kaltaiseen aktuaaliseen ja aktualisoivaan käyttödraamaan: "...jokaista työtä on arvioitava sen mukaan, miten hyödyllinen se on minäkin aikana ja missäkin paikassa" (Leyda 1982, 241). Hyödyn optimi suhde aikaan ja paikkaan on senhetkisten todellisuudenaineiden mahdollisimman syvää ja tietoista haltuunottoa. Se määrää myös näytelmän muotoilua ja muotoa, ja erityisen merkityksellistä tekstien ja niiden jälkikäteen abstraktioiksi jäävien esitysten arvioinnille on saada pitävä ote ajan kulttuurisista raameista. Eisensteinin retoriikassa avuksi tuleva "hyöty" on valjastettu korostamaan todellisuuden palasten tarkoitushakuisia poimintoja, jotka ovat montaasitekniikalla yhdistettävissä eräänlaiseksi ylitodellisuudeksi. Todellisuuden kuvailun sijasta Eisenstein pääsi käsiksi ilmiöiden olemuksen esittämiseen. Yhdysvaltain kriittiset äänet nimittivät sen sovellusta LN:n tapauksessa propagandaksi. Niillä olikin syytä pitää tämä näkökulma esillä, sillä esimerkiksi Eisensteinin elokuvan *Panssarilaiva Potemkinin* "puhtaasti fiktiivisiä tapahtumia, kuten brittien joukkoja Mongoliassa muiden fiktiivisten osien kanssa, pidettiin dokumentaarisina tapahtumina näiden varhaisten neuvostoelokuvien tyylin takia. Joitakin otoksia sekä Eisensteinin että Pudovkinin mykkäelokuvista on käytetty dokumentaareissa ja uutiskatsausten kokoomaelokuvissa, ikään kuin ne olisivat aktuaalisia otoksia todellisesta vallankumouksesta tai kansalaissodasta" (Marshall 22). Myös LN:n propagoivaan, sen "yhteiskunnallisen protestin" (Salo 1989, 104) voimaan uskottiin, koska produktiot olivat sikäli "totta", että ne sisälsivät todellisuuden "väärentämätöntä" materiaalia.<sup>54</sup>

Vaikka LN sovelsi teatterissa montaasin periaatteita, ei sekään kyennyt tai halunnut tuoda rinnalle ihmiskuvaukseen<sup>55</sup> syväluotausta ainakaan sen esityshistoriallisesti psykologisessa mielessä. Juoni- ja kuva-aines täydentyivät pikemminkin Brechtin rationaalisen todistelun perustalta kuin Eisensteinin intuitiivisen ilmaisun etsintänä. LN:ien sitoutuminen amerikkalaisen yhteiskunnan todellisuuteen ja sen kommentointiin näyttää, varsinkin teatterin kielellä, houkuttaneen mustavalkoasetelmiin, jotka vievät terää siltä yllätyksellisyydeltä, jossa loogista, asianmukaista tarinankerrontaa katkoisivat näennäisesti asiankuulumattomat iskut. LN:eissa esiintyy vain harvakseltaan tasoja, joiden

<sup>54</sup> On paljastavaa, kuinka Eisenstein tyypillisti elokuvansa *Lakon* ihmiskasvat "ottamalla mukaan satoja henkilöitä, ei näyttelemään vaan olemaan" (Rotha 142). Todellisuuden illuusion todistusvoimaisuuden tavoittelun keinona oli huolella organisoitu ihmismassa, tyypilliset kasvat tyypillisissä tilanteissa, jolloin "tyypin käsite merkitsee yleisen ja yksilön yhdyssidettä ja synteesiä" (von Bagh 1973, 59) ja tyypillisyytensä perusteella valitut tyypit voidaan nähdä yhdyssiteenä yksilön ja yhteisön välillä, edustavana luokkanäkökohtien tiivistymänä fysiologisissa piirteissä" (von Bagh 1976, 132). Tai niin kuin Aura muotoilee: "Eisenstein pyrki yleistyksiin ja ilmiöiden olemuksen paljastamiseen" (emt. 52).

<sup>55</sup> Raymond Williams kiteyttää tyypillistämisen heijastavan liikuntaa sosiaalisen todellisuuden dynaamisessa prosessissa. Kun tämä ajattelu sisältää myös olennaisen tunnistamisen ("edustavat" hahmot ja tilanteet, joista voidaan tehdä likimääräisiä päätelmiä yleisestä todellisuudesta), se johtaa myös olennaisen toivottavuuden tai väistämättömyyden osoittamiseen (Williams 119). LN:n tapauksessa juuri sen ohjelmallisuus johti väitteisiin todellisuuden yksinkertaistamisesta ja propagandasta, kun tarkoituksena oli tunnistuttaa olennainen asunto-, sähkövoima- tai maatalouspolitiikassa.

olisi lopulta määrä mahdollistaa katsojien tajunnassa persoonallisia tulkintoja esittelystä perustematiikasta, omakohtaisia kylläkin. Yleistykset ja ilmiöiden olemusten paljastaminen tapahtuvat lopulta varsin pinnallisesti, ja monotonista vaikutelmaa lisää valittujen faktojen tiheä vahvistaminen vain vähän muunnelluin variaatioin. Samasta yksinkertaistamisesta on syytetty myös Piscatoria.

Eisensteinilainen rinnakkainasettelu, jossa käsiteltävät asiat kuroutuvat toisiinsa ja toisistaan, toteutuu erityisesti niissä talousrakenteissa, joiden mekanistisista ketjuuntumisista In:eissa on useita näyttöjä, yhtenä luonteenomaisimmista *Triple-A Plowed Under* -näytelmän Paitakohtaus (kohtaus 12). Näytelmien sisällölliset peruslinjat saavat toistavaa sävyä teemaa vain lievästi muunnettujen kohtausten peräkkäinasettelulla. Näytelmän ideaa keritään auki Eisensteinin eppisen periaatteen mukaisesti "yksittäisten otosten avulla", mutta menetelmän draamallisuus ei toteudu huimin yhteentörmäyksin, vaan toisiaan muistuttavien, varsin paralleelien rakenteellisten tilanteiden rinnastuksilla Paitakohtauksen tapaan. Siinä kuitenkin tarkasteltavien ilmiöiden taitavat "pudotukset" tavallisen kuluttajan arkielämän tasalle monipuolistavat temaattista koheesiota. Ne eivät yllätä, mutta arkistaessaan vahvistavat katsojan luottamusta näytelmään myös kokonaishistoriallisena esityksenä.

Arentin "hyökkäyskeinoina" olivat montaasi tai episodi - tai episodimaisuus. Arent toteaa In:n *Injunction Granted!* ensimmäinen näytöksen olevan "puhdasta montaasia", millä hän tarkoitti sitä, että kohtaukset esitettiin vain pääpiirteittäin (ja koostuivat mm. yhtäaikaisista anakronismeista ja eri tyylilajeista, RO) ja ne virtasivat seuraavaan ilman taukoa ja päättyivät väliverhoon. "Näytöksen tulos oli yksitoikkoinen ja kertaava, ja siinä oli lähes kaksinkertainen määrä kohtauksia verrattuna *Powerin* ja *One Third of a Nationin* ensimmäiseen näytökseen, vaikka niillä oli jokseenkin sama kesto. Useimmilla kirjailijoilla oli taipumusta mieltä tähän metodiin. Minä en pidä siitä, ja uskon, että yleisölle jää liikaa kysyttävää" (Arent 821). Kirjoittajatehtaan pääarkkitehdin journalistinen arkirealismi kyseenalaisti itsekriittisen terveesti kuvaston "yhteismittomuuden" luomaa yliartistisuuden vaikutelmaa.

"Episodinen lähestymistapa on aivan erilainen. Siinä harvemmat kohtaukset olivat suljetumpia ja omavaraisempia. Niillä oli kolme primääriä funktiota: 1. sanoa, mitä piti sanoa; 2. vahvistaa kohtauksen omaa luonnollista kliimaksia; 3. rakentaa väliverhon kliimaksi ja näytelmän ratkaisu. Pienempi kohtausmäärä suo mahdollisuuden viimeistelyyn. Episodinen konstruktioyyppi muistuttaa läheisesti revyytä samankaltaiselta 'spottaukseltaan': pikakohtaus, täysi näyttämö; toiminnan lasku yhdessä kohtauksessa; tosiasioihin perustuva, koominen ja realistinen sketsi. Musiikillinen välisoitto kohtausten lomassa episodisessa menetelmässä on suureksi avuksi antamalla yleisölle mahdollisuuden vetää henkeä ennen seuraavan suupalan pureskelua" (ib.). Muodossa on perinteisen teatteriestetiikan tavoittelua tiiviinä iskuina, minkä tekijät olivat havainneet myös yleisön ottavan hyvin vastaan.

### 6.7.1 Episodimainen laajennus

Hallie Flanaganin innostusta Meyerholdista voidaan selittää mm. sillä, että hän

kohtasi tämän töissä yllättäen eräänlaisen tuttuuden tunteen. Neuvostoliiton avantgardehan arvosti amerikkalaista kaupunkikulttuuria, elokuvia ja jatsia, ja etenkin Meyerholdin tiedetään muiden vaikutekanaviensa ohessa halunneen sulauttaa näistä virtauksista radion ja elokuvan uuden teknologisen maailman teatteriinsa sirkuksen, varieteen ja urheilun kanssa. Se on paljossa antiteesiä stanislavskilaiselle sisäänkääntymiselle, joka ilmeni yhtä hyvin näyttelijäntyössä kuin esitysten vastaanotossakin. Bigsby toteaa symbioosin Venäjän vallankumouksellisen hehkun ja amerikkalaisen modernisuuden välillä helpottaneen teatterin vuorovaikutusta (Bigsby 215). Flanagan palautti Meyerholdin kautta ln-ideassaan jotakin siitä "lainasta", jonka hän näki toteutuneena Meyerholdin teatteriajattelussa. Meyerhold pääsi syksyllä 1910 tekemään kokeiluitaan Välinäytöksen taloksi ristityn teatterin pienellä näyttämöllä. Lajityyppeinä olivat myöhäisillan kabaree, vanhat ja uudet farssit, komediat, pantomimit ja operetit. Arthur Schnitzlerin *Pierretten huntu* muistutti Meyerholdin vapaasti sovittamana vain hämärästi alkuperäistä, ja nimikin muuttui *Colombinen huiviksi*. Kolme näytöstä rikottiin 14 lyhyeen episodiin, jotta alituiset mielenmuutokset shoekeraisivat katsojan (Braun 113).

Meyerhold käytti siis tietoisesti hyväksi sitä, että katsoja vaihtaa näkökulmia ja suhtautuu näkemäänsä kriittisesti: runsaasti varioiva rakenne ikään kuin pyrki katsojan aktiviteetin alueelle, ja samalla tavalla monikulmainen valottaminen ja asioiden yhdistely on montaasinkin perimmäinen pyrkimys. Voidaanakin ajatella, että näyttämön montaasi vastaa paljossa näytelmän niitä struktuuri-tehtäviä, joilla tähdätään näkökulmanvaihtotekniikkaan ja joilla rikotaan perinteinen, näytöksiin jaettu rakenne.<sup>56</sup>

Montaasin käytölle luo edellytyksiä koosteinen rakenne, jota Gassner on ln:sta puhuessaan luonnehtinut kollaasiksi. Ln:ssa struktuuri mahdollistaa juuri sen, mihin aiemmin on viitattu Piscatorin filmiprojektioissa, jotka yhtäaikaistavat erilaisia elämystasoja. Ne voivat solmia yhteen esimerkiksi ajallisia perspektiivejä niin, että menneisyys ja nykyisyys ovat elimellisessä suhteessa ja selittävät toisiaan. Nämä anakronismit ovat temaattisesti ehkä merkityksellisintä ln:n episodisessa hajakenteessä, ja tätä rikkonaista muotoa käytetään sitten teatterin moninäkökulmaistavana montaasikeinona. Juuri historiallisia rinnastuksia käytetään tosin varsin kaavamaisesti, ja ln-teksteistä välittyy usein enemmänkin episodisuus kuin rikkaasti assosioivan montaasin mahdollisuus.

Meyerholdin teatteriajattelussa on analogioita ln:n kanssa. Vaikka hänelle episodistaminen oli, toisin kuin ln:ssa, valmiiden tekstien perinpohjaista dramaturgista käsittelyä, se oli vain tekninen ero. Molemmissa tapauksissa korostuu

---

<sup>56</sup> Episodista rakennetta, joka soveltui ihanteellisesti groteskin hämmentäviin vaikutuksiin, Meyerhold käytti myös Lermontovin *Naamiaisissa* ja miltei kaikissa 20-luvun produktioissaan, joista huomattavimmat olivat Ostrovskin *Metsä* ja Gogolin *Reviisori*. Kuten hän myöhemmin huomautti luennossaan Chaplinista ja chaplinismista, tämä metodi juontuu samasta psykologisesta lähtökohdasta kuin elokuvamontaasi (Braun 113). Meyerhold käytti äärimilleen hyväkseen mm. Faikon romanttisessa, hengenvaarallista tempoa isossa kaupungissa kuvaavassa melodraamassa *Lule-järvi* - jonka hän esitti Vallankumousteatterissa 1923 - lavastuksen monitasokonstruktiota siirtämällä valaistuksen avulla toiminnan tasolta toiselle ja esittämällä toisinaan kahta kohtausta simultaanisti eri paikoissa (kuten *Triple-A:n* kohtauksessa 3). Se soi hänelle sitä joustavuutta, jota hän oli etsinyt sellaisten töiden kuin *Colombinen huivi* ja *Naamiaiset* episodisilla sovituksilla ja johti häntä jatkamaan montaasikokeiluja aikana, jona tekniikkaa tuskin oli käytetty hyväksi elokuvassa (Braun 190).

monien henkilöiden, joukkokohtausten, useiden tapahtumapaikkojen ja yhteiskunnallisen liikehännän kuvaus. Pääosaan nousee itse elämän problematiikka, jonka konkretisointia ei alisteta yksittäisten sankarien tai edes esimerkkihenkilöiden luonnekuvauksiksi, vaan teeman laajennus toteutetaan jo dramaturgisissa ratkaisuissa. Myös näyttämötekniiset keinot kirjaavat ja viestivät fragmentaarisiin vinjetein yleisluonteista johtoaihetta. Valaistus on selkeästi se apuneuvo, jolla rikottua, episodistettua muotoa liitetään montaasimaisesti yhteen herättämään katsojissa mielikuvia prosesseista.

Pyrkimys on sama kuin Långbackan vertailemassa Rembrandtin ja Brueghelin maalaustaiteessa, jossa "Rembrandtin maalausten finessit ovat syvyydessä, Brueghelin taas leveydessä, henkilöhahmojen, ristiriitaisten kertovien tilanteiden, komposition vastakohtien ennennäkemättömässä kuhinassa (emt. 136). Långbackan sanoja käyttäen (ib.) ja niitä Meyerholdin yllä kuvattuihin tavoitteisiin ja ln:iin soveltaen voidaan ln:n sanoa erotukseksi psykologisen realismin "syvyyksiin tunkeutuvasta", pystysuorasta pääsuunnasta antavan dialektisen realistin Brueghelin tavoin vaakasuorassa pääsuunnassa palojen liittyä paloihin, avata kohtaukset jännittäviksi ristiriidoiksi paljastaen siten sosiaalisia suhteita. Niin kuin Meyerholdin ratkaisu *Metsän*<sup>57</sup> problematiikan aktuaalisamisessa oli kapinaa vallitsevia teatterikonventioita vastaan, siksi voidaan käsitellä myös ln:n episodinen muoto ja sen näyttämöllinen toteutustapa Yhdysvalloissa.

Meyerhold oli jo pienteatteriliikkeen ryhmien tärkeä impulssien antaja. Michael Gould - New Playwrights' Theatren perustaja Dos Passosin, John Howard Lawsonin, Em Jo Basshen ja Francis Edward Faraghin kanssa - palasi Venäjältä innostuneena vitaalisuudesta ja uudistushengestä teatterissa, joka oli tekemisissä uuden yleisön ruokkimisen kanssa, ei enää vain sosiaalisesti tai taiteellisesti sisällöillään (Bigby 193). Ln:n muotoelementtienkään valossa ei ole yllätys, että Meyerhold ja Eisenstein pitivät montaasimalleissaan silmällä varieteeta ja sirkusta (Carlson 356).

---

<sup>57</sup> *Metsässä* (1924) Meyerhold tulkitsevi Ostrovskin lajokuvausta kiihkoilevasta maalaisaatelistosta luokkasotana hylkäämällä luonnekehityksen "yhteiskunnallisten naamioiden" hyväksi, joiden vuorovaikutus oli produktion todellinen päämäärä. Koska naamion tarkoituksena on identifioida luonnekuva täydellisesti heti ensiesiintymällä, luonnekuvan asteittainen kehitys voidaan hylätä; sen mukaisesti Meyerhold jätti huomiotta näytelmän alkuperäisen aikasekvenssin ja järjesteli Ostrovskin tekstin uudelleen montaasin periaatteiden mukaisesti. Hän jakoi näytelmän viisi näytöstä 33 episodiksi sekoittaen ne uuteen järjestykseen ja sijoittamalla mukaan pantomiimisia välinäytöksiä tunnelman ja tempon tehokkaiden kontrastien takia. Jokaisen episodin ilmoitti tuttu otsikko, ja se heijastettiin kankaalle näyttämön yläpuolelle. Esimerkiksi prologin jälkeisessä kohtauksessa, jossa kaksi näyttelijää vuoron perään kertoi tarinoita seikkailuistaan, oli paloitetu seitsemään lyhyeen episodiin ja siroteltu ensimmäisen näytöksen kahdeksaan maatilalla tapahtuvaan kohtaukseen. Väliepisodit esitettiin päänäyttämöllä, jolla valaistusta käytettiin kuten *Lule-järvessä* poimimaan ensin yksi asema, sitten toinen. Näyttelijän etenemisen verkkainen tempo, jota korosti kalastuksen, hyönteisten pyydystämisen ja muun miiminen esittäminen, kontrastoi kiireen kanssa näyttämöllä tavalla, jota Meyerhold itse vertaa yhtäältä Eisensteinin elokuvassa käyttämään 'törmäysmontaasiin' ja toisaalta siihen episodiseen struktuuriin, jota käyttivät Shakespeare ja Pushkin (Braun 191-192).

## 7 PIENI MIES JA ISO ÄÄNI

### 7.1 Pienen muodon elementti

Seattlessa losangelesilainen Edwin O'Connor sanoi puolihuolimattomasti Hallie Flanaganille ohjaamassaan *Spirocheten* esityksessä, että "living newspaper on perusidealtaan vaudevillea" ja että hänen näyttelijänsä osaavat sen edellyttämät "ärhäkät sisääntulot ja poistumiset, tauot ja kliimaksit" (Flanagan 1985, 309). On huomionarvoista, ettei Hallie Flanagan esimerkiksi *Injunction Granted!*-esityksestä pidä asianaan noteerata sen vaudevillesketsien luonnetta ja useissa kohtauksissa esiintyvän klovnin avulla saavutettua kevennystä. Ehkä Flagananin harmistuminen esityksen puutteisiin ja hänen sapekas arvostelunsa vähensivät hänen kykyään nähdä tämän l:n ansioita. Esiintyjillä olikin rajoituksensa, ja kuten on osoitettu, Joseph Losey jätti esityttämättä *Triple-A:n* Puuvillatilkku-kohtauksen, koska näyttelijät eivät kyenneet toteuttamaan sitä hänen tahtomaan yksinkertaisella vaudeville-tekniikalla (*Triple-A Plowed Under*, kohtaus 18).

Synteettisten lajien varieteen ja revyyyn lähisukulainen vaudeville on terminä amerikkalaistunut esittävän taiteen laji. Sen kukoistusaika Yhdysvalloissa oli viime vuosisadan lopulta 1920-luvun lopulle. Ranskalaisperäinen käsite vaudeville merkitsee Englannissa ja Yhdysvalloissa jokseenkin samaa kuin eurooppalainen kabaree, jolla myös on useanlaisia korostuksia. Vetoaminen katsojien käsityskykyyn on kuitenkin näissä kriittisatiirisissa ja poliittisissa sketsien, laulujen ja parodioitten yhdistelmissä luonteenomaista (Brauneck 457-459).<sup>58</sup>

Tyypillinen vaudevilleshow sisälsi kaksi osaa, joissa kummassakin oli neljä, viisi numeroa. Ensimmäinen ja viimeinen numero olivat tavallisesti "mykkiä", ja niissä esiintyi jonglöörejä, akrobaatteja tai eläintenkesyttäjiä. Vaudevil-  
len moniaineksisena materiaalina olivat laulu, tanssi, vatsastapuhuminen ja tii-

---

<sup>58</sup> Esimerkiksi Piscator yhdisteli varieteen ja kabareen muotoelementtejä *Revue Roter Rummel* -näytelmään käyttäen tapansa mukaan dramaturgisena lisäkeinona filmiä ja musiikkia. Myös Brecht ja Meyerhold ottivat vaikutteita varsinkin poliittisatiirisesta revyyestä (Brauneck 726). Esimerkiksi Rican *Laskukoneen* ja O'Neillin *Karvaisen apinan* tavoin ekspressionistisista kokeiluista vaikutteita saanut John Howard Lawson käytti *Processional*-näytelmässään (1925) metodinaan jossain määrin vaudevillea ja sarjakuvaa (Spiller 1962, 1319), joten vaudevillen perinnettä hyödynnettiin myös ns. vakavissa näytelmissä.

mien koomiset sketsit. Elokuvanäytännöissä vaudevillea esitettiin kylkiäisenä 30-luvulta toiseen maailmansotaan asti (Encyclopedia International 19, 22-23). Vaudevillen burleski oli populaaria, sirkuksen tavoin lapsenomaista. Se oli taitureiden henkilökohtaista briljeerausta, usein sanallista mutta myös pantoimiimista. Sitä leimasivat satiiri, esittäjien sukkeluus ja karakterisointi. Esittäjät olivat selvillä suosiostaan ja yrittivät vedota yleisönsä, eivät ärsyttää (Hartnoll 983-984).

Oman aikamme Broadwayn mammuttimusikaalit ovat lähinnä brittien ja ranskalaisten kirjoittamia. "Perimmältään ne ovat jossain määrin vieraita amerikkalaisen musikaalin perinteelle, joka ammentaa huomattavasti enemmän vuosisadan alun vaudevillista ja populaarista musiikkikulttuurista". Amerikkalaisen tv-käsikirjoittaja Larry Gelbartin Broadwaylla hyvin menestynyt musiikkilinen komedia *Enkelten kaupunki* "näyttääkin pitkää nenää (mammuttimusikaalien tarjoamalle) suurelle kokemukselle, nauraa mahtipontisuudelle, etsii taidetta arjesta, suosii komiikkaa ja huumoria - ja painottaa puhetta ja kommunikaatiota" (Steinbock 38-39). LN:ssa ollaan pitkäkestoisimmin erityisesti pienen miehen, kuluttajan, Buttonkooperin hahmon avulla kiinni siinä vaudevillen perinteessä, jonka kansanomaisen luonne on vedonnut yleisöön ja joka LN:ssa avautuu identifioivana jokamiestyypinä. Näin uusi In-muoto on imaissut itseensä tehokkaasti myös amerikkalaisen teatteritradition keskeistä materiaalia ja kuljettanut sen ajankohtaisproblematiikan ja sosiaalisen sanoman pienteatteriliikkeen kooltaan vähäisten näyttämöiden sijasta LN:n suuriin tiloihin Broadwaylle kuin näyttämään, että "täällä ollaan, yhteisellä maalla".

Kiinnostavaa LN:n kovaäänistä ajatellen on kabareessa, revyyssä ja varieteessa esiintyvä *conférencieur*, kuuluttaja, joka johdatteluillaan muotoili ohjelmankulkua seikkaperäisiin jutusteluihin. *Conférencieurin* alkuperäksi on uumoiltu amerikkalaisten *minstrel*-esitysten *interlocutoria*, joka toimi yksittäisten numeroiden kuuluttajana ja säästeli yhtä vähän ajankohtaisia vihjailujaan kuin *music hallin* (mannermaisena varieteena brittivariantin) "Mr. Chairman". *Conférencieurilta* edellytettiin improvisointikykyä ja taipumusta reagoida ajankohtaisiin asioihin. Usein hänestä itsestään tuli humoristinen numero (Brauneck 232). Tässäkin LN hyödyntää amerikkalaista perinnettä, eikä kovaäänisen moni-ilmeinen johdattelijan rooli kaihda huumorinkaan lajeja. Kovaäänisen sarkasmi ja nopeasti iskevän seremoniamestarin tehtävät ovat *interlocutorin* puhtaan verbaalinen vastine ja kytköksissä amerikkalaiseen individualismin ideaan, joka siis toimii näkyvästi myös LN:n kollektiiviesityksissä.

Pienen miehen roolissa on irtonaisuutta improvisointiin, ja hahmo vastaa muutenkin Flanaganin dokumentointia In:n yhteyksistä *commedia dell'arte*n. Sen sijaan kovaääninen on *conférencieurin* tehtävissä, mutta sen vieraannuttava muoto, pelkkä ääni, heittää pallon yleisölle kuin vaudevillen jonglööri ja haluaa sen reagoivan välittämiinsä ajankohtaisiin asioihin, myös edustajansa pikku miehen kautta. Kovaääninen mieltyy meyerholdilaisittain myös koneiston osaksi, jolla on draamallista karaktääriä. "Viiden suuren yksikön ohessa FT:lla oli joukko ilmaishuveja, kuten laaja Gilbert and Sullivan -seurue, vaudeville- ja marionettiyksiköt sekä *minstrel show*, jotka kaikki esiintyivät kouluissa, siirtoiloissa, kerhoissa ja kirkoissa" (Flanagan 1985, 59, 430-431). Nämä hovit liittyvät



siis koomisiin operetteihin ja oopperoihin sekä minstreleissä erityisesti mustien lauluun ja tansseihin, ja pikku miehen hahmo luontuu myös tätä yhteyttä pitkin ln:iin.

LN:n rinnastuminen olletikin Meyerholdin teatteriajatteluun johtuu paljossa siitä, että Meyerhold operoi samantapaisin keventävin, sosiaalisesti aksenttoivuin lajityypein kuin amerikkalaiset omassa vaudeville-perinteessään.<sup>59</sup> Sitä lähellä omassa lajissaan on myös Piscatorin suoran toiminnan revyy. Meyerholdin yhdistää ln:n vaudeville-juonteeseen hänen viehtymyksensä *commedia dell'arte*n, joka on hänelle yksi silta "müümikkojen, histrionien ja jonglöörien" sukulaisiin capotineihin, ihmeidentekijöihin. Heidän näyttelijätaiteen perinteensä pelastaa teatterin joutumasta pelkästään kirjallisuuden palvelijaksi. Heidän tarjoamansa kansanhuviteatteri, balagaani, on ikuista, vaikka sen "sankarit muuttavat kasvojaan ja muotoaan" (Meyerhold 73-74 ja 87).

Flanaganille Meyerholdin teatterin ainoalaatuinen voima oli siinä fraasimaisesti formuloidussa havainnossa, että "hänen taiteensa ja uskonsa olivat yhtä" (Flanagan 1929, 114). Keskeistä sille oli sen yhteiskunnallisesti valpas halu kommentoida, mistä merkinä oli mm. hänen käyttämänsä "*commedia dell'arte*n ilveily tragediassa korostamassa koomista maskia" (ib). LN:n "asianäytelmän" yhteydessä korostuu lajityypillisenä piirteenä laillistettuihin väärinkäytöksen muotoihin kohdistuva satiiri, ei valtoin nauru. Painotuseroista huolimatta Buttonkooperin hahmossa on - samalla tavalla kuin meyerholdilaisessa kontekstissa omat irrottelevat juonteensa - **amerikkalaisesta traditiosta periytyvä inhimillisen osallisuuden korostus**. Siitäkin syystä on yllättävää, ettei Flanagan noteeraa muuten happamasti suhtautumansa *Injunction Granted!* -esityksen klovnin koomisia tehotuksia. Tämä klovnimainen ilmestys pilkahtelee näytelmässä siellä täällä, kunnes se seuraavissa ln-näytelmissä on korvautunut Buttonkooperilla, ehjemmin ja kokonaisvaltaisemmin tekstirakenteeseen liitettyllä jokamiehellä. Näin identifioitumisen mahdollistuessa katsojista on edusmies linkkinään tehty osallisempia näyttämötapatumiin ja sitä kautta ilmeisesti osallistuvampiakin teemojen synnyttämiin keskusteluihin.

Buttonkooperia leimaa hahmoon koodautunut auktoriteetti olla katsojien uskottu mies. Tämän ominaisuuden hän on lunastanut, tosin fiktiivisenä mutta

---

<sup>59</sup>Kuvaava on historiallinen linkki Meyerholdin näkemykseen Ostrovskin *Metsästä*. Siinä Meyerhold oli sovittanut toiminnan terävöittämään konfliktia rikkaan maatilán autokraattisen valtiattaren Raisa Pavlovna Gurmizshkajan ja hänen nuoren köyhtyneen sukulaisensa Aksjushan kanssa, joka toimittaa kaikkia palvelijan töitä. Gurmizshkaja, joka Ostrovskin mukaan "pukeutuu vaatimattomasti, melkein suruasuun", ilmestyi ratsastuspuvussa, voimakkaanpunaaisessa peruukissa ja heilutti ratsupiiskaa, kun taas Aksjusha ilmaisi modernin "komsomolkan" kevyttä energiaa ja uutteruutta. Jokainen keskeinen henkilö oli puettu ilmaisemaan olennaista luonnettaan: Bulanov, keikarimainen nuori tyhjäntoimittaja, koristeli säätynsä raidalliseen urheiluasuun; Milonov, nöyristelevä naapuri, oli muuttanut kylän papiksi täydellisten vallanmerkkien ja apulaisten kera. Ostrovskin kaksi kiertävää näyttelijää, Arkashka Shastlivtsev (Onnekas), komedianäyttelijä, ja Gennadi Neshastlivtsev (Epäonninen), tragedianäyttelijä, oli peitelty kummallisella, teatterin tilkkumarastosta löydettyllä vaateparsivalikoimalla. Shastlivtsev esiintyi puilla paljailla olevana varieteekoomikkona, joka oli pukeutunut ruutuisiin pussihousuihin, lyhyeen toreadorin takkiin ja rennon eleganttiin, kuluneeseen sombreroon; hänen partnerinsa muistutti provinsiaalista amatööriä näyttelijää mahtavassa tummassa viitassaan ja väljähihaisessa venäläispaidassaan. Suhteessaan toisiinsa, olemisessaan sivussa tavallisesta arkimaailmasta ja kilpailussaan Aksjushan todellisesta rakkaudesta pari oli tietoisesti henkiin herätetty Don Quijote ja Sancho Panza (Braun 190).

katsojien todellisiin elämäntilanteisiin kiinnittyneenä hahmona, samalla tavalla kuin toimittajan on mahdollista saavuttaa auktoriteetti kansalaisjournalismissa elämällä samanlaisia tilanteita kuin haastateltavat. Näin toimittajalla siis on ”välitön, verta ja lihaa oleva yhteys ihmisiin”. Kansalaisjournalismin tärkein tuotos on juuri yhteyksien luominen (Glasser & Craft 27), ja kansalaisjournalismin 30-luvun teatterigenren edeltäjälle katsojien välinen yhteys oli tärkeä osa siinä aktivointiprosessissa, jolla pyrittiin katsojat paitsi saamaan tietoisiksi yhteiskuntapolitiikan mekanismeista myös näkemään mahdollisuutensa vaikuttaa niihin.

Pienen miehen tapauksessa katsojien identifikaation mahdollisuutta lisää Buttonkooperin peräänantamattomuus ja sympaattinen pyristely 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 tällainen uskollisuus turvaa moraalien jatkuvuuden, takaa sosiaalisen yhteenkuuluvuuden ja käytännöllisen menestyksen” (Santayana 346). Tämä yritteliäisyys siirtyy Santayanan mukaan urotekojen ja keksintöjen loputtomaan poikamaiseen maailmaan, naturalismin maailmaan (ib.). Buttonkooperin henkilökohdainen taistelu kunnan asunnon löytämiseksi on teatterin fikitomaailmassa, jossa ei ”oikeasti” ole tosi kysymyksenä, kuin urheaa poikamaista terhentelyä, oikeuksien oikeutettua tavoittelua ja myös käytännöllisen menestyksen itsekästä etsintää.

## 7.2 Pakoreittejä, taustana vaudeville

”Yhdysvaltain kulttuurisessa ympäristössä ei elokuvayleisö ollut 30-luvulla erityisen innokas yhteiskunnallista tietoisuutta luotaavista elokuvista, syinä kulutusteollisuuden helpon elämän mahdollisuus, Moskovan näytösoikeudenkäyntien ja Hitlerin-Stalinin sopimuksen raunioittama marxismi, Espanjan sodan jääminen lähinnä marginaaliin symboliseksi lupaukseksi tasa-arvosta enemmän kuin sen mahdollistavaksi tosiasiksi. 30-luvun elokuvat, jotka muistuttivat yleisöä aikojen julmuudesta, eivät koskaan olleet yhtä suosittuja kuin ne, joissa yleisö saattoi osallistua henkilön taisteluun ’tylsää rutiinia vastaan’” (Davies 22). Amerikkalainen tahdonvoima ja sinnikkyys näkyivät tästä syystä myös hyvin luonnollisesti In:n Buttonkooperin hahmossa.

”Talousromahdus 1929 ei romahduttanut kansakunnan kulttuurisia suosikkimyyttejä. Sankarien kaipuu kesti koko 30-luvun, sankarien ilmassa, urheilussa... Voiman ja seikkailun unelma säilytti vetovoimansa amerikkalaisessa tajunnassa. Niin Superman kuin Charles Lindberghkin otettiin vastaan symbolisina lännenmiehinä, yksinäisinä uudisraivaajina ja avaruuden valloittajina, jotka tekivät relevantiksi lännen mytologian uhmatessaan urbaaneja rajoituksia” (emt. 24-25). 20- ja 30-luvuilla Hollywood esitteli reitiksi pakoa. Lindberghin Atlantin ylitystä seuraavina vuosina King Vidorin *The Crowd* (1928) määritteli raatamisen ja fantasian välisen suhteen Davisin mukaan välttämättömänä seu-

rauksena elämisestä kaupungissa, elokuvassa kun esitetään tavallisten toimistotyöläisten kasvoja väkijoukossa, joka jo seuraavana vuonna kärsi suurtyöttömyydestä. 1936 Charlie Chaplin käveli *Nykyajassa* pois modernista kaupungista valitun tilalle seikkailijan avoimen pikareskin elämäntyylin. Chaplin on Lindberghin ja Supermanin välinen linkki, elokuvasankari kadunmiehenä. "Ajatus yksinkertaisen pakoreitin etsinnästä oli 30-luvun amerikkalaisten suosikkiaihe. Havainto on kadonnut niiltä, jotka arvioivat vuosikymmentä poliittisen tietoisuuden kasvuna" (emt. 26). Buttonkooperinakaan poliittinen tietoisuus ei ole herännyt, eikä hänen karakteristisesta hahmottelustaan ole muotoiltu minkään aatteen äänitorvea. Buttonkooper edustaa tavallista kadunmiestä kyselyineen ja ihmetyksineen, ja hänen ajoittaisessa voimattomuudessaan on myös tukahdutettua aggressiivisuutta.<sup>60</sup>

Mykän elokuvan suurista koomikoista lähes kaikilla oli taustanaan vaudeville. Kiinnostavaa on taustoista riippumattakin heidän luonteenomaisten piirteittensä yhteys In:n pikku mieheen, Angus Buttonkooperiin. Suurista suurimpien luonnehdinnat ovat seuraavanlaisia:

1. Harold Lloyd (jolla vaudeville-taustaa tosin ei ollut) oli koomikkona pragmaattinen ja edusti tavallista, keskiluokkaista, kapinoimatonta, yritteliästä ja optimistista ihmistä, varsinainen jokamies, jonka aavistuksenomainen aneemisuus hukutettiin mitä mielikuvituksellisimpien tilanteiden vyöryttelyihin (Gartz 118-122).

2. Harry Langdonia kuvaa koomikkona lapsenomainen viattomuus, johon yhdistyy myös sen kääntöpuoli, lapsen julmuus. Hän oli vetäytyvä, jopa sulkeutunut ja vain joutui tapahtumien vietäväksi. Hän oli pelokas, pessimistinen ja avuton, primitiivisten kokemusten välittäjä (emt. 124-129).

3. Buster Keaton oli syvän melankolinen ja lyyrinen hahmo, suuri yksinäinen, joka pyrki dominoimaan kaikkea, jopa omaa kohtaloaan. Keaton varioi maailman muuttumista monin hahmoin: yrittämällä, epäonnistumalla, yrittämällä uudelleen ja oppimalla vähin erin. Vaikka hän oli surrealistisia tunnelmia loihtiva koomikko, hänen realismissaan on myös autenttisuuden hakua (*Kenraali*) (emt. 131-138).

4. Charles Chaplin oli kapinallinen, jolla ei ollut "ohjelmaa". Hänellä oli lapsen asenne "aikuismaailman" ongelmiin. "Hän (Chaplin) näkee - kauheimmatkin, sääliävimmatkin, traagisimmatkin asiat nauravan lapsen silmin... käsittämättä niitä moraalis-eettisesti, punnitsematta, arvioimatta ja tuomitsematta niitä". Eisenstein tähdentää vielä Chaplinin näkemistävän "epämoraalisuutta"..."joka pystyy miltei aina väistämään epäaidon sentimentaalisuuden" (Eisen-

---

<sup>60</sup> 30-luvun gangsterielokuvat olivat hallitseva genre. Rikos ja väkivalta dominoivat toimintaa elokuvissa kuten *Little Caesar* (1930) ja *Public Enemy* (1931), mutta ne käsittelivät myös etnistä ja luokkakonfliktia nostaten epäilyjä koko amerikkalaisen järjestelmän toimivuudesta. Gangsterielokuvien vastaukset kysymyksiin, pelastuisiko järjestelmä lamalta tai voisivat etniset vähemmistöt ja työtä tekevät uskoa järjestelmän pelastavan heidät, eivät olleet optimistisia. Parasta mitä niiden mukaan saattoi tehdä, oli kestää ja kuolla kunniallisesti aseet paukkuen. Tottahan gangstereita lopussa rangaistiin, mutta heitä käsiteltiin tavallisesti lievällä sympatialla ja jopa ihailun, ja usein elokuvat esittivät, että yhteiskunta oli tehnyt heidät siksi, mitä he olivat (Christensen, 1987, 29-30). Samasta sankarimyyttien romantiikkaa pulpunneesta lähteestä kummunnee myös ajan populistipoliitikkojen menestys.

stein 1989, 36 ja 51).

Arent yhdistää toisiinsa *One Thirddissa* todennettavia faktoja, todellisia henkilöhahmoja ja tilastotiedettä jatkuvasti kommentoiden. Reunahuomautusten esittäjinä ja suoranaisina johdattajina ovat siinä ja *Powerissa* niin kovaääninen kuin pikku mies Buttonkooper. Hänet on istutettu kollektiividraaman keskiöön amerikkalaisen talkshown hiukan Groucho Marxia sordinoisempana versiona, mutta silti uteliaana ja väsymättä itseään ja omaa elämäntilannettaan näyttelmään organisoivana seremoniamestarina. Minän korostaminen etsii vaikuttamiskeinoja aikana, jolloin yksilön mahdollisuudet reaalisessa todellisuudessa oli kavennettu vähiin.

Marshall McLuhan on todennut "Will Rogersin keksineen jo vuosia sitten, että minkä tahansa sanomalehden lukeminen ääneen teatterilavalta huvittaa. Sama pätee nykyisin mainoksiin. Kaikki mainokset ovat hullunkurisia uuteen ympäristöön sijoitettuna" (McLuhan 256). LN:ssa oli myös tätä yllätystä. Se antoi ainakin osan yleisöstä tuntemien uutisaiheiden jyllätä teatterin palkeilta uudelleen, uutistekstiä laveammin taustoinnein ja uutta oivallusta "yhteiskunnan suurista voimista" tarjoten. Tässä kontekstissa pikku miehessä oli amerikkalaisille kansakunnan suuren humoristin Will Rogersin muistumaa, perusamerikkalaista kriitikkoa, joka oli sitä mieltä, että kongressi oli vuosikaudet kirjoittanut hänen aiheensa. Pikku mies tosin pilkkaa LN:n sosiaalipoliittisissa raameissa päättäjiä Will Rogersia valikoidummin. "Erilaisissa olosuhteissa olivat trustien ja monopolien puristuksissa kansan sankareita olleet muckrakereita elähdyttäneet aikansa 'pienet miehet', riippumattomat tuottajat ja jalostajat, joita Rockefeller oli sortanut" (Thomas 1983, 137-138).

Kun gangsterielokuvat arvostelivat yhteiskuntaa jokseenkin suoraan, koomikot kuten Laurel ja Hardy, W.C. Fields, Mae West ja Marx-veljekset tekivät siitä pilaa. Ne kaikki haastoivat 30-luvulla perinteisiä arvoja moraalista auktoriteettiin (Christensen 1987, 30). Integroidakseen näytelmän osia Arent on käyttänyt LN:n ääntä ja luodakseen näytelmälle enemmän kuin historiallisen viitekehysten aikalainen Buttonkooper pyrkii kovasti jäsentämään sähkövoiman ja asuntopolitiikan menneitä virstanpylväitä yleisön silmin ja näkökulmin. Buttonkooperin elämäntilanne on myös sitä, että hän ajautuu langdonmaisesti peräämään sen nurjuuden syitä. Faktojen pysyvyydestä huolimatta historia tulee näin hahmottuneeksi deduktiivisesti, ja näytelmän menneisyydessäkin katsojalalla on aina tavallaan oma aikakautensa vertailukohtana, tietona siitä, mihin lopulta on päädytty. Syiden ja seurausten esittäminen on sähkövoiman ja asuntopolitiikan kytkemistä päätöksentekoprosesseihin ja taloudellisiin valtarakenteisiin, jolloin selittäviä ja diskursiivisia kohtauksia saumaamaan ja rytmittämään tarvitaan toimivaksi tekniseksi ratkaisuksi keventävä sidos, Arentin Buttonkooper ja kovaääninen. Pikku mies pitää näytelmää koossa ja hermottaa "panoroituja" oikeudenistuntoja ja poliitikkojen päätöksiä omalla persoonallaan. Esitysten koheesiota lisää LN:n ääni avaamalla liki poikkeuksetta jokaisen kohtauksen, olemalla alituisen äänessä, hyökäten väliintuloillaan, johdatteluillaan ja vankoilla tiedoillaan. Pikku mies taas on toisten armoilla, mutta hän on hellittämätön puurtaja, joka on terveen kiinnostunut omasta osastaan. Hänessä on Buster Keatonin amerikkalaista, vaimon *One Thirddissa* tukemaa tahtoimista sekoit-

tuneena Chaplinin yhteiskunnalliseen piittaamattomuuteen.

LN:n äänen ja Angus Buttonkooperin suhteessa on lisäksi amerikkalaisen kaikkivaltiuden ja vahvan itsetunnon sekä epävarmuuden aikoja elävän keski-vertamerikkalaisen välistä dynaamista jännitettä, sitä samaa polariteettia, joka tuntui laman runtelemassa yhteiskunnassa. Kuvaavasti kovaääninen on vallan tai kasvottomien koneistojen lailla abstrakti ja anonyymi, ilman ruumista, kun taas pikku mies on luonne, leipää ja asuntoa tarvitseva, katsojien fyysinen edusmies, samastumisen kohde, jolla on nimi ja sosiaaliturvatunnus. On lisäksi ajateltavissa, että ensimmäisten ln:ien saama kova kritiikki on tuonut pikku miehen eräänlaiseksi keventäjäksi ja lenkiksi yleisön ja näyttämön välille, mihin ln:ien *Power* ja *One Third of a Nation* tematiikka erityisesti soveltui. Pikku mies oli vihdoinkin ln-prosessissa selvä subjekti, ja olennaista on myös se, että näiden ääripäiden välille on jännitetty dialoginen yhteys, koko LN:n keskeinen yhteiskunnallinen pyrkimys.

Pikku miestä yhdistää Chapliniin ja varsinkin helmikuussa 1936 ensi-iltaansa ehtineeseen *Nykyajan* kulkuriin se, että molemmat tekevät "huumoria materiaalista, joka on perustavanlaatuisen traagista" (Robinson 1984 a, 108). Asenteita yhdistää myös Buttonkooperin halu omistautua hetkeksi itselleen välittämättä lastenlastenlapsistaan (*One Third of a Nation*, 2. näytös, kohta 5) Chaplinin toteuttaessa periaatetta "huolehtikoon ihmiskunta ihmiskunnasta" ja "Kunnolla tehty työ on enemmän kuin propagandaa. Suhtaudun aina epäluuloisesti elokuvaan, jolla on sanoma" (Robinson 1984 b, 529). Epäilemättä LN-produktioilla oli sanoma, mutta Buttonkooperin idullaan olevassa kuluttajan hahmossa *Powerissa* on myös potentiaalisena ja valmiina räjähtämään valloilleen sijoittaja ja pelimies, kriittisen aavisteleva näkökulma siihen amerikkalaiseen temperamenttiin, joka ottaa tilaisuudesta vaarin ja joka eri painotuksin kääntyisi opportunistiksi ja sijoittaisi osakkeisiin, jos vain olisi toivoa, niin kuin ennen pörssiromahdusta.

Se erottaa Buttonkooperin ja Chaplinin, että Chaplin "ei suunnitellut kulkuria eikä koditonta tyttöä sen enempää kapinallisiksi kuin uhreiksi" (ib.), kun taas Buttonkooper on tietoisesti suunniteltu sekä uhriksi että miedohkosti kapinalliseksi, joka ei *Nykyajan* kulkurin tavoin tunne henkistä pakolaisuutta maailmasta vaan pyristelee siinä kiinni vihreää oksaansa hakien. Pikku mies tuntee nahoissaan elämän realiteetit, joita sääteleviin voimiin hän haluaa muutosta vaikuttaakseen omaan elintilaansa. Vaikka hän ei ole varsinainen klovni, hän on valepukuinen klovni, niin kuin LN ei ole vaudevillia, mutta sille velkaa. Pikku mies on felliniläisessä mielessä klovni, joka "edustaa mielikuvitushahmossaan ihmisen irrationaalista puolta, vaistoainesta, autoritaarista järjestystä vastaan kapinoijaa, jollainen meissä jokaisessa piilee. Hän on sen karikatyyriä, mikä ihmisessä on eläintä ja lasta, pilkattua ja pilkkaajaa" (Fellini 206).

Pikku mies konkretisoi näytelmien didaktista ja ohjelmallista vetoomusluonnetta draamallisella tavalla, ja hänen naiviuteensa ja yksinkertaisiin kysymyksiinsä on laskelmoitu myös annos tietoista kapinaa. Niin toteutuu pikku miehen pilkatun ja pilkkaajan kaksoisrooli, joskaan klovnin felliniläinen irrationaalisuus ei ole hahmon korostuksia. LN:n maastossa pikku mies kulkee absurdeiksi värityvien lakien, tavallista kansalaista esineellistävässä taloudellis-

ten pyyteiden maailmassa, jossa klovnin hahmoinen miekkonen toimii vallitsevan maailman suhteuttajana. Yleisön identifioituminen häneen ei ole heittäytymistä, vaan sen oman elämäntilanteen tarkastelua kriittisen - vaudevillen etäännyttävän numeromaisen muodon - välimatkan päästä.

Rooseveltin populistisista haastajista roomalaiskatolinen radiopappi Charles E. Coughlin, jonka "kahdeksan miljoonaa kannattajaa olivat organisoituneet Sosiaalisen oikeuden kansalliseksi unioniksi ja jolla kommunisteja solvaavissa lähetyksissään oli 30-45 miljoonaa kuulijaa" (Fielding 1978, 58), olisi "yhtenä 20. vuosisadan suurimmista puhujajäänistä" (Davis 495) tuonut vahvan äänen mittelemaan kertoja-johdattelijan kanssa. Näytelmällisesti persoonallisuuden sivuuttaminen vahvana karaktäärinä ja jännitteisenä vastavoimana olisi hyvinkin tuonut ilmaisullisia lisämahdollisuuksia. Tunnettujen demagogien draamallinen hyödyntäminen olisi palvellut vaudevillen perinteen tapaisten keinojen hyödyntämistä uuteen näytelmätyyppiin. Longin pikaesiintymiset In:ssa (*Highlights of 1935* kohtaukset 12 ja 12 B) sekä MOT:ssa *Huey Long* ovat tästä oivina näyttöinä, ja vastustajan parodiointi tuo niihin aikaan liittyneen gangsterismin aggressiivista voimaa.<sup>61</sup>

### 7.3 Hiirienergiaa ja autokommunikaatiota

LN esittelee sellaisen jokamiesversion, jonka synty juuri teollisuusvaltiossa Yhdysvalloissa osuu yksin keskiajan naurukulttuurin bahtinilaisen selityksen kanssa ja liittää 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 234), niin kuin omalla tavallaan koomisesta "altavastaaajasta" tai slapstick-komedian kaltaisesta sijaiskärsijästä Angus Buttonkooperista. Bahtinin mukaan yhteisesti omaksutut arvoarvostelmat (kuten esimerkiksi oikeus työhön ja asianmukaiseen asuntoon) eivät ole subjektiivisia tunteita, vaan säännönmukaisia ja olennaisia sosiaalisia tosiasioita. "Individuaaliset subjektin tunteet voivat astua näyttämölle vain yläääninä, jotka säästävät sosiaalisen arvostuksen perusäänikertaa. 'Minä' voi toteuttaa itsensä verbaalisesti ainoastaan 'meidän'" pohjalta (Broms 62), kuten LN:n Buttonkooperin tapauksessa moraalisen oikeutensa asialliseen asumiseen ja maksukykyynsä suhteutuvan sähkön saantiin.

Jo ennen living newspapereita Yhdysvalloissa oli vuoden 1932 alusta lähtien esiintynyt sanomalehtien värillisissä sunnuntailiitteissä Walt Disneyn Mik-

<sup>61</sup> Sinclair Lewisin *It Can't Happen Here*, joka nähtiin myös FT:ssa, lihallisti kotoisen fasismin henkilöitymän ja Rooseveltin opponentin Huey Longin samoin kuin Isä Coughlinin. Myös John Dos Passos käsitteli Long-arkkityyppiä teoksessaan *Number One* (1943), jossa hän teki selvää jälkeä populistisen poliittisen johtajan ideasta (Braeman 314 ja 320).

ki Hiiri, pieni yritteliäs hahmo, joka Thomasin mukaan "joutuu usein pulaan ilman omaa syytään", samalla tavalla kuin lama oli muotoillut ihmisten elämäntilanteita. Mikki selviytyi jatkuvasti vaikeuksista voittajana rohkaisten amerikkalaisia perusominaisuuksillaan, passiivisuutta ja apaattisuutta murtavalla "seikkailuhenkisyydellään" kuin vielä kymmenluvun alussa kansallissankari Charles Lindbergh tai WPA:n tietopiiriä laajentaneet matkaoppaat, "oikeamielisyysdellään" kuin moraalista oikeutta elinehtojensa korjaamiselle hakenut But-tonkooper, raa'an leipäjonon ajan "peittelemättömällä hienotunteisuuden puutteellaan", "chaplinmaisella surumielisyydellään, jossa vain yritetään tehdä parhaansa". Mikki selektoituikin kvaliteeteillaan ylimmän valtionjohdon yhteiskunnalliseen ajatteluun, kun sarjakuvahiiri sai presidentti Rooseveltista ihailijan (Thomas 1991, 107, 109-110).

Vaikka hiiri on pieni ja sillä on usein suuria vastavoimia, pienen henkinen volyymi ja kaikkalainen venymiskyky korostuvat niinä monina hetkinä, joina se ilman mittakaavaa ja isompien hahmojen suhteutusta täyttää suuren osan sarjakuvaruudusta tai näyttää kasvattavan koollaan fyysistä potentiaaliaan animaatiofilmien lähikuvissa. Niinpä fantasian luomin illusorisin vedoin määritellyn, fyysisesti soveltuvan koon turvin pieni kykenee kysenalaistamaan ja koomisin sarjakuvagagein jopa hetkeksi järkyttämään luonnonjärjestystä ja voimasuhteita (esim. *Lentokonehullu*, *Mikin huima seikkailu salaperäisellä saarella*, 1930), voimistamaan vähäväkisen lisäarvoa. Periamerikkalainen optimismi välähtelee Disneyllä muuallakin, erityisesti kollektiivista tajuntaa muokanneessa Ison Pahan Suden hahmossa, joka Thomasia seuraten "symboloi lamakautta", ja laulussa "Pahaa sutta ken pelkäisi" kuuluu "kansallinen rohkaisuhuuto" selviytymiseksi koettelemuksista. Tämä aikansa tajuntateollisuus konkretisoitui yhdeksi väyläksi kansakunnan taloudellisesta 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. Kun ihminen kommunikoi itsensä kanssa, muodostuu mekanismi ja menetelmä, joka tuottaa "myyttistä" informaatiota. Autokommunikaatio, kuten katsojan tilanne LN:ssa, on tämän myyttisen informaation generaattori. Lotmanin mukaan mikä tahansa kappale informaatiota voi muodostua autokommunikaatioksi, jolloin pieneen mieheen identifioitua katsoja on tilaisuudessa ottamaan tältä vastaan viestin. Viesti siirtyy tässä tapauksessa katsojalle hänen minänsä kovalta, "minältä" reaalinimille. Autokommunikaatiossa informaatiojoukko (kuten työttömyys, asuntotilanne, maatalousyrittäjän ja kuluttajan välinen ristiriita) otetaan käsitteilyyn ja aivan tietynlainen autokommunikaatiivinen koodi (esimerkiksi väylän osoittaminen ahdingosta pois) lisätään siihen. Tällöin informaatio saa toisen, aktivoivan sisällön, uskomussisällön. Välitön seuraus katsojan tajunnassa on keskittyminen, päämäärähakuisuus, innostus (Broms 247-250), jotka luovat edellytyksiä vaikuttaa teatterin ulkopuolisessa maailmassa sosiaalisten tilanteiden muutoksiin. Näin LN on konkreettisesti ymmärrettävissä Lotmanin tavoin hakeutumiseksi pois kirjallisista problemeista ja suuntautumiseksi laajemmin yhteiskunnan käytännön pulmiin ja omanlaiseensa kulttuurintutkimukseen.

Deweyn näkökulmasta tämä liittyy pohdintaan sen merkityksestä, millä on taideteokselle keskeinen funktio. Hän korostaa asioiden merkityksisyyttä, kun ne liittyvät toisiinsa sekä ilmaisevat sisäisiä ja ulkoisia suhteita. "Merkityksisyys vähenee, mitä enemmän on kyse eristyneistä, irrallisista, toisiinsa kytkeytymättömistä asioista" (Jarrett 434). Kun lisäksi aiemmin on osoitettu (Susman 172), miten Yhdysvaltain 1930-luvulla koettiin tarpeelliseksi tuntea itsensä osaksi joukkoa ja löytää elämälleen tarkoituksen tunnetta tästä kuulumisesta, pienen suhde suureen, yksilön suhde kollektiiviin sävyttyy sen varassa psykologisesti. Laman runtelema maa teki yksittäisistä kansalaisista keskenään henkisiä liittolaisia ennalta arvaamattomien markkinoiden kaikkiin vaikuttavien voimien vastaan, joiden hallitsemattomuuden seurauksena kansalaisia koettelivat työttömyys ja moninainen turvattomuus.

Kuluttajien mielialat ja odotukset olivat lama-ajan apeudesta huolimatta monenkaltaiset. Kiertävien viihdyttäjien hillbilly-muusikoiden tapa reagoida esityksillään olojen ankaruuteen kertoi jotain olennaista myös vastaanottajien ulkoisista olosuhteista ja elämänasenteista. Paitsi esiintyjinä suosituissa latotansseissa hillbillyt liikkuivat "radioasemalta toiselle etsien sponsoreita ja tehden alueella töitä, kunnes ei menekkiä enää ollut. Hillbillyt esittivät musiikkiaan, koomisia ilveilyjä, lukivat uskonnollisia puheita, kauppasivat sponsoreitensa tavaroita ja myivät kuvalaulukirjojaan ja äänitteitään" (Malone 1987, 139-140) eli olivat henkensä pitimiksi pakotettuja jäsentämään esiintymisensä paitsi oman tyyliinsä ja persoonansa varassa myös otaksumansa menekin mukaan. Hillbillyt rekisteröivätkin aikaansa vaihtelevin lauluin. "Jotkut pilailivat tukalalla tilanteellaan, toiset kommentoivat terävästi sosiaalista ympäristöä, muuttamat iloitsivat New Dealin tuomista muutoksista ja jotkut vaipuivat itsesääliin ja ilmaisivat kaipuunsa haudan takaiseen maahan, jonne lamaa ei tulisi" (Malone 1975, 101). Protestimuusikko Woody Guthrie oli lajin huippuartisti, joka oli 1930-luvun lopulla kerännyt laajan kokoelman erityisesti maan lounaisosan - Teksasin ja Oklahoman - hiekkamyrskyjä käsitteleviä alkuperäisiä sävellyksiä (Malone 1975, 137) ja hänen yli tuhat lauluaan ovat korvaamaton Yhdysvaltain lama-ajan dokumentaatio (Fölsch 150). Monen muusikon metodina jaksaa oli "hymy kyynelten läpi" niin kuin Horace McCoy'n ihmisen fyysisellä uupumisella leikitteleviä maratontansseja kuvaavassa teoksessa *Ammutaanhan hevosiakin*.

Vaikka Living Newspaper oli omintakeinen ja uusi ilmiö, sen sävyt noudataivat hillbillyjen asteikkoa, lajityypin perushahmon pienen miehen niin synkkää kuin valoisaakin itsekritiikkiä. Merkittävää on se, että LN:n aiheisto ja tunnot kulkivat rinnan esiintyvän populaariviihteen kanssa sen lisäksi, että myös dokumentaarielokuva on rekisteröinyt sen kanssa samoja ilmiöitä.

#### 7.4 Ison äänen kuuluvuus

Persoonaton, mutta LN:n näytelmien mittaan persoonallistuva Living Newspaperin ääni objektivoi maailmaa ja pyrkii rooseveltilaisella mahtiponnella vakuuttamaan, että kaikki on hallinnassa kuin Sinipuseroiden maailmaa dominoiden jäsentävissä esityksissä. Fragmentaarisen LN-aihekokonaisuuden jatkuvuuden takeena oli kertoja, aina sama, inhimillisistä ominaisuuksista riisuttu ääni,



jota leimasi kaikkietävän kertojan kaikkivaltius. Kun uutisaiheitten lyhyt kesto ja hektinen kiihko kulkivat paralleelina ahdistavan lama-ajan hermostuneen kädestä suuhun elämisen ja epävarmuuden kanssa, ääni ei samastunut pieneen ihmiseen, common maniin, vaan tavoittamattomaan, näkymättömään ja aineetomaan superolentoon. Suhdanteiden armoilla elävän tavallisen ihmisen toiveissa ääni mieltyi periamerikkalaisella, yltiöoptimistisella toiveikkuudella siihen jumalankaltaiseen olotilaan, jota kaikkien oli lupa havitella unelmissaan ja joka living newspaperin ohjelmallisessa tavoitteellisuudessa väikkyi mielessä edes siedettävämpinä elinolosuhteina.

”Hetimit ensimmäisessä ln-produktiossa käytettiin kovaäänistä kommentoimassa tapahtumia. Se ilmoitti päivämäärät ja johdatti siten eri kohtauksiin. *Triple-A Plowed Under* oli huomionarvoinen myös heijastuskuvien ja hyviä tuloksia tuottaneiden varjokuvalaitteiden ansiosta. Korkeimman oikeuden jäsenet nähtiin varjokuvina ja heidän äänensä kuultiin vahvistettuina. Suuremmat figuurit - historiallisista ja oman aikamme henkilöistä - heijastettiin varjokuvien päälle saamaan aikaan huomattavan efektin” (Arent 823). Roosevelt yritti kammeta korkeimman oikeuden ikäännyttä joukkoa lakimuutoksella vaihtumaan, ja tämän koneiston vallankäytön alleviivaaminen varjokuvin ja äänen volyymilä aksentoi näyttävästi lakien perustuslainmukaisuutta valvovan elimen kaikki-voipaisuutta, johon kilpistivät monet Rooseveltin lakialoitteet. *Powerissa* Living Newspaperin ääni lakkasi olemasta pelkästään kommentoija tai päivämäärien rajapyykki. ”Se alkoi omaksua individualisuutta ja värikkyyttä. Se puhui repliikkejä ja solutti uutisreportaasiin omia mielipiteitään. Siitä tuli selvä luonnekuva, mutta kuva vaihteli. Se oli samassa näytelmässä myös tietämätön ja janosi informaatiota ja todellista esoteeristen faktojen ja tilastojen Britannicaa; siitä tuli avulias ja sympaattinen yhtenä hetkenä, riitaisa, halveksiva ja ovela taas toisena. Se oli kaikkea kaikille” (Arent 825).

Kovaääninen toimii liikkuvassa aikaulottuvuudessa. Se tuo tapahtumat vaivattomasti lähelle katsojan omaa nykyhetkeä sitomalla siihen historiallisia hetkiä. Kovaääninen myös etäännyttää yleistämällä arkitason problematiikkaa, jolloin sen funktiona on vieraannuttaa. Kovaäänisen erikoispiirteenä onkin juuri se, että se voi samassa kohtauksessa sekä lähentää että etäännyttää, johdattaa sekä samastumista edistävään että syy-yhteyksien kriittistä erittelyä ruokkivaan katsomistapahtumaan. Kovaäänisen ”karakteristiikka” on samankaltainen kuin Rooseveltin, joka painotti Valkoisesta talosta lähteneiden faktojen pedanttien muotoilujen merkitystä pehmentämällä tiedonantojen virallista luonnetta henkilökohtaisilla esiintymisillään. Buttonkooper kovaäänisen keskustelukumppanina on 30-luvun poliittisessa dialogissa kiintoisa analogia siitä asetelmasta, jota Roosevelt intiimillä lähentymisellään tavallisen katsojan ja kuulijan puoleen rakensi.

Kovääninen dominoi äänen volyyymilla mutta myös tiedoilla ja määrätietoisuudella. Se on monin tavoin vaikuttava, kuin Gollin<sup>62</sup> giganttisen maailman elementti tai maan johtaja, ja LN:ssa, erityisen systemaattisesti *Powerissa* ja *One Third of a Nationissa*, se on juuri "kooltaan" ja teholtaan jännitteinen vastapari pienelle kuluttajalle, jolle kontrastisena jättiläisnaamiona voi pitää myös koko asunto- tai maatalouspolitiikan struktuureja ja niiden abstrakteilta tuntuvia valtahierarkioita. Samankaltainen on Klebergin mukaan Meyerholdille ns. sosiaalinen naamio näytelmässä *Maailma ylösäläis*, jonka Sergei Tretjakov sovitti poliittisen agitaationäytelmän tehokkaaksi skenarioksi belgialaisen Marcel Martinet'n sotilaskapinaa anonyymissä keisarikunnassa käsittelevästä melodraamasta *La Nuit*. Tretjakovilla sosiaaliset naamiot olivat keskeisessä osassa hänen kirjoittamassaan näytelmässä *Kuuletko, Moskova?!*, jossa yläluokka toteutetaan satiirisin stereotyypein, kun taas työväenluokka on herooinen kollektiivi (Kleberg 87 ja 101). Samaan ajatteluun niveltyy Dos Passosin teoksessa *The Grand Design* Roosevelt, "vain ääni, joka manipuloi mysteerisesti ihmisiä puhelinsoitoilla tai päivällisillä Valkoisessa talossa pannen aina oman edun käskyläisensä idealismin edelle. Teoksessa Rooseveltin toinen ego imartelea ja hurmaa tarkoituksenaan pitää New Deal toiminnassa" (Braeman 321). LN:n kovääninenkin esittää kritiikkiä tavallisen kansalaisen elämäntilanteisiin ja yhteiskunnallisiin vääristymiin, mutta se itse on yhtä kaikki ikään kuin suojassa. Se ei näe nälkää eikä koe työttömyyttä, vaikka ravisteleekin uutisfaktoilla ja tilastoilla. LN:n äänen autoritaarisuus on paljolti neutraaliutta ja steriiliyttä, mutta ajoittain myös "luonteen" särmiä, kuten Dos Passosin liehittävän ja omahyväisen äänestä muistuttava presidentti.

Uutisia kuljetettiin LN:ssa jo aktuaaleimman kärkensä menetettyään taanehtivasti uuteen kontekstiin, jossa niiden merkitys muuttui, syventyikin, kun niitä oli estimoitu ajallisen välimatkan päästä. Ajankohtaisiin ongelmiin tuli historiankirjoituksen objektivoidun menneisyyden "erehtymätöntä" tulkintaa, joka herättää luottamusta myös reaaliajan ääneen sekä niihin uutispoimintoihin ja dramatisointeihin, joita LN toteutti. "LN pysyi yksipuolisimmillaan aina New Dealin opeissa, eikä se siis ollut tiukan objektiivinen. Se sekä raportoi että solutti uutisreportaasiin pääkirjoituksen tavoin omia mielipiteitään. Republikkaanin mielestä, joka oli nähnyt Rooseveltin hautaavan 1936 äänivyöryllään Alfred Landonin, Living Newspaper antoi jopa raivostuttavan epäreilun edun presidentille" (Taubman 230-231). LN suorastaan personoitui Rooseveltiin.

---

<sup>62</sup> Koväänisen funktiota voidaan selittää myös naamion merkitysten avulla. Bergman on todennut, miten ranskalaisaksalainen runoilija Ivan Goll, joka oli lähellä dadaisteja ja absurdikkojen suora edeltäjä, kirjoitti 1920 kaksi "ylinäytelmää" Apollinainen "drame surréalisten" vastineiksi. Niiden esipuheessa Goll ylistää naamia, jonka avulla päästään muuttumattomaan, ikuisen, kohtaloon sidottuun ja groteskiin, mikä voi tehdä ihmisistä jälleen lapsia. Goll piti ihmisten monotoniana ja tyhmyyttä niin suunnattoman suurina, että niihin päästään käsiksi vain suunnattoman suurella. Uuden draaman piti hänestä olla siksi suunnattoman suurta. Uuden teatterin piti käyttää kaikkia keinoja, jotka voivat toimia kuin naamio: gramofonia äänen maskina, koväänistä sähköisenä julisteena ja ennen kaikkea epämääräisen kokoisia kasvonaamioita, jotka fysionomisin liioitteluin karakterisoivat sisäistä toimintaa. Goll käytti näytelmissään projektioita ja filmiä, ja roolit esitettiin groteskein maskein (Bergman 487-489). LN:iin vaikuttanut Piscator oli tunnetusti tekemisissä dadaistien kanssa, ja Gollin hahmottelemat naamioperiaatteet saivat hänellä myöhemmin omanlaisensa ilmaisan.

Ln-tekstien "isous" ilmenee myös huomattavan laajoina bibliografioina. LN:n tutkiva porras käytti käsikirjoituksen laatimisessa aineistonaan esimerkiksi *One Thirdissa* (dokumentaatio näytelmätekstin yhteydessä) 91 kirjaa, 66 aikakauslehteä, 23 sanomalehteä, 44 selontekoa, raporttia tai tutkimusta, 25 Yhdysvaltain hallituksen lähdetä, 31 New York Cityn lähdetä, 15 organisaation lähteitä, yhdeksän kirjaston materiaalia, seitsemää puhetta, mm. Franklin Rooseveltin virkaanastujaispuhetta vuodelta 1937, 34 haastattelua ja seitsemää ulkomaista lähdetä. Luonnollisesti kysymys on etupäässä asumiseen liittyvästä lähteistöstä, ja esimerkinomaisesti kovaääninen suosittelee Rooseveltin hallituksen politiikan mukaisesti maanomistajalle, lähdeaineiston selvittelyn tuloksena, että Yhdysvaltain hallitus voisi rakentaa halpoja asuntoja, kun muut eivät siihen pysty (*One Third*, 2. näytös, 3. kohta).

New Dealin kirjainohjelmien (kuten NIRA, WPA, AAA) analogiana ikoninen FDR kohosi omnipotenssin käsitteeksi ja positiivisten odotusten symboliksi, isäksi, jonka lapsena LN:n teatterigenren omaksumassa käytännössä Buttonkooperilla on oikeus olla utelias, tietämätön, äksy ja tehdä ominaisuuksinensa vielä omalakisista viihdettä. LN:n äänessä risteli erilaisia painotuksia, mikä vertautuu Rooseveltin haluun vaikuttaa omilla keinoillaan ja omien luottohenkilöittensä välityksellä,<sup>63</sup> kuten laajalevikkisiin lehtiin roosevelttiläisten kolumnistien kirjoittamilla artikkeleilla. Living Newspaperin äänen vertautuminen Rooseveltiin saa Lotmania seuraten materiaalsen, siis reaalisen kovaäänisen merkityksellistymään tarkemmin kuin vain persoonattomaksi "ylä-ääneksi". Ln:ien kertojan "kollektivoitu" uutispuhunta tihentyy monien lisämerkitysten merkiksi, mm. kansakunnan johtajaksi.

Tässä esitetty tulkinta Rooseveltista LN:n äänenä on nimenomaan Rooseveltin "surrogaatti" siinä merkityksessä, jossa Haapala käsitteä käyttää. Äänen perusteella saatu käsitys henkilöstä on objekti, "joka saadaan vain niistä ominaisuuksista, jotka teoksessa (LN:ssa) on mainittu" (Haapala 41). Surrogaatti on siis valintoja ja tarkoitusperiä tiheä määre, eikä LN:n tässä tapauksessa tulkinta Rooseveltista ole koko reaalinen Roosevelt. Korvike-Rooseveltin abstraktio kuvastelee LN:ssa avainroolinsa ansiosta kuitenkin myös tekstien yleistä diskursssia, jota vasten surrogaatti saa vastavuoroisesti täydentyviä piirteitä. Sen lisäksi "kuvitteellisilla objekteilla on taipumus peittää objekti, jota ne representoivat. Ne tulevat itse niin eläviksi, että yhteys alkuperäiseen malliin pyrkii katoamaan" (emt. 150). LN:n ääni on puolestaan anonymisessä dominoivuudessaan niin voimakas ja persoonaton, ettei se ominaisuuksillaan heikennä objektin ominaisuuksia, vaan päin vastoin vahvistaa niitä, joita äänenä on tunnistettaviksi.

<sup>63</sup> 30-luvun sankarimyytien vetovoima sai eräänlaista vastausta Rooseveltin henkilöstä, johtui se sitten hänen politiikastaan tai karismastaan, ja se muovautui paitsi hänen henkilökohtaisista ominaisuuksistaan myös harkitusta, kenties vähemmän "sankarillisesta" imagon rakentamisesta. Itsensä kansan puolesta taistelevaksi, myöhempien aikojen Jeffersoniksi kokeneen Rooseveltin kautta LN:n autoritääriin kertojanääni kiertyy niin ikään mielletäväksi ja yhdistettäväksi vallankäyttöön. MOT:n kertojanääni edustaa samaa omnipotenttia valtaa, omanlaistaan sankaruuden myyttistä ulottuvuutta. Populisti Huey Longin kanssa poliittiseen vertailuun ohjatusta Rooseveltista nousee MOT:n *Huey Long* -jaksossa sankari juuri siksi, että Rooseveltille varmistivat neljä presidentinkautta osittain nämä Longin kaltaiset kansanvillitsijät, joiden rinnalla Roosevelt Carlylelainen heroismin (Carlyle 1905, 36 ja Carlyle 1907, mm. 30 ja 35) valossa yltyi filmeissä kuin itsestään osaksi MOT:n persoonallisuuksien varaan laskettua toimituspoliittista profiilia.

sa. Roosevelt oli 30-luvun äänenä takkatuli-istunnoissaan radiossa, sanana Valkoisen talon lausuntojen takana, uutisfilmeissä ja mm. kontaktinhaussa kansalaisiin kotimaan kohteissa. Hänen useat turvajärjestelyiltään nykyistä turvamieskäytäntöä löyhemmät matkansa maan eri osiin soivat hänelle avaran mahdollisuuden nähdä ihmisiä ja tulla heidän näkemäkseen.

Mutta Roosevelt oli Henry Demarset Lloydin luomassa ”julkisessa tajunnassa” olemassa myös näkymättä ja kuulumatta.<sup>64</sup> Neljästi huomattavalla äänimäärällä presidentiksi valittuun Rooseveltiin epäilemättä liitettiin 30-luvulla vaikuttaneista voiman, seikkailun ja sankaruuden palvonnasta juontuneita myyttisiä ominaisuuksia (Kazin 105). FDR oli osittain poliittisten ratkaisujensa, osittain imagokampanjoiksi boorstinlaisessa hengessä (valikoiduille toimittajille luovutettiin tiskinalustietoja täkyiksi julkisuuteen, mitä Boorstin nimitti teatterillistetuksi falsifikaatioksi [Boorstin 20]) käsitettävien julkisten esiintymistensä ansiosta kansalaisten kokemuksessa ja mielikuvissa kunnioitettu ja määrätietoinen kansanjohtaja. Hänen omat pyrkimyksensä ”objektiivisen” eli hallitukselle myötämielisen informaation jakamisesta tähtäsivät myös hallituksen toteuttaman politiikan kuvan kritiikittömään vastaanottoon.

Roosevelt pitikin itseään myöhempien aikojen Jeffersonina taistelemassa ”kansan” oikeuksien puolesta hyvinvoinnin ja etuoikeuksien hamiltonlaista vähemmistöä vastaan (Steele 6). *Triple-A:n* kohtauksessa 22 (68-73) kovaääninen kuuluttaa korkeimman oikeuden kumoavan AAA:n, ja erityisesti kommunistijohtaja Earl Browder syyttää ”taantumuksellisten yrittävän kääntää sekä ’amerikanismia’ että perustuslakia taantumuksen välineiksi”. Hän väittää, ettei Yhdysvaltain perustuslaki anna korkeimmalle oikeudelle oikeutta säätää lakeja, jotka kongressi on julistanut perustuslain vastaisiksi. Anakronismissa Thomas Jeffersonin tulkinta on se, ettei sen paremmin kongressi kuin korkein oikeuskaan ole oikein taho päättämään asiasta, vaan Yhdysvaltain kansa, kun kongressi tai kaksi kolmasosaa liittovaltioista kutsuu sen edustajat koolle. Kovaääninen julistaa viljelijöistä äänestäneen kuusi yhtä vastaan AAA:n jatkamisen puolesta, jolloin LN:n näennäisen anonyymi ääni edustaa sekä Jeffersonia, Rooseveltia tämän hallituksen esityksen perusteella että kansaa. Ne yhdistyvät historian jatkumoksi, joka tuntuu ottavan sille itsestään selvästi kuuluvan moraalisen mandaatin maan hoitoon.

Muckrakereilla oli romanttinen haavekuva jeffersonilaisista pikkukyläihanteista, mitä varsinkin sosialistit pitivät yhteiskunnan kehitystä vain puutteellisesti ymmärtävien idealistien naiviutena (Kazin 109). Amerikkalaisia eivät ideologiat kuitenkaan liikauttaneet (Steele 8), ja vaikka progressiiviseen ajatteluun liittyvä individualismi onkin ideologia, sitä leimaa etenkin praksismi. Jeffersonilainen traditio Franklin Rooseveltissa ja roosevelttiläisyyden juontuminen

---

<sup>64</sup> F.D. Rooseveltin puheita kirjoitti mm. näytelmäkirjailija Robert Sherwood, joka sai ensimmäisen Pulitzer-palkintonsa 1936 sodanvastaisesta näytelmästään *Idiot's Delight*. Sherwoodin kehitys draamatikosta propagandistiksi oli sitoutumisen luonnollista etenemistä. Hän olikin sitä mieltä, että ”kaikkea informaatiota tulisi pitää presidentin jatkuvana puheena”. Tästä näkökulmasta LN:a voi arvioida ajassa liikkuneiden rooseveltlaisten painotusten sisäisenä dialogina. Nimekkään näytelmäkirjailijan ammattitaitoihin kuului tekstin ja sen esittämisen suhteen arviointi, ja ”Sherwoodille tuotti iloa kuulla kirjoittamia sanoja suuresti ihailemansa miehen puhumina” (Graham 396).

jo muckrakerien havittelemasta pienen ihmisen idyllistä loivat lama-aikana kuvaa presidentistä, jonka haluttiin pysyvän vallassa talousohjelman saamista takaiskuista huolimatta.

Roosevelt ei tyytynyt vain peilaamaan kansalaismielipidettä. Hän luotti omiin päätöksiinsä, ja milloin yleiset asenteet poikkesivat hänen omistaan, hän taipui huonosti seuraamaan kansan ääntä. Hän uskoi "useimpien amerikkalaisten olevan herkkiä, järkeviä ja alttiita tukemaan hänen ohjelmiaan, mikäli he ymmärsivät niitä" (emt. 6). New Dealin sen myöhempinä vuosina uskoi näet harvempi kuin Rooseveltiin, vaikka tiedon määrä New Dealista luultavasti vain lisääntyi. Presidentissä oli ominaisuuksia, jotka ulottuivat tämän omalajisen yhteiskuntasopimuksen ulkopuolelle, joskin Rooseveltin politiikka oli siihen nimenomaisesti sitoutunut. Mielenkiintoinen yhtymäkohta amerikkalaisessa presidentti-instituutiossa on Theodore Roosevelt, sillä hänen interventionsa raikastivat ilmapiiriin, "vaikkei hänen oikeusjutullaan trusteja vastaan ollut oikeastaan mitään vaikutusta syypäiden yhtiöiden valtaan ansaita..." (Kazin 103). Kysymyshän LN:ssa oli paljolti mutkikkaiden taloudellisten kysymysten yksinkertaistavasta havainnollistamisesta, mikä johti didaktisuuden korostumiseen. Kun Roosevelt vielä määritteli käsityksensä informaatiosta eräänlaisena kritiikkiä kaipaamattomana saneluna, tapaan "'aidolle" väelle ei tarvitse saarnata eikä propagoida, sitä tarvitsee vain informoida' (Steele 6), taipuu kommunikaatio hierarkkiseksi tavaksi informoida. **Tämän hierarkkisen ja autoritatiivisen tiedonvälitystehtävän on paljossa omaksunut myös LN:n ääni.**

Presidentin julkisuusongelmat juonsivat useimmiten syndikaattien kolumnisteihin. Nämä journalistit hyödynsivät arvovaltaisia informaatiolähteitä, tavallisesti korkeita hallituksen virkailijoita (emt. 60). Rooseveltin käytti vastavuoroisesti itsekin tarkoituksiinsa laajalevikkisiin lehtiin kirjoitettavaa luottoväkeään kolumnoimaan sanelujensa mukaan. Radio ja mielipidemittaukset taittoivat lehtien poliittista kärkeä, vähensivät lehtien merkitystä ja helpottivat FDR:n tilannetta. "Poliittinen johtajuus tarvitsee menestykseen tunnetusti imagoa, mihin vaikuttaa jatkuva, uskottava heijastus kansan tuesta" (emt. 62), ja tähän vuoropuheluun LN toi lisäaineiksia vahvasti kertoja-johdattelija -äänien avulla.

LN:n sisällä vasemmistossa suhtautuminen Rooseveltiin oli ambivalenttia.<sup>65</sup> Alussa kaikki olivat innostuneita hänestä loistavana johtajana. *Triple-A:n* ja *Injunction Grantedin!* ohjaaja Joseph Losey on sanonut Rooseveltin "olleen ko-

<sup>65</sup> 30-luvun radikaalein elokuva, King Vidorin *Our Daily Bread* (*Jokapäiväinen leipämme*) on tarina lama-ajan kiertelevästä työttömästä. Tom ja Mary hankkivat konkurssikypsän tilan muiden työttömien kanssa ja perustavat osuustoiminnallisen kommuunin. Kaupunkilainen blondi lähes kaataa koko utopian viekoittelemalla Tomin pois kollektiivisesta yrityksestä. Omatunto tuo hänet kuitenkin takaisin, ja tila pelastuu, kun yhteinen ojankaivu-hanke ratkaisee keinokasteluongelman. Ojan aukaisun liikkuvassa draamallisessa montaaikohtauksessa on ilmeistä vaikutetta venäläisistä elokuvista, kuten *Potemkinista* (1925). *Our Daily Bread* on lajissaan tyyppillisen antiurbaani paluussaan maaseudun arvoihin, vaikka se olikin epärealistinen suunta laman aavikoitumiskäsitteen, hiekkapölymaljan aikana. Lisäksi kaupungin voimat uhkaavat Tomin ja Maryn maaseutuyrittäjä: pankkiin ja vaalea viettelijätär. Kollektiivisen retoriikkansa lisäksi olennaista *Our Daily Bread* -elokuvassa on voimakkaan johtajan tarve. Yhteisön jäsenet päättävät tarvitsevänsä "lujaa pomoa" valitsemalla siksi yksimielisesti Tomin, elokuvan Roosevelt-hahmon (Christensen, 1987, 36-37). Näin Tomissa yhdistyvät ne ajan elementit, jotka kulkevat rinnan living newspaperissa, johtaja - Roosevelt - ja jokamies, jolloin toteutuu erityisesti jokamiehen mahdollisuus saada moraalinen oikeus johtaa, ln:eissa enemmänkin tulla kuulluksi.

mea muutos Hooverin päivistä, veteraanien marssista, verilöylyistä ja työttömyydestä, mutta hänen yhteistyönsä kimppuun kenraali Johnsonin kanssa vasemmisto hyökkäsi kiivaasti, kuten Losey itsekin living newspaperissa” (Ciment 43). Rooseveltiin suhtauduttiin nyt vallassa ollessaan myös kriittisesti, mutta alkuperäinen, perusmyönteinen pohjavire sekä aktuaalien ongelmakysymysten herättämä keskustelullisuus lyövät leimansa siihen LN:nkin ääneen, joka edustaa reaalipolitiikan päiväkohtaisia ristilaineita. Samalla Rooseveltiin vertautuva Voice of Newspaper on jo näytelmän ”roolinimenä” ln-kirjoittajien mahdollinen tahdonilmaus siihen suuntaan, että nyt kerrankin on mahdollista vapaasti harppoa otsikoita ja kuuluttaa ne esteettä oman aikansa kiintopisteiksi, niin kuin Roosevelt teki.

”Retoriikassa ei puhetta ja kirjoitusta ymmärretty pelkästään tekstuaalisiksi kohteiksi, joita olisi mietiskeltävä esteettisesti tai dekonstruoitava lopputtomiin, vaan niitä tarkasteltiin toiminnan muotoina. Retoriikka oli kriittisen analyysin vakiintunut muoto antiikin yhteiskunnasta aina 1700-luvulle. Se tutki tapaa, jolla diskurssit rakentuvat tiettyjen vaikutusten saavuttamiseksi. Retoriikka käsitti yhteiskunnan koko diskursiivisten käytäntöjen kentän, ja erityisesti siinä paneuduttiin näihin käytäntöihin vallan ja julkisen esiintymisen muotoina” (Eagleton 231). ”Retoriikan mukaan puhetta ja kirjoitusta ei voinut juurikaan ymmärtää irrallaan niistä sosiaalisista päämääristä ja oloista, joiden erottamattomia osia puhe ja kirjoitus olivat” (emt. 232). Eagletonin esittämää retoriikkaa voikin yhtä hyvin nimittää esimerkiksi diskurssiteoriaksi tai vaikka kulttuurintutkimukseksi (emt. 237), joksi myös Deweyn filosofiaa on nimitetty. Retoriikan mukaisesti LN:n ääni on käsitettävissä funktiona, joissa otetaan huomioon ”tehokkaimmat vetoamisen, suostuttelun ja väittelyn tavat” (emt. 233) kiinnittämällä huomio englantilaisen filosofi J.L. Austinin puheteorioiden keskeiseen väittämään, että kaikki kieli on performatiivista.

Teorian mukaan kaikella ilmaisulla on performatiivinen eli toimeenpaneva voima, ja erityisesti LN:n interaktiossa on syytä muistuttaa näennäisen otsikkomaisten tai toteamuksilta kuulostavien osuuksien sisältävän sellaista merkityksaineistoa ja ”sytykettä”, joiden välittymisessä yleisön aktivoinnilla on merkitystä sille, miten kuulohavainto ymmärretään ja mihin se tämän pragmaattisen teorianmuodostuksen jäljiltä johtaa. Austin tähdentää illokutiivisen ja perlokutiivisen puheaktin merkitystä puheaineksen vastaanotossa eli niitä elementtejä, jotka Elamin mukaan sisältyvät siihen, mihin sanottaessa tähdätään ja millä tavoin sanominen tapahtuu. Kuten Austinkin toteaa, tekstistä on mahdotonta tietää eksaktisti esimerkiksi näytelmässä sanotun repliikin kaikkia tasoja, mutta tässä yhteydessä on olennaista se, että myös LN:n äänellä on keskeisesti toiminnallinen merkitysyhteys siinä, mitkä ovat tekstin muut, tietoiset intentiot, kuten keskeisessä määrin LN:ssa on kansalaisten demokratian lisääminen. Yleisöllä on rooli myös sen ratkaisemisessa, kenen lopulta voidaan arvioida olevan esimerkiksi LN-äänien ”takana”, kenen puhuvan, jolloin ”yleisö on osana rakentamassa esitystä” (Elam 157-159, 162, 164, 166, 169-170). LN:n tapauksessa se erityisesti on osallisena vastaavissa arkielämän tilanteissa ja sitoutuneena teatteriprosessiin niin, että esityksen viesteillä on vaikutusta myös siihen, miten se jatkossa reaalielämässään käsiteltyihin asioihin reagoi.

Nopeapuheinen, näkymätön ja "autoritatiivinen ääni MOT:ssa kuulutti viestiä amerikkalaisesta globalismista" (Steele 164) aikana, jolloin maa muuten toteutti eristäytymispolitiikkaa. Rooseveltin ei kannattanut isolaatiota, ja hänen vaikutuksestaan siitä irtauduttiinkin. Roosevelt vastasi kansan kaipuuseen suurista johtajista, ja erityisesti fiktioissa idealisoidut johtajat uskoivat pienen ihmisen mahdollisuuksiin - siksi he olivatkin idealisoituja.

MOT ei käyttänyt koskaan haastattelihoita (Hastings 277), ja sen kaikkiteitävä selostusääni vastasi LN:n ääntä: "Eppinen kertoja-kommentoi on molemmille olennaista, ja kummassakin tapauksessa äänessä kuuluu sankarimyytin syvä paatos. Äänen dominanssi pyrkii nimittäin ikään kuin väkisin ruhjoen puhumaan kaikkien pienten ja sorrettujen puolesta ja samalla itsetietoisien voimansa tunnossa" (von Bagh 1976, 284). MOT:ssa Ajan ääni (The Voice of Time) eli Westbrook Van Voorhis, ohjasi kultivoituneena ja täsmällisenä yleisöä otoksesta otokseen ja jaksosta toiseen suuntaamalla sen huomion täydentäviin faktoihin, joita ei näytetty valkokankaalla, haastamalla yleisöä pohtimaan sen esittämiin kysymyksiin.

Voorhisin äänellä oli kuulijoiden kokemuksena pitkä historia, sillä hän oli "ollut mukana jo MOT:n radioversiossa" (Fielding 1978, 104), ja kun Van Voorhis oli elokuvaversiossa koko sen keston ajan, hänen äänensä hallintaa riitti MOT:n alusta sen toteutumisen loppuun asti. Van Voorhisiin ruumiillistuneen äänen jatkumo kesti siis vuodesta 1931 vuoteen 1951. Tähän 20 vuoteen mahtuvat kaikki Rooseveltin presidenttiyden vuodet, jotka kestivät vuodesta 1932 vuoteen 1945, jotka taas sisältävät FT:n vuodet 1935-1939. Se "ilmestyi" puhumaan ex cathedra kaikkiteitävyyden painokkuudella, kuten Roosevelt, mutta Van Voorhisin äänellä ei ollut erityistä persoonallisuutta, johon yleisö olisi voinut samastua. Huomattavia katsojalukuja keränneiden MOT-filmien Van Voorhisin äänen yhdistäminen LN:ssa Voice of Newspaperiin on ollut ilmeistä, kuten se, että nämä aikaansa hallinneet kolme ääntä ovat kietoutuneet toisiinsa Elamin esittämällä tavalla.

Roosevelt oli "tähtimatkittu", mutta 1937 MOT:n radiotuottajat lakkasivat imitoimasta FDR:ää (emt. 15). Vaikka imitoinnin esitystapa oli noudattanut Rooseveltin esitysten painopisteitä, sanonnan tarkkuudesta ja sävyjen ehdottomasta oikeellisuudesta suhteessa alkuperäiseen tarkoitukseen ei Valkoisella talolla voinut olla sataprosenttisia takeita, ja niitä Rooseveltin hallinto edellytti. Menettely saattoi hyvinkin johtaa siihen, että FDR:n läsnäolo siirtyi katsojien tajunnassa entistä vahvemmin MOT:n läpikäyvään selostajanääneen.

## 8 HANKKEEN KOMPASTUSKIVIÄ JA POTENTIAALIA

### 8.1 Komoksen kaikuja

Se Dionysoksen ja Phalloksen palvontaan omistautuneiden komos-kulkueiden traditio, jossa "oli käyty estottomasti nimeltä mainittujen ja tunnettujen kansalaisten kimppuun, siirtyi näyttämölle" antiikin vanhaksi komediaksi. "Peloponnesolaissodan aikana vanhan komedian hillittömyyttä yritettiin jo monin tavoin rajoittaa, ja vuonna 404 e.a.a. säädettiin vihdoinkin laki, jolla kansalaisten pilkkaaminen kuoron osuuksissa kiellettiin. Uusi komedia hylkäsi aikanaan kuoron osuuden kokonaan" (Alho 28-29). FT oli LN:ssa hivuttanut jotakin komoksesta periytynyttä vallankäytön ja vallankäyttäjien suoraa kritiikkiä, jota ympäristönsään vaikuttajaksi tahtovan teatterin on itseltään edellytettävä kyseenalaistaessaan itsestäänselvyyksinä pidettyjä yhteiskunnallisia ja institutionaalisia rakenteita ja teatterikonventioita.

Neljän vuoden aikana FT:n esityksiä nähneelle, yli 30 miljoonalle katsojalle LN tuotti samaan tapaan kollektivistista historiankäsitystä kuin Proletkult Neuvostoliitossa. Vaikka se olisikin suhtautunut nuivasti Broadwayn kaupalliseen teatteriin, sitä ei FTP:n osana siitä syystä ole aiheutta syyttää, niin kuin Proletkultia, vähästä ymmärryksestä taiteen historiallisuutta kohtaan. LN:han ei tuominut Broadwayn kaupallista teatteria, eikä se Broadwayn liiketoimintaa vakavassa mielessä olisi edes kyennyt horjuttamaan. Sen sijaan FT toi teatterin piiriin uutta uteliasta yleisöä omiin näytäntöihinsä, mitä Broadwayn teatterinomistajista tarkkanäköisimmät pitivät kaikkien teatterin etuna. LN:n selvähahmoinen kokonaislinja oli vaihtoehto jopa FT:n sisässä mutta ennen kaikkea kaupalliselle teatterille. Oma profiili ei tarkoittanut epärealistista näyttämötaiteen "vallankaappausta", eikä LN:ssa liioin luuloteltu linjauksien merkitsevän ainoastaan tietä Broadwayn ulkopuolella. Se oli yhtä kaikki omaa suuntaansa etsinyt ilmaisukanava, jonka lyhyt kesto ja monet karikat olivat sen päävastuullisille pettymys. Moderni komos ei ollutkaan kovin hilpeä.



## 8.2 Kiellettyjä, hyllytettyjä

Kenraaliharjoitukseen päättynyt *Ethiopia* sai FTP:ssa seuraajikseen myös muita pian kiellettäviä näytelmiä. "John Housemanin ja Orson Wellesin ohjaama, Marc Blitzsteinin<sup>66</sup> kansanooppera *The Cradle Will Rock* (1937) oli ammattiyhdistyshenkinen selvitys teräslakosta. Neljä päivää ennen ensi-iltaa Hallie Flanagania kiellettiin esityttämästä uusista ensi-iltoista ennen seuraavan tilivuoden alkua. Kielto johtui tulossa olevan määrärahaikkauksen jälkeisestä uudelleenorganisoinnin tarpeesta." Muutakaan uutta produktiota ei voitu aloittaa kesäkuun kahtena viimeisenä viikkona. O'Connorin mukaan Washingtonin virkamiehet pitivät näytelmää liian vaarallisena, koska Keski-Lännän teollisuuskaupunkeja rasitti tuolloin työtaistelu CIO:n yrittäessä organisoida terästeollisuutta. Kun *Cradle Will Rockia* harjoiteltiin, työläiset, rikkurit ja poliisi ottivat yhteen useissa kaivoskaupungeissa ja mm. Chicagossa kymmenen kuoli kaatuneiden muistopäivän mellakassa. Samaan aikaan WPA oli määrätty kongressin määrärahaikomiteoiden eteen, ja oli pelättävissä, että taideprojektit lopetetaan kokonaan. WPA:n virkailijat eivät halunneet ärsyttää kongressia ja halusivat ristiriitoja mahdollisesti nostattavan *Cradle Will Rockin* ensi-illan vasta sen jälkeen, kun kongressi oli päättänyt budjetista, sikäli kuin halusivat esitystä ensinkään. Ohjaajat John Houseman ja Orson Welles esittivät näytelmän WPA:n ulkopuolella ja synnyttivät siten Mercury Theatren (O'Connor 27-29). Tapaus osoittaa niitä julkisen tuen erityisehtoja, joiden huomioonotto teatterissa kietoutuu elimelliseksi osaksi reaali politiikkaa. Tällöin toisiinsa vyyhtiytyvät **valta- ja vastuusuhteet hämärtävät taiteen esteettömän harjoittamisen ja rahoituksen rajat.**

WPA:n toimisto määräsi lykkäyksen *The Cradle Will Rockin* esitykselle sillä varjolla, että "supistukset ja uudelleenorganisointi" olivat tarpeen FT:ssä.<sup>67</sup> Ensi-iltaillana Welles ja Houseman veivät yleisön toiseen teatteriin ja pitivät improvisoidun näytännön tyhjällä näyttämöllä; näyttelijät, joita heidän liittonsa oli kieltänyt nousemasta näyttämölle, puhuivat repliikkinsa katsomosta. Ay-politiikka ja sensuuri olivat FT:n alituinen ongelma (O'Connor 29).

"Kongressi on saattanut arastella teräsparoneiden konserneja, mutta hallitus epäröi sensuroida *The Cradle Will Rockia* avoimesti. Se olisi aiheuttanut liikaa julkista raivoa, jota Washington halusi välttää julkisten protestien kasvaessa yleisten WPA-supistusten takia" (Leaming 133). *The Cradle Will Rockin* ensi-illan lykkääminen oli todellisuudessa tapa sensuroida se sensuroimatta sitä virallisesti. Samalla tapaus oli osoitus siitä, että **liittovaltiohallitus ei ollut sponsori-**

<sup>66</sup> Blitzstein oli halunnut kirjoittaa Brechtin ja Weillin *Kolmen pennin oopperan* amerikkalaisen vastineen. Brecht neuvoi Blitzsteinia tekemään prostituutiosta draamallisen symbolin kaikenlaiselle prostituutiolle - nykyajan ihmisen myymään rahasta lahjakkuutensa ja sielunsa voimille, jotka riistävät ihmiskuntaa (Bentley 1988, 260).

<sup>67</sup> Wagner Act oli Leamingin mukaan estänyt räikeän unionivararikon ja antoi työläisille uutta toivoa taistelussa kunnan palkoista ja työolosuhteista. Se, että hallitus maksoi ryhmälle newyorkilaisia unioninimiyönteisen näytelmän esittämisestä, oli kestämatöntä konservatiivisen terästeollisuuden johdolle, jolla ei ollut ennenkään ollut liikoja ajatuksia WPA:sta. Kongressissa Etelän demokraatit olivat liittoutuneet republikaanien kanssa katkaistakseen hallituksen tuen WPA:lta saattamalla tuesta nauttivat FT:n työläiset paniikkiin ja pelkäämään kuuluvansa siihen 25 prosenttiin, jotka olivat saamassa potkut (Leaming 133).

na riittävän varma ja vahva takaamaan työllistämishjelmansa jatkuvuutta FT:ssa muotoiltujen linjausten mukaisesti.

Kun Chicagossa hyllytettiin *Ethiopian* aikoihin näytelmä *Model Tenement*, Hallie Flanagan piti tointa vielä tuolloin enemmän poikkeuksena kuin haluna sensuroida, ja hän olisi suostunut näytelmän poistamiseen vain siksi, että teksti ei ollut vahva (DeHart Mathews 63).<sup>68</sup> Flanagan oli lausunnoissaan ja ratkaisuisaansaan vielä ymmärrettävästi hyvin varovainen, mutta FT:nkin edun mukaista oli saavuttaa myös laadullisia voittoja erityisesti projektin alussa, jotta mielikuva hankkeen merkityksellisyydestä olisi vahvistunut.

Muitakin esityksiä kiellettiin. Maxwell Andersonin *Valley Forge* suljettiin Plymouthissa, Massachusettsissa, koska muuan kaupunginvaltuutettu piti sitä säädettömänä (Bentley 1988, 216). Hallie Flanaganin entisen oppilaan John McGeen liittovaltiopresidenttiä sympatisoiva näytelmä *Jefferson Davis* julistettiin pannaan kiihotuksellisenä. Tapaus on osoitus Flanaganin aseman vaikeudesta, sillä vaikka hänen intresseissään ei ollut hyllyttää projektin aikaansaannoksia, hän oli tyrmistynyt *Jefferson Davisin* heikosta laadusta (Bentley 1988, 216-217). Yksi hyllytetyistä esityksistä oli Aristofaneen *Lysistrate* Seattlessa 1936. WPA:n paikallisviranomaisen kielsi esityksen ensi-illan jälkeen, koska näytelmän tapahtumat oli siirretty Etiopiaan. Esityksen arveltiin olevan haitallinen Yhdysvaltain Italian-politiikalle (Durham 253). Etiopia oli jälleen kynnyksellä, jossa FT-projekti kompuroi.

Julkistamisongelmista huolimatta FTP oli laajin valtion rahoittama teatteri maailmassa Neuvostoliiton ulkopuolella, ja Flanaganin sanoin (vuodelta 1937) "Federal Theatre on luultavasti ollut vapaimpia teattereita, joita hallitus on maailman historian aikana tukenut". Silti pahimmin torjuntaa aiheutti lastenyksikön esitys *Revolt of the Beavers*, jonka henkilökuntaa kiinnitettäessä väitettiin käytetyn mustialistoja (Bentley 1988, 292). Vaikka FT-projektin yhteydessä oli laitonta ryhtyä poliittiseen toimintaan, pidättäytyminen politiikasta oli monelle ylivoimaista, kun vielä New Yorkissa joihinkin teatteriyksiköihin tai ammattiliittoihin liittymistä pidettiin tavallisesti poliittisena.

FT:n kokeellisen yksikön (The experimental unit) tuottama Emjo Basshen sodanvastainen *Snickering Horses* sekä Michael Goldin ja Michael Blankfortin *Battle Hymn* lopetettiin henkilökuntasupistusten aikana osittain siksi, että sitä pidettiin liian poliittisena<sup>69</sup> (Flanagan 1985, 76-77). Hewitt onkin todennut olleen ironista, että LN näytti maanpetturuudelta. Sen toteuttajat pitivät sitä objektiivisena, vaikka se kiistatta esitteli New Deal -näkökulman asumiseen, maanviljelyyn, sähkövoimaan jne. The Federal Theatre Projectia ei lopetettu siksi, että se olisi ollut kallis tai ettei se olisi työllistänyt ihmisiä, vaan koska sen epäiltiin olevan, ellei kommunistien niin ainakin demokraattien poliittinen instrumentti" (Hewitt 406).

<sup>68</sup> Chicagon pormestari pakotti paikallisen papin neuvosta FT:n kokeiluyksikön luopumaan kaupungin asunto-oloja käsittelevästä *Model Tenementista*, jossa osoitettiin rajujen yhteiskunnallisten muutosten tarve (Bentley 1988, 207 ja 216).

<sup>69</sup> "Battle Hymn puolusti kristittyä pasifisti John Brownia, joka turvautui väkivaltaan vastustaessaan neekeriojuutta" (Flanagan 1985, 76-77).

### 8.3 Laadun epätasaisuus

Kovaosaisten, tavallisten ihmisten ahdinko teollisessa kapitalismissa, ristiriita luonnonvarojen suojelun ja teollisuuden raaka-ainetarpeen ja halvan työvoiman välillä olivat monien ln-kirjoittajien suosimia teemoja. *“Spanish Grant, Land Grant, Poor Little Consumer ja Townsend Goes to Town* osoittavat kaikki suuryritysten intressien törmäävän yhteen vailla valtaa olevan yksilön turvallisuuden ja viihtyvyyden kanssa. Samalla tavoin *Dirt, Timber, Tapestry in Linen ja King Cotton* paljastavat, miten alueen luonnonvarat ammennetaan tyhjiin ja miten maan ja teollisuuden omistavat jättimäiset yritykset karkottavat pienviljelijän” (O'Connor 13-14). Sama ”pienen ihmisen” problematiikka omaa etuaan ajavien suuryritysten, lainsäädännön epäoikeudenmukaisuuksien ja korruptoituneitten virkamiesten puristuksessa juontuu ln:iin jo pennilehdistön ja muckrakerien ajoista asti. Dewey onkin painottanut kasvatusfilosofiansa mukaisen indoktrinaation valmistelevan yksilöitä käsittelemään älykkäästi olosuhteita, joissa he elävät. *“Kun esimerkiksi kilpailuhenkisen yksityisen individualismin, laissez fairen ja isolaatiopolitiikan kuluneita ja irrelevantteja ideoita opetetaan pontevasti, vaadimme kaiken sellaisen indoktrinaation lakkauttamista sillä perusteella, että se rinnastuu loukkaavan samanveroisena aitoon yksilöllisyyden kasvuun sekä yleiseen kollektiiviseen järjestykseen”* (Dewey 1986, 75). Tässä lausunnossa kristalloituu lähtökohtaisesti se näkemyksellinen kahtiajako, josta johtuen myös FT:n pyrkimykset ja toiminta koettiin poliittisissa leireissä voimakkaasti.

LN:n ideoijat tiesivät ryhtyvänsä uhkayritykseen jo ennen epäonnista *Etiopiaa*, mutta Flanaganin johdolla FT piti yhtenä tehtävänään ryhtyä uskaliaisiin kokeiluihin. Johan *“yksin mustien yksikkö oli joidenkin mielestä provokaatiota”* (Bigsby 213), eikä Flanaganin muotoilema FT:n tehtävä olla kaupallisen teatterin täydentäjä tarkoittanut kilpailua Broadwayn hallitsemilla teatterityön alueilla vaan välttämättömäksi koettua yksipuolisen tarjonnan paikkaustehtävää tarjoamalla teatterin ammattilaisille taiteellisesti haasteellisia töitä ja sekä heille että katsojille samalla aineksia yhteiskunnalliseen dialogiin. Kuten olen esittänyt, Yhdysvalloissa 1980-luvulla lopulla syntynyt kansalaisjournalistinen liike, public journalism, on niin ikään korostanut journalismin tehtäväksi pelkän informoinnin sijasta pyrkimystään saada lukijat osallistumaan keskusteluun kaikkia koskevista kysymyksistä. Keskeistä on sen punninta, missä määrin journalismin olisi oltava aktiivinen kansalaisyhteiskunnan kehittämisessä. Koska ilmiö on ollut tietoisesti vain muutaman sanomalehden pohdinnoissa, pyrkimys aitoon dialogiin ei edelleenkään ole demokratiassa itsestäänselvyys. Asiantila profiloii LN:n ainoalaatuista tavoitetta omana aikanaan paitsi monipuolistaa ja vahvistaa teatteria sisällöntuottajana, ottaa pieni osansa täydentämässä sitä tehtäväkenttää, joka kuului perinteisesti viestimille. Näin LN oli teatterina omalajistaan viestintää, jossa teatterin keinoin käytettiin erityisesti kansalaisjournalismissa tavoiteltavaa dialogia yhteisistä asioista.

Se, ettei jokaisesta kirjoitetusta ln:sta ollut laatukriteereiltään tätä keskustelullista tehtävää täyttämään, saattoi johtua osaksi siitä, mitä Arthur Miller

kirjoittaa omaelämäkertateoksessaan oltuaan kuusi kuukautta mukana liittovaltion teatteriprojektissa: "... neljä-, viisikymmentä näytelmäkirjailijaa oli vuonna 1939 saanut 22 dollaria 77 senttiä viikossa palkkaa kirjoittamalla näytelmiä; luin niistä valtaosan ja totesin ne täysin epäkelvoiksi - eikä noista ihmisistä yhdestäkään kuultu enää sen jälkeen, kun projekti sodan lähestyessä lopetettiin" (Miller 1989, 518). Henkilökunnan epäpätevyyden on arvioitu johtuneen osaksi mitoitussvirheestä, projektin valtaisasta keskittämisestä New Yorkiin (Brockett 503).

Miller piti kirjailijoita lisäksi "kirjallisen vasemmiston tehottomina ja taiteellisesti epäonnistuneina vetelyksinä" (Miller 1989, 518). Millerin kantaa FT:en on hyvin voinut terävöittää se, ettei hänellä itselläänkään ollut menestystä yrityksissään kirjoittaa näytelmää liittovaltioteatterin tarpeisiin. Arthur Miller kirjoitti FTP:lle tragedian Meksikon valloituksesta, "joka jäi julkaisematta ja esittämättä" (Tynan 118). FT:n taloudellista luonnetta valottaa se, että Miller "ei halunnut kirjoittaa *Conquistadoriaan* FT:n näytelmäosastolle, koska hän tiesi, että näytelmä ei olisi hänen vaan hallituksen omaisuutta". Siitä huolimatta yksi hänen näytelmistään, *They Too Arise*, oli FTP:n tuottama ja se esitettiin 23.10. 1937 yhden kerran Detroitissa (Kazacoff 39, Flanagan 1985, 385). Kirjailijoittekin näkökulmasta projekti oli politisoitunut ja polarisoitunut. Millerin asenteen vastakohtina olivat FT:lle myötämieliset Shaw ja O'Neill.

Millerin arvioinnilla FT:sta on yhteys myös journalismiin. Yhdysvaltalaisen tutkijoiden tapa tarkastella ei-fiktiivisiä romaaneja ja novelleja "uutena journalismina" on Mäkisen mukaan todettu harhaanjohtavaksi. Sen lisäksi, että journalismin käsite on epämääräinen, tekstien tarkasteleminen journalismina johtaa huomion kiinnittymiseen niiden tiedollisiin ominaisuuksiin, taiteellisten sijasta. Vaikka uusi journalismi on 60-luvun käsite ja vaikka kyse on ei-fiktiivisistä romaaneista, muutettavat muuttaen voi verrata Arthur Millerin kannanottoa myös siihen, miten Tom Wolfe on todennut kirjallisuusinstituutiossa vallinneen hierarkian jakaneen kirjoittajat kolmeen "luokkaan". "Yläluokkaan kuuluivat romaani- ja näytelmäkirjailijat sekä runoilijat, ja heitä pidettiin ainoina varsinaisina taiteilijoina. Keskiluokkana olivat pääasiassa esseistit, merkittävimmät kriitikot, muutamat elämäkertojen kirjoittajat ja historioitsijat. Alaluokkaan kuuluivat journalistit. Närkästystä herätti se, että alimman luokan edustajat alkoivat käyttää yläluokan yksinoikeutena pidettyjä kerrontakonventioita" (Mäkinen 193, 184).

Kun LN oli teatterina nimeään myöten genrejen - elävän teatteri-ilmaisun ja sanomalehden - välinen hybridi, asenteisiin on perinteisemmin draaman käsitteeseen orientoituneella Millerillä voinut vaikuttaa jo 30-luvulla journalistisia käytänteitä hyödyntäneen uuden lajin työntymisen perinteisesti taiteena pidetyn fiktion alueelle. "Koska hallitus omisti projektiaikana kirjoitettujen näytelmien oikeudet, eivät kirjailijat olleet kiinnostuneita työskentelystä hallituksen hyväksi. Projektin oli etsittävä uusiksi näytelmiksi tai uusintaesityksiksi muita kanavia kuin kaupallinen tuottaja tekisi. Käytännössä vain living newspaperien kirjoittajat olivat innostuneita työstään, koska muoto haastoi heitä ja koska he olivat sitoutuneet living newspaperin ideoihin" (Kazacoff 45).

Nicoll arvioi FT:n joukoissa olleen monia epäonnistuneita näytelmäkirjailijoita, lavastajia ja näyttelijöitä, ja hän arvostelee myös keskusjohtoista hallintoa

"riippumatta siitä, että teattereilla olisi ollutkin paikallista autonomiaa. Vallankumoukselliset voimat miehittivät tiettyyn määrään asti projektin erilaiset yksiköt ja tekivät teattereista omia äänitorviaan". Nicoll ei usko sen olleen vaaraksi Yhdysvaltain perustuslaille, mutta osoittaa ymmärtämystä niitä konservatiiveja kohtaan, jotka olivat närkästyneitä liittovaltion tuen menemisestä sosialistisen tai kommunistisen propagandan käyttöön (Nicoll 768).

Harry Hopkins valitteli jo kokeilun alussa, että hän ei pysty takaamaan osavaltion virkamiesten sympatioita heidän omassa osavaltiossaan kansallisesti johdettua mutta heidän itsensä laajasti valvomaan teatteria kohtaan (DeHart Mathews 44). Kuvaavasti mm. Iowan osavaltion virkamies olisi halunnut valvoa hanketta nimittämällä teatteriprojektille apulaisaluejohtajan, ja hankkeelle myötämielinenkin osavaltiovirkamiehistö piti FT:n johtajia vain "neuvonantajina" (emt. 45-46). Osavaltioiden virkamiehet kokivat liittovaltion teatteritoiminnan osaksi alueensa hallinnollista kokonaisuutta, jolloin teatterin erityisluonnetta ei otettu huomioon. Työttömyysluvat ja työttömyys itsessäänkin olivat heidän huolenaiheensa. Sitä ei olisi keventänyt esimerkiksi yhteiskunnallisesti kriittinen, "relevantti" teatteri, joka sisältäisi jopa paikallisen politiikan arvostelua. Asenne selittyy sillä, että **liittovaltion rahallista tukea oli aina pidetty enemmän täydentävänä ja rohkaisevana** kuin osavaltion tai paikallisten viranomaisten toimintaa valvovana. "Varakkaiden kansalaisten ylläpitämät yksityiset organisaatiot ja uskonnolliset ryhmittymät toimivat yhdessä kunnallisten laitosten kanssa ja kantoivat suurimman vastuun niistä, jotka eivät pystyneet huolehtimaan itsestään. Jopa ne amerikkalaiset, jotka arvostivat New Deal -ohjelmia amerikkalaisen hyvinvointivaltion alkuna, hyväksyivät tosiasian, että ratkaisut sellaisiin kansallisiin ongelmiin kuin työttömien, köyhien lasten tai puutteenaisten vanhusten - puhumattakaan taiteilijoiden hätäaputoista - aseman korjaaminen vaihtelisivat suuresti niiden resurssien mukaan, joita järjestysi yhtä hyvin valtiolta, paikallishallinnolta kuin alueellisten traditioiden pohjalta" (Katz 79).

Epäilemättä merkitystä on ollut silläkin, ettei FT kyennyt siirtämään laadullisia resursseja New Yorkin ulkopuolelle niin, että osavaltioissa olisi syntynyt sille vertailukelpoisia taiteellisia yhteisöjä. Taubman pitää projektin suurimpana epäonnistumisena sitä, ettei kaupunkiin New Yorkin ulkopuolelle sijoitettu ammattimaisia joukkoja ja rohkaistu niitä sopeutumaan, hyödyttämään itseään, yhteisöä ja teatteria kokonaisuutena (Taubman 234). Työllistämisen olisi siis pitänyt merkitä myös edellytysten luomista taiteilijoiden mobilisoinnille. Yhtenä syynä on arvatenkin ollut pelko New Dealin leimautuneen liittovaltioteatterin tuovan yhä vankempaa tukea Rooseveltin politiikalle.

Liittovaltioteatteriverkon keskinäiseksi linkiksi perustettu *Federal Theatre Magazine* (huhtikuu 1936) kuvaili ln:n luomisprosessia, jossa "monet kohtaukset esittävät eläviä henkilöitä, ja vaikka kyseessä ovat vain objektiiviset faktat, kirjallinen totuus ei itsessään kuitenkaan ole tae sille, etteikö hanketta arvosteltaisi" (Bigsby 217). LN lankesikin Bigsbyn mukaan politiikan realiteettien nääviin kuvaukseen, joten teatterilehden yksioikoinen johtopäätös "objektiivisten faktojen" ikään kuin eliminoivan palautteesta kriittiset näkökulmat oli jo alun perin epärealistinen. Yksityiskohdissaan ln:t olivat vahvoilla, mutta teatteri välineenä

ei vastannut vaikutusvaltaisten poliitikkojen intressejä. "Etelän demokraatit olivat työlääntyneet myöntämään avustuksia, joita he pystyivät valvomaan vain rajoitetusti. He vastustivat myös Hopkinsin ajamaa minimipalkkaa ja yhdistivät voimansa republikaanien kanssa pyrkimykseen leikata määrärahoja" (DeHart Mathews 119).

#### 8.4 Komiteat

Kysymykset koko organisaation avainhenkilöistä oli kyettävä päättämään niin, että FT:lle taattaisiin toimintaedellytykset. Toimisto palveli paitsi FT:n tarpeita, myös kouluja, kirkkoa ja yhteisöteattereita koko liittovaltiossa, joten toiminta näkyi "ulos" myös suoranaisesti sen palvellessa laajoja ja erilaisia kansalaispiirejä. Yksi Hallie Flanaganin ilmeisistä ongelmista oli juuri se, että projektia ravis-telleiden vastakkaisten poliittisten pyrkimysten ja spontaanin tempoilun takia poliittiset päättäjät saivat mielikuvan holtittomasti ohjatusta hankkeesta, johon ei voinut luottaa. Kun liittovaltioteatterin yksittäiset solut FT:n näytelmätoimiston tavoin toteuttivat omavaltaista politiikkaa mm. mielenosoituksin ja muin protestein, myös teatteriprojektin ansiot jäivät kuohunnan alle. Ne olivat lehtien aineistoa, joka taas ruokki yleistä mielipidettä yhteisin varoin tuettua FT:a vastaan.

FT:n kuolinisku oli tulosta kongressin kahden komitean hyökkäyksistä: epäamerikkalaista toimintaa tutkineen edustajainhuoneen komitean (HUAC) ja sen määrärahoja tutkineen alakomitean, joka oli asetettu tutkimaan WPA:ta. Nämä komiteat epäilivät, että kommunismi oli turmellut FT:n. Niiden vaikutusvallon perusteella kongressi lakkautti liittovaltion varainkäytön teatterille 30. kesäkuuta 1939. Hallie Flanagan epäili muutamien kongressiedustajien taistelleen FT:a vastaan, koska he pelkäsivät sen valtaa. Hän oli sitä mieltä, että Rooseveltin hallitus kieltäytyi taistelemasta projektin puolesta ja uhrasi sen raiva-takseen tietä mahdollisesti WPA:n muille määrärahoille" (Poggi 163). Rooseveltille FT oli politiikan väline mutta myös aikaan sidottu. "Vaikka Roosevelt piti oikeuden kuulusteluja vaaliohjelmansa väheksymiskampanjana ja tuomitsi komiteat ja niiden menet, hänen passiivisuuteensa lienee vaikuttanut se, että äänestäjät otaksuttavasti pitivät taiteilijoita laiskureina ja uneksijoina, eikä näkyvä rooli FT:n puolesta ollut kovin suuren vaivan arvoinen. Osin siksi yleisö piti HUAC:n syytöksiä oikeutettuina" (Bentley 1988, 310-312). Kiinnostava yhteys Yhdysvalloissa tällä haavaa oraalla olevaan kansalaisjournalismiin saa valaistusta tästä FT:a mustavalkoisesti tarkastelevasta näkökulmasta, sillä kehitteillä olevaa suuntausta arvostelleiden asenteelliset argumentit muistuttavat HUAC:n kantoja: "Niiden tarkoitus on pikemminkin tuomita kuin aidosti kritisoida kansalaisjournalismin kannattajia" (Glasser & Craft 23). Juridispoliittisiin päätöksiin ei FT:n tapauksessa päässyt vaikuttamaan ajan ilmasto, jossa Abraham Polonskyn mukaan poliittinen samastaminen tapahtui herkästi, ilman vahvoja perusteluja, sillä tuolloin "New Yorkissa oli mahdollista ystävystyä moniin kommunistipuolueen jäseniin ilman että oli millään lailla tekemisissä

virallisen puolueen kanssa" (Salo 1991, 33).

Yksi FT:n paradokseista on se, että kun sen "ohjelmajulistuksessa" korostettiin amerikkalaisuutta, sen toimia alkoi selvittää epäamerikkalaista toimintaa tutkiva komitea.<sup>70</sup> Kun edustajainhuoneen epäamerikkalaista toimintaa tutkiva komitea kokoontui elokuussa 1938 perehtymään syytöksiin "epäamerikkalaisista propagandatoimista", Harry Hopkinsin johtama FTP oli oiva maalitaulu.<sup>71</sup> Darvallin mukaan Roosevelt oli keväällä käsenyt kongressin ryhtyä laajoihin säästötoimiin, taloudellista taantumaa kun oli jatkunut jo puoli vuotta. "Rooseveltin aloitteesta Hopkinsin WPA oli saanut juuri miljardi dollaria, mikä närkästytti poliittista kenttää. Summa oli vaikuttava, vaikka esimerkiksi teollisuustuotantoa jaloilleen nostavan NIRA:n rahastolla oli vuonna 1933 varattuna julkisia töitä varten siihen verrattuna kolminkertainen rahamäärä" (Darvall 186). "Roosevelt halusi vapautua demokraattisen puolueen oikeistosiivestä ja Harry Hopkinsia kohtaan vastenmielisyyttä tunteva oikeistosiipi Rooseveltista. HUAC pantiin siis kokoon keskellä kiihvainta taistelua demokraattisen puolueen valvonnasta, jolloin molempien ryhmittymien katse oli jo luotu vuoden 1940 esivaaleihin. Oikeistosiivelle WPA:n saamat suunnattomat varat olivat punainen vaate, ja WPA:lle Hallie Flanaganin 'relevantti' teatteri sietämätön" (Bentley 1988, 300).

HUAC edusti monia intressejä, ja myös FT oli kaukana poliittisesti monoliittisestä rakennelmasta, eikä niiden törmäys avoimessa yhteiskunnassa ollut odottamaton. LN:n nykyajan journalistinen variaatio kansalaisjournalismi on niin ikään ristiriitainen kehittelmä, koska sen suhde esimerkiksi Deweyn lanseeraamaan sopusointuiseen demokratiaan ei voi olla yksiselitteinen eikä särötön. "Esimerkiksi Yhdysvaltain kerrostuneessa yhteiskunnassa hyvinvointivaltion idealle nojaavan massademokratian perustavat laitostuneet kehykset synnyttävät eriarvoisia sosiaalisia ryhmiä, jotka ovat rakenteellisessa suhteessa valtaan ja alistukseen. Silloin ei voi olla yhtä, yhteistä ja yhdistävää julkisuutta. Kun kansalaisjournalismi alkaa siirtää painopistettään projekteista pysyviin ja ylläpidettäviin rutiineihin, syntyy ongelmia siitä, mitä tarkoitetaan demokraattisella osallistumisella ja mitä lehdistön uudistamisella. Uudet rutiinit eivät ehkä sitenkään riitä, jos taloudelliset ja organisatoriset tekijät määräävät uutissisältöjä rutiineja enemmän" (Glasser & Craft 28).

FTP:lle oli projektille tyypillisesti kaavailtu tarkoin määrittelemätön kesto,

<sup>70</sup> Hallie Flanaganin päämääränä tuntuu alusta asti olleen lähestyä myös kotoisia ongelmia kriittisesti, mikä on antanut aseita vastustajien mustavalkoajatteluun. Jo Hallie Flanaganin Neuvostoliitossa 20-luvun jälkipuoliskolla näkemä Meyerholdin ohjaus näytelmästä *Euroopan kuolema ja tuho* oireilee sitä ristiriitaa, joka voi kehittyä isänmaallisessa ja sosiaalissa oikeudenmukaisuutta vaativassa mielenlaadussa. Näytelmässä kapitalismi ja porvarillisuus räjäytetään taivaan tuuliin, Amerikka muiden mukana, ja esitystä Flanaganin katseli "antagonismin ja viihtymisen omituisena yhdistelmänä" (Bentley 1988, 69).

<sup>71</sup> Kongressin ja HUAC:n newjerseyläinen jäsen, republikaani J. Parnell Thomas ennakoii lehdistötilaisuudessa jo viikkoja ennen komitean kokoontumista, että "sen hätkähdyttävän todistusaineiston perusteella, jota on saatu jo pitkään, on ollut ilmeistä, ettei FTP toimi ainoastaan kommunistisen organisaation haarana vaan on myös yksi lisälenkki mittavassa ja ennen näkemättömässä New Dealin propagandakoneistossa". Kommunisteille myötäsukaisista näytelmistä hänen esimerkkeinään nuorta Lincolnia käsittelevä *Prologue to Glory*, *Haiti* ja *One Third of a Nation* (O'Connor 31).

vaikka Hallie Flanagan toivoikin sen vakiintuvan osaksi teatterikenttää aivan kuin Deweyn ajattelun mukaisesti, että päämäärän ratkaisee tilanteen hyöty ja että vähitellen olisi ollut mahdollista luoda kansallinen teatteri. Rooseveltin hallinnon rahoittamana projektina LN:n julkisuus muotoutui yhteiskunnallisten epäkohtien poleemiseksi foorumiksi. Aiempien teatterikonventioiden rinnalla avaus oli massiivisuudeltaan uutta ja viesteiltäänkin vaihtoehto. Vaikkei teatteri organisatorisesti eikä luonteeltaan ole analoginen journalismia harjoittavien talojen kanssa, pelkäänsä LN:n hallinnolliset, poliittiset ja jopa ihmisuhteisiin ulottuneet ongelmat olivat sen verran suuria, että kansalaisjournalisminkin voi arvioida menestyvän vain rajoitetusti, kuten osana sanomalehteä - työryhmänä, liitteinä, projekteina - tai erikoisjulkaisuina taikka paikallislehden toimituspoliittisena linjauksena. FTP:n kohtalon koki pari vuotta myöhemmin myös Yhdysvaltain dokumentaarinen elokuva. "Kriisi- ja pulakausina korostuu sen kyky luoda ymmärrystä ihmisten kesken monimutkaistuvassa maailmassa paljastamalla heidän suhteensa yhteiskuntaansa, laitoksiinsa ja lähimmäisiinsä. Sellainen oli mm. Griersonin ihanne ja käsitys dokumentaristien tehtävästä, sillä todellisissa dokumentaarifilmeissä kiinnitetään enemmän huomiota tosiasioitten merkitykseen kuin pelkkiin tosiasioihin" (Knight 231).<sup>72</sup>

Flanagan on uumoillut, että väitteet FT:n amatöörimäisyydestä johtuivat paljolti toimistoväen runsaudesta.<sup>73</sup> "Jokaisessa teatterissa, myös kaupallisessa, näyttelijöitä on koko joukosta noin puolet. FT:n laajuudessa teatterissa se merkitsi suurta ei-teatteriväen määrää" (Flanagan 1985, 56). Propagandistiseksi FT taas arvioitiin siksi, kun "poliitikot olettavat, että viihteen pitäisi viihdyttää, ei opettaa, samalla tavalla kuin sen pitäisi tuottaa rahaa eikä vaatia avustuksia" (Bentley 1988, 46-47).

Lehdistö oli FTP:n päättymisessä merkittävässä osassa. Kun nimittäin Ceplairin mukaan projektia syytettiin progressiivisesta sisällöstä, mustien työllistämisestä, hengenheimolaisuudesta radikaalin ammattiyhdistystoiminnan kanssa ja yleisestä tendenssistä saada älyköt ja propagandistit omaan leiriinsä,

<sup>72</sup> Kun kongressi vastusti yhä kiivaammin Rooseveltin harjoittamaa politiikkaa väittäen dokumentaarielokuvien vivahtavan liikaa New Deal -propagandalta, valtion virastoille ansiokkaita dokumentaarifilmejä - mm. Joris Ivensin *Power and the Land* 1940, Robert Flahertyn *The Land* 1941 ja Lorentzin *Fight for Life* 1940 - tuottanut Pare Lorentzin ryhmä United States Film Service äkkiarvaamatta hajotettiin. Kongressi piti parempana Hollywoodin March of Timea jäljitteleviä tuotteita, joissa ajankohtaisia ongelmia käsiteltiin hieman sopuisammassa hengessä niin, että yleisönsuosiota pyrittiin lisäämään kertojina käytetyillä tähdillä, Ingrid Bergmanilla, Katherine Hepburnilla, James Stewartilla, Orson Wellesillä (Knight 227 ja 231). Luottamus kietoutui helposti epämääräisiksi, ellei suorastaan vaaralliseksi koettavien aatteiden sijasta amerikkalaiseen kuntoisuuteen tai ainakin helpommin hallittavissa olevaan yksikköön, individualistiseen tähtinäyttelijään.

<sup>73</sup> Komitean FTP-tutkinnan todistajanlausuntojen primäärilähteenä oli entinen WPA:n toimistovirkailija Hazel Huffman, jonka mielestä kommunistiset näytelmät olivat FTP:n "säätö". Hänen esimerkkeilensä sisältyivät ln:t Shaw'n *On The Rocks*, Lewisin *It Can't Happen Here*, Greenin *Hymn to the Rising Sun*, Sklarin ja Maltzin *Revolt of the Beavers* sekä Blitzsteinin *Cradle Will Rock*. Hänen lisäksi kuultiin yhdeksää vähemmän tärkeää todistajaa, joista useimmat, Huffmanin tavoin, olivat saaneet tehtävistään eropassit tai eivät olleet kykyjen puutteen takia saaneet ylennystä. Henry Frank New Yorkin palkanmaksuosastosta kuvaili LN:n toimistoa seuraavasti: "Ne ei yritä tehdä draamaa; ne ei yritä tehdä komiikkaa; ne ei yritä tehdä klassista; ne etsii vain näytelmiä, jotka on propagandaa, ja sen takia niillä on sankka joukko tutkijoita... jotain 50... jotka ei tee muuta kuin tonkii arkistoja ja uutisia kaikesta, millä on tekemistä propagandan kanssa" (O'Connor 32).



se oli houkutteleva maalitaulu valkoiselle siivelle, joka oli voimissaan vuoden 1938 kongressivaalien voitoista. Amerikkalaisen lehdistön myötämielisyys Diesin komitean jäsenten "vuotojen" sensationaalistamisessa johti oikeudenkäyntipäätös -otsikoihin jo ennen kuin "tutkimukset" edes alkoivat (Ceclair 155). Diesin komitean selvitys oli odottamattoman maltillinen, mutta lopullisella raportilla ei ollutkaan enää suurta merkitystä, kun sensaatio-otsikot ja kuukausien syytökset olivat samastaneet projektin arvoihin, joita perinteinen Amerikka vastusti. Voidaan sanoa, että liittovaltioteatterin **julkinen torjunta vaikutti yhteiskunnallisena prosessina**, joka ennen pitkää kypsyttyi vahvasti sitä päätöksentekoa, jonka seurauksena projekti lakkautettiin. Tässä FTP:lle kohtalokkaaksi osoittautuneessa 30-luvun Diesin komiteassa on nähtävissä eräänlaisena sormiharjoitteluna, vaikkakin järein tuloksin, myös niitä asenteita, jotka kymmenisen vuotta myöhemmin nousivat senaattori Joseph McCarthyn toiminnassa pinnalle jatkuakseen kylmän sodan ilmapiirissä tunnettuina mustina listoina.

## 8.5 Teatterin relevanssi

Kun poliittisen kaksinaisuuden välissä ei poliitikkopiireissä tahdottu tai osattu ääripäiltä nähdä vaihtoehtoja<sup>74</sup>, myös teatteri käsitettiin korostetusti yhteiskunnallisen vallankäytön välineeksi, hallituksen propagandamediaksi, ei niinkään yhteiskunnalliseksi keskusteluksi satikka teatteritaiteeksi sen omassa filosofisessa ja yhteiskunnallisessa kontekstissa. Selvää on, että kysymyksessä oli myös kyvyttömyys käsittää outoa teatterigenreä taiteena, koska sen arvioiminen edellytti uudenlaista asennoitumista. Living newspaper oli lisäksi vaivatonta ymmärtää "enemmäksi", osaksi poliittista peliä, jota kautta yhteiskunnalliset ilmiöt ensisijaisesti oli opittu jäsentämään. Totta tietysti olikin, että uusi laji oli vahvasti yhteiskunnallista, informatiivista taidetoimintaa ja avasi myönteisen näkökulman New Dealiin.

Hallie Flanaganin taiteilijan vasta-argumenttina oli entisaikojen hoviteatterien käytäntö, joka valtuutti elättien myös puremaan ruokkijansa kättä. Kuitenkin hän joutui asemansa puolesta tasapainoilemaan niin liittovaltion byrokratian, osavaltiohallinnon kuin teatterin kenttäväenkin kanssa, ja hänelle aiheutui ylimääräistä työtä etenkin militanteista äärivasemmistolaisista. Heille FT luultavasti tarjosikin Yhdysvaltain poliittisissa oloissa poikkeuksellisen väylän. Poliittisen painostuksen mahdollisuus osoittaa samalla myös sen, että kun sosiaalisille uudistuksille oli FT:ssa purkautumiskanava, äärisuunnan edustajat pyrkivät maksimoimaan sen hyödyntämistä tilaisuuden nyt tultua. Hallie Flanagan oli ankarassa ristipaineessa, jota ei vähentänyt New Yorkin radikaalien aikaansaama vaikutelma suuremmasta voimasta kuin mihin heidän lukumää-

<sup>74</sup> Flanagan oli ollut haltioissaan nähdessään 20-luvulla Sergei Tretjakovin kirjoittaman ja Meyerholdin ohjaaman *Roar, China!*, mutta hän pystyi samalla viileästi arvioimaan, että satiiri näytelmässä, joka kuvaa brittiläisten imperialistien ja amerikkalaisten kapitalistien hyväksikäyttämää kiinalaisia kuleja, on ajoittain liioiteltua (Bentley 1988, 71).

ränsä olisi antanut aihetta. Edistyksellisiksi arvioitujen poliittisten voimien koaminen uudistusten taakse oli näyttö myös siitä vaikeudesta, miten monin yksityiskohdin tavallisen työläisen elämäntilannetta helpottamaan pyrkinyt New Deal sai heidän keskenään aikaan myös epätasa-arvoisia tilanteita, jolloin koko uudistusohjelma saattoi joutua yksittäisten kansalaisten silmissä epäilyttävään valoon. Sama analogia henkilöityi virkaansa suuren enemmistön turvin valitussa Rooseveltissa.

DeHart Mathews onkin kirjannut väitteen, jonka mukaan FT:n johtajat myivät lippuja vihkoittain vasemmistoryhmille ja erityisesti Workers' Alliancesille (DeHart Mathews 215). Edustajainhuoneen alakomitea löysi todisteita suorasta tulonsiirrosta lippujen ostomenettelyssä, kun "radikaaliryhmät" saivat hankkia suuria lippueriä alennuksella ja myydä jäsenilleen normaalihinnalla (emt. 271).<sup>75</sup>

FT kietoutui tahtomattaan yhä enemmän myös ulkopoliittikan sanelemaan tilanteeseen. "Hopkins oli halunnut nostaa aggressioiksi asti mielialoja kuumentaneen, Chicagon projektia johtaneen George Kondolfin Philip Barberin tilalle New Yorkin projektin johtoon. Syynä oli se, että Roosevelt aavisteli maailmansodan olevan edessä, ja kun katoliset olivat hänen ulkopoliittikkansa näkyvä arvostelijablokki, FT:n huomattavimmalle katoliselle oli syytä tehdä tilaa. Roosevelt halusi yhdistää maan voimakkaat intressipiirit" (Bentley 1988, 276-277). Jos oli FT Rooseveltille jossain määrin väline sisäpolitiikassa, se ei saanut hankaloittaa hänen ulkopoliittikkansaakaan hoitoa.

FT:n lopettamiseen vaikuttivat nimittäin myös akuutit ulkomaan tapahtumat. Bentley on todennut, että Saksan hyökättyä 1938 Itävaltaan ja osiin Tšekkoslovakiaa WPA-varoja peukaloitiin taas, kun varustelu tarvitsi rahaa. Kun liittovaltion avustuksista tuli Hopkinsin tilalle määräämään eversti F.C. Harrington, eivät taideprojektit voineet enää odottaa saavansa mitään tukea. Määrärahoja tutkineen alakomitean yhdyttyä Diesin komitean vaatimukseen lopettaa koko projekti FT:a tukemaan nousi kansanliike, organisoitu työväki, tuhansittain taiteilijoita, Broadwayn ammattilaisia ja Hollywoodin elokuvatahtiä. Jopa New Yorkin teattereiden johtajien sekä Näyttelijäliiton edustajat kumosivat väitteet, että FT olisi kilpaillut kaupallisen teatterin kanssa (Bentley 1988, 340). Taidekenttä hyväksyi lopulta hankkeen, mutta muut, suuremmat voimat olivat jo reagoineet toisin.

FT:n kaksoisidentiteetti, olla avustusohjelma ja taiteellinen yritys, oli herättänyt liian voimakkaita poliittisia intohimoja, jotta sen käytännölliset edut olisivat ehtineet juurtua ja saada riittävää vastakaikua. Joka tapauksessa ainakin New Yorkissa Broadwayn kaupallinen taho, teatterisalien vuokraisännät, oli oivaltanut FT:n olevan myös sen omien etujen mukaista samalla tavalla kuin ilmaiset kirjastot olivat kasvattaneet maahan uusia kirjanlukijajoukkoja. Tuen suuntaamiselle muihin tarkoituksiin vaikuttivat sitten ratkaisevasti maailman-

---

<sup>75</sup> Samantapaisesta toiminnasta Hallie Flanagan on kirjoittanut Meyerholdin teatterin yhteydessä. "Paikoista myytiin 40-60 prosenttia halpaan hintaan ammattiyhdistyksille ja edelleen nimelliseen hintaan työläisille." Entisten porvarien ja älymystön piti maksaa työläisiä enemmän siksi, että suurin tarve piti tyydyttää ensin mukauttamalla uuteen ideologiaan heti ne, joilla ei aikaisemmin ollut ollut mahdollisuutta päästä teatteriin (Flanagan 1929, 114).

politiikka, lähestyvä maailmansota ja sen vaatimat taloudelliset panostukset.

FT:n ristipaineet olivat moninaiset. Hearstin lehtien tukemat konservatiivit pitivät sitä radikaalina, kumouksellisena ja oppimattomana. Ääriivasemmis-to suhtautui siihen penseästi siksi, että se oli osa hallintoa, joka uskoi järjestelmän säilymiseen, mikä taas johtaisi Theatre Unionin, New Yorkin radikaaleimman teatterin, sulkemiseen (kuten kävikin 1937 [Poggi 160]). FTP:a pidettiin yhtäältä rohkeana, ja sen kriitikot syyttivät sitä kilpailusta yksityisten kanssa. Teatteriammatillaiset ja unionistit eivät taas Kazacoffin mukaan koskaan hyväksy "epäammattillista" kasvatusta, sosiaalityötä ja kaikkien niiden "amatööri-en" käännytysintoa, jotka FTP onnistui keräämään vaikutuspiiriinsä. "Oli vaarallista väittää, että 'sosiaalisesti relevantit' näytelmät ajankohtaisista aiheista korvaavat Amerikan valtavirran takamaiden perustuotannot. 'Korkean taiteen' edustajat olivat sitä mieltä, että 'amatöörimäinen' usko hallituksen teatteriin alentaisi Yhdysvaltain teatterin tason lähelle barbaarisuutta. Vakavaksi tarkoitettuna taiteen puolustajat arvioivat, että taiteen tehtävänä on levittää ajatuksia ja kirjallisuutta Carlos Fuentesin tavoin. Puritaaninen etiikka oli voimissaan, eikä tätä Rooseveltin hallituksen 'hyödyttöntä' vetelehtimistä annettu koskaan anteeksi" (Kazacoff 8).

## 8.6 Keskustellen Deweyn henkeen

Deweyn filosofian näkökulmasta LN:n käyttöarvona oli erityisesti sen keskustellisuus ja sen virittämät, konkreettiseen todellisuuteen vaikuttavat mahdolliset seuraukset. Euroopan kansalliset näyttämöt lähettivätkin edustajiaan opiskelemaan aidon teatterin työskentelytapoja FT:een, ja "teatterista tuli päivittäinen keskustelunaihe ja todellinen mahdollisuus dialogiin" (Hahn 206).

Deweyn käsityksessä painottuu yksittäisen ihmisen merkitys omassa ajassa, mikä tähdentää LN:n lihallistaman pienen miehen todistusvoimaisuutta. On kuvaavaa, että LN:n pienellä miehellä on individin tunnusmerkkinä nimi, Angus Buttonkooper, oma vahva identiteetti. Tässä tutkimuksessa on Deweyn havaittu vastustaneen varhaisten muckrakerien ja LN:n toteuttajien tavoin monopolien ja trustien raakaa individualismia ja olevan kansalaisjournalismin taustalla vaikuttava teoreetikko ja filosofi, mutta LN:n toteuttama deweylainenkin tulkinta lähtee perinteisestä yhdysvaltalaisesta individualismista tähdentämällä yksilöitä yhteiskunnan tukipylväinä, jollaisten varassa uusi yhteiskunta on rakennettavissa. Santayanan mukaan Deweyn filosofian kannatinpalkkina on sen kansallinen luonne. Siinä on "joka suuntaan ulottuvaa syvällistä elämän ymmärrystä, joka ilmenee niin sen teknisessä kuin moraalisisessakin kompleksisuudessa ja erityisesti sen amerikkalaisessa muodossa, jonka yhä edellyttämä ja arvostama yksilöllinen aloitekyky on alistettu valtavaan demokraattiseen valvontaan". Santayana toteaa, että kyse on kansan pragmatismista. Tämä pragmatismi on kansassa "äänettömänä ja vaistonvaraisena" (Santayana 345).

Puoluepoliittisessa katsannossa Dewey korosti "kohtuuttomasti sitä, että stalinistit olivat Marxin ainoita legitimejä seuraajia. Moskovan oikeudenkäyn-

tien komission puheenjohtajana hän näki, miten kyyninen valhe ja väärä syyte toimivat olennaisina elementteinä Neuvostoliiton valtiomoraalissa” (Cork 337). Selvää on, että Deweyn mielestä ”diktatuurin avulla ei voitu saada aikaan hyvää yhteiskuntaa” (Russell 410).

Deweyn näkökulma vahvistaakin hänen omasta instrumentalismistaan versovaa käsitystä, joka kenties ottaa pikemmin arvostelunsa kohteeksi Marxin filosofian käytännön seurauksia - Deweyn mukaan toteutumina reaaliosialismissa - kuin syvintä ajattelua. Deweyn ei kaiketi voi sanoa olevan väärässä sen suhteen, millaisia seurauksia Marxin alullepanemasta arvoteoreettisesta ajattelusta on ollut, mikä on olennaista sen kannalta, miten marxismiin Yhdysvalloissa on tältäkin osin voitu suhtautua. Dewey tulee tehneeksi suhteessaan Marxiin samansuuntaisia karkeistuksia kuin bolshevikit tulkinnoissaan Deweystä läntisen imperialismiin ajattelijana. Deweyn tulkinnat Marxin ajattelusta tuntuvat noudattelevan omilla linjoillaan sitä amerikkalaisuuteen iskostunutta käsitystä, jonka mukaan marxilaisuus käsitettiin identtisenä sille käytännön politiikalle, jota Neuvostoliitossa toteutettiin. HUAC:n vulgääritulkintoja taas siivittivät sloganinomaisesti syytökset epäamerikkalaisuudesta, vieraista aineksista. Syytöksissä on nähtävissä pikemmin asenteiden tuomaa primitiivistä pelkoa kuin analyttistä arviota teatterin ja yhteiskunnan välisestä suhteesta.

Jos onkin niin, että ”erityisesti kulttuurin alueella Marxin joustavuus kontrastoi terävimmän kommunistisen ortodoksian kapeaa dogmatismia vastaan” (Cork 342), tämä käytännössä ilmennyt opinkappalemaisuus on sitä epäinhimillistä automatismia, jollaiseksi se Deweyn tulkintana hänen yksilö-yhteiskunta -suhteensa näkökulmasta muotoutuu. Kuten aiemmin on todettu, Dewey teki filosofiassaan lopun yksilön ja yhteisön välisestä konfliktista (Konvitz 168) sekä edellytti demokratian toimivuudelta modernissa yhteiskunnassa viestintäkanavien sisältöjen ja teknisen kehityksen kohtaamista, jotta ihmiset julkisen elämän vireytyessä pystyvät taas vaikuttamaan itseään koskeviin asioihin (Pietilä 1997, 141). Tämä oli omanlaisekseen viestintäkanavaksi ymmärrettävän LN:nkin tietoinen pyrkimys.

Deweyn huomiot politiikasta verrattuna Marxin konkreettiseen analyysiin kapitalistisesta yhteisöstä ja hänen ehdottamaansa ohjelmaan sosiaalisesta muutoksesta näyttävät yleisluonteisilta lausunnoilta, useimmiten arvoarvostelmilta kuin siltä, mihin perustuu hyvä yhteiskunta, joka Deweylle ”on ilmeisesti kaiken filosofoinnin päätarkoitus”. Mutta tämä tavoite on jäänyt ideaaliksi, jota yhteiskunnallisen järjestelyn konkreettinen ohjelma ei ole toteuttanut (Cork 343). Käytännönläheinenkään filosofia ei riitä kasvattamaan vaikutustaan Yhdysvaltain kahden poliittisen puolueen hallitsemassa kulttuurissa, ellei se integroidu osaksi tätä mekanismia. Ilmeistä kuitenkin on, että deweylaisella ajattelulla on ollut yhtymäkohtia demokraattisen puolueen yhteiskuntapoliittisten linjausten kanssa. LN:n yhteiskunnallisia suhteita paljastavassa miniatyyrimaailmassa pyritään näyttämällä, reflektiivistä ajattelua edistämällä, vaikuttamaan reaalityodellisuuden olosuhteiden säätelyyn, Deweyn lanseeraaman ”hyvän elämän” tavoitettavuuteen. LN on taiteen keinoin toteutettuna informaatiokanavana kuriositeetti, mutta elävässä vuorovaikutussuhteessa yleisönsä/julkisensa kanssa toiminut konkreettinen viestintätilanne, yhteiskunnallisemmaksi laajen-

nettavissa oleva malli ja laajemman keskustelun impulsio.

Dewey kritisoi sekä Platonia että Marxia - Platonian kirjallisen hallitsevan kastin ylentämisestä ja Marxia yhteiskunnan pirstaloimisesta<sup>76</sup> kilpaileviin luokkiin (Starr 187). Dewey on kriittinen kokoaja, eheyttäjä ja syntetisoija, joka halusi demokraattisen mallinsa läpäisevän koko yhteiskunnan, demokratian kansanvaltaisen olemuksen mukaisesti. Hän oli myös moraalifilosofi, jonka panos tuntuu henkisen kasvun jatkuvuutena, jolloin täsmälliset formuloinnit esimerkiksi talouspolitiikasta voivat jäädä toissijaisiksi. Deweyssä oli Jeffersonilta periytyvää amerikkalaisen ajattelun ambivalenssia, uskoa yksilön kykyihin, ellei hallitus suoriudu omista velvoitteistaan, ja vakaumus, että hallitukselle on syytä yhtä kaikki säilyttää tiettyjä yksilön kannalta merkityksellisiä tehtäviä. Vastaavanlaisin painotuksin FT toteutti ohjelmaansa avoimen yhteiskunnan poliittisen päätöksenteon tuomin mandaatein, liittovaltiohallituksen WPA-ohjelmalla, joskin erityisesti FT:n taiteellisesta ominaislaadusta johtuen tapahtui myös ylilyöntejä niitä odotuksia ja edellytyksiä ajatellen, joita häiriöttömän yhteiskunnallisen toiminnan edunvalvojat sille asettivat. Kuitenkin sen keskeinen viritys oli pääsääntöisesti yhteiskuntajärjestyksen mukainen, niin kuin Deweyn progressiivisissa tendensseissä.

LN oli "vasemmistolainen" ilmiö, New Dealin sosiaalipolitiikan läpituonema hanke, johon voidaan vaivattomasti liittää Deweyn itsestään käyttämän poliittisen määritelmän, "vasemmistolaisen, jeffersonilaisen demokraatin" (Cork 348) mukaisia epiteettejä. Jotkin yksityiskohdat, kuten *Triple-A:n* maitolakkoon rakennettu agitatiivinen sävytys, ovat niin haluttaessa nähtävissä kumouksellisenä kiihotuksena, mutta syvimmältään yhdysvaltalaisen poliittisen tradition ja siihen ankkuroituvan deweylaisen aatteen läpi kohtauksessa on kysymys ennen kaikkea yksilöitten loukatusta vapaudesta saada tehdä työtä. Senkaltaiset viestit olivat sitä arkipäivän primääriä, moraalisesti painottunutta yhteiskuntapoliittista ohjelmaa, joka varmuutensa tavoitti jokamiehen. Frank Darvallin esittämä Rooseveltin New Dealin seitsenkohtainen poliittinen painopisteohjelma ja sen tulkinta liittovaltioteatterin periaatteisiin sovellettuna (luku 3.2.) havainnollistuvat Deweyn ajattelun läpi. Tästä näkökulmasta korostuu tavallisen ihmisen motivoiminen oivaltamaan elämän tarkoitus ja sen kautta tavoite "hyvän elämän" mahdollistamisesta. Ostovoimaan kytkeytyvä ruohonjuuritason aineellisenkin hyvinvoinnin kohentaminen asettuu juuri "uuden sopimuksen" mukaiseen yhteiskunnan elvyttämiseen alhaalta ylöspäin. Great Communityn mahdollisuus, jossa yhteiskunta kaikkien jäsentensä keskustelullisena yhteisönä tuottaa sellaisen esitystavan, joka ottaa huomioon inhimillisesti tärkeän aineiston ja joka "taiteen potenssia" hyväksi käyttäen esitetään kansaan vetoavalla tavalla, kohottaa myös ahdingossa olevien ihmisten itsetuntoa. Näin

---

<sup>76</sup> Marxilaiset ovat katselleet demokratiaa kovin kapeasta luokkanäkemyksestä kärsimällä sokeasta, miltei teleologisesta uskosta pelkän vallan ottamisen automaattiseen hyvyyteen (Cork 345), joskaan Marx ei koskaan lakannut huolehtimasta ihmisoikeuksista, jotka hän peri Valistukselta ja Ranskan vallankumoukselta (emt. 346). Sosialistisista tendensseistään huolimatta Deweylle "ei mikään vallitseva sosialismin laji ollut löytänyt adekvaattia vastausta kysymykseen, miten teollisuus ja raha-asiat voidaan progressiivisesti hoitaa laajimmalla mahdollisella inhimillisellä tavalla, ei vain yhden luokan eduksi" (emt. 348).

kannustetaan ihmisiä elämänmittaiseen kasvuprosessiin, jolle LN on antanut merkityksellisiä impulsseja. Samalla korostuu se demokratian käsitys, jossa yksilö ja yhteiskunta eivät ole keskenään ristiriidassa ylhäältä annettujen ohjeistusten robottimaisina toteuttajina, kun etenkin kansalaisten omat organisaatiot ja asiantuntijayhteisöt, kuten tässä erityisesti liittovaltioteatteri ja sen LN, antavat tilaa myös yksilöiden itsesäädelylle toiminnalle kohti sosiaalisesti oikeudenmukaisempia ja siihen pohjautuen moraalisesti kestävämpiä yhteiselämän muotoja.

Yhteenvetona HUAC:n toimista voi todeta sotaisan toiminnan FT:n sisällä otetun huomioon, mutta FT:n edustaman, pluralistisen, monien äänten kansalaisyhteiskunnan tulleen samalla tuomitukseksi kovalla kädellä. On ilmeistä, että hätäpuohjelman tarpeellisuuden vähennyttyä yhteiskunta pikemminkin "toipui" FT:n kaltaisten kokeilujen periodista ja palautui välivaiheen jälkeen entisiin uomuihinsa, Keynesin viitoittamin näkemyksin liittovaltion muuttuvasta roolista lama-ajan poikkeustilanteessa. Poliittista vakautta FT tuskin heilautti mihinkään, säteili ehkä ympäristöissään hetken vaihtoehtoisilla malleillaan tavallisen ihmisen tilan analyysineen. Myös poliittisessa pelissä FT:n välinearvo väheni, ja myöhemminkin sen ydin, teatteritaiteen arvot ja merkitykset, ovat keskusteluna jääneet todennettavalla tavalla vähiin, tolalle, joka edellyttää jatkokeskustelua ja voisi virkistää dialogia teatterin ja yhteiskunnan suhteesta sekä kirkastaa muotoratkaisuillaan ajatusten välittymistä. Joskin liittovaltioteatteri joutui epäamerikkalaista toimintaa käsitelleen komitean lakkauttamaksi, sen LN oli taloudellisen vallan hegemoniaa oponoivien äänten tavallista vapaampi foorumi, jolla Jeffersonia noudattaen kritisoitiin myös hallituksen toimintaa ja pidettiin Deweyn tavoin nykyistä kansalaisjournalismia ennakkoiden tähtäyksenä kansalaisten mahdollisuutta voida vahvistuvan keskusteleavuuden myötä vaikuttaa elämänolosuhteisiinsa.<sup>77</sup>

"Perinteisten yhteiskuntateorioittemme defaitismi korvautuu siis yksilön eettistä vastuuta rohkaisevalla hyväksymisellä ylläpitää ja muuttaa sosiaalista järjestystä rajoittamatta sitä poliittisten kysymysten äänestämiseen ja painostusryhmätaktiikkaan vaan osallistumaan aktiivisesti ja kriittisesti kulttuurimme uudistamiseen ja sosiaalisen järjestyksemme rakentamiseen oman päivittäisen elämänsä, valintojen ja ryhmäpäätösten vaikutuksella" (Frank 103). Tämänkaltaisen ajattelu oli esimerkiksi HUAC:n toimintatapojen ulkopuolella jo yksin siitä syystä, että vallitseva yhteiskuntajärjestys on organisoitu perinteisen puoluekoneiston mukaisesti ja stabiiliin, jopa staattisen arvomaailman pohjalle, jolloin yksittäisen kansalaisen funktio ei voinut harjoitetun keskusteluhegemonian vallitessa kohota sille merkitystasolle, jolle se LN:n päähenkilön tasalla asettuu. HUAC ja LN edustivat siis aivan erilaisia kokemusmaailmoita, joilla ei ollut

<sup>77</sup> Eleanor Roosevelt oli "huomattavan aktiivinen vallankin kasvatuksellisissa, rodullisissa ja asuinoloihin liittyvissä kysymyksissä liikkumalla - pyörätuoliin sidotun miehensä silminä, korvina ja äänenä - runsaasti mm. slummeissa tekemässä omia havaintojaan" (Louchheim 309-310). Hänen arvovalloillaan oli oma poliittinen painoarvonsa paitsi hänen syndikoiduissa kolumneissaan myös FT:lle esimerkiksi in *One Third of a Nationista* antamallaan lausunnoilla, joissa hän totesi esityksellä olevan sitä "keskustelullista merkitystä, joihin eivät yllä edes presidentin puheet" (Flanagan 1985, 222).

yhteistä kieltä.<sup>78</sup>

### 8.6.1 Kansalaisjournalismia tilassa

Muckrakereitten tavoitteena oli paljastaa yhteiskunnallisia epäkohtia, jopa niin, että Lloydin sankareina olivat Rockefellerin polkemat "pienet miehet", riippumattomat tuottajat ja jalostajat. Lloyd kyseli ja kyseenalaisti pääsemättä menetelemillään tutkivan journalismin kaltaisiin tuloksiin. Silti hän analysoi tilannetta käytettävissään olevilla tiedoilla. Kokoava filosofia ja teoretisointi puuttuivat, mutta liikehännän keskeisen vaikuttajan Lincoln Steffensin muotoilemana yhteiskunnallinen problematisointi oli luonteeltaan moraalista. On kuvaavaa, että Theodore Rooseveltin nostamalla oikeusjutulla trusteja vastaan oli enemmänkin merkitystä siksi, että artikkeli myi kuin että se olisi johtanut toimiin tilanteen muuttamiseksi. Keskustelun ei ollut ajateltu jatkuvan ainakaan niin, että se vaikuttaisi epäkohtien korjautumiseen. Muckrakereitten siirtyminen fiktion oli luultavasti osoitus mm. siitä, että aiheille etsittiin lukijoita houkutteleva, pitkäkestoinen muoto. Epäkohdat jäivät näin reaalijasta loitonnettuina kuitenkin kytemään lukijoitten mieleen.

Kun LN paljasti, se pyrki vaikuttamaan katsojiensa tajuntaan monin tutkituin faktanäytöin. Uuden yleisön tavoittelu oli ilmausta siitä, että teatterin hiljaisessa vuoropuhelussa (katsomo-näyttämö) teatterin kielelle muutettu ajan-kohtainen aines saisi dialogina sellaisen mallinteen aseman, joka johtaisi vuoropuhelun jatkumiseen katsojien kesken. Osittain teatteritilanteina toteutettiin myös sitä aktivointiperiaatetta, jossa näyttelijä puhuu suoraan katsojalle. Lisäksi pieni mies Buttonkooper lihallistui katsojan samastumiskohteeksi ja edusmieheksi dialogissa, jota käytiin hänen puolestaan ja hänen nimissään.

LN:n ajankohtaisfoorumien idea on olennaisesti se vuoropuhelu, jonka elokuva avaa, niin kuin Ivensin mukaan "todellinen elokuva luodaan uudelleen elokuvateatterissa. LN:kaan ei ole esteettinen fetissi, "itsetarkoituksellinen" tapava (von Bagh 1981, 87). Tätä vuoropuhelua tukee Lotmanin käyttämä merkityksenantoa ja kokemista säätelevä näyttämön ja teatterisalin kulttuurimuisti, vaikka esityksen ja vastaanoton suhteellinen keskinäinen vastaavuus onkin askarruttanut häntä, "koska ideoiden kytkennät syntyvät sellaisten monimutkaisten järjestelmien kuin 'esitys - katsomon kulttuuritajunta' törmätessä yhteen". Näytelmän moninkertaisen koodautumisen uloskoodautumista ja siten yhteisymmärrykseen pääsyä auttaa se, että "esityksen tekijät ja näkijät ovat saman historiallisen ja kulttuuriaikakauden ihmisiä ja väistämättä kytkyneitä yhteisiin sosiaalisiin, psykologisiin ja kulttuurikoodeihin" (Lotman 1989, 140-141). LN:ssa katsojien vastaanoton luonne on arvattavasti ollut poikkeuksellisen homogeeninen johtuen esitysten kohdentamisesta uudelle yleisölle, "asianosaisille". Jopa fyysisenä tilana Broadwayn teatteri on epäilemättä tarjonnut kokemuksia, joissa "salin kulttuurimuisti" on uuden yleisön ehdoilla, halvoilla li-

<sup>78</sup> Triviaaleimmillaan ja asenteita paljastavimmillaan se "havainnollistui komitean edustajan kysymykseen Hallie Flanaganille tämän *Theatre Arts Monthlyn* kirjoittamasta historiallisesta, Shakespearen aikalaista koskettavasta artikkelista, kuka on siinä mainittu Christopher Marlowe ja onko hän kommunisti" (Flanagan 1985, 340).

puilla ja "omalla" teatterilajiprofiililla ollut esitykseen tulleille katsojille yhdenlainen voitto, "vieraan alueen valtaus", kun Adolphe Appian mukaisin sovelluksin on valoin ja tasoratkaisuilla pelkistetyin näyttämöin päästy copeaulaisesti torjumaan kaikkea pompöösiä ja dekoratiivista. Se on arvatenkin lisännyt yleisön valppautta ja valmiutta Lotmania askarruttaneeseen näyttämön ja katsomon väliseen ymmärrykseen. Tilakokemus Lotnanin tavoin selitettynä avaa esimerkiksi kansalaisjournalismin dialogisuuden toteutumiselle optimaalisen kentän.

Journalismin New Dealiksi otsikoidussa, kymmenkunta viime vuotta Yhdysvalloissa toteutetussa kansalaisjournalismissa (Public Journalism) on kolme keskeistä pilaria, argumentti, käytännöt ja keskustelu (Heikkilä&Kunelius 1995, 86). Niille analogiana 30-luvun teatterikokeilu Living Newspaper osoittaa pioneerin roolinsa omalajisenaan teatterin journalismina, koska siinä toteutui tavoite toimia "kansalaisuuden, yhteisönsä ja demokratian hyväksi". Samalla se sovelsi ajatusta etsiä "uusia journalistisia käytäntöjä ja kokeiluja", jotka "havainnollistavat argumentteja ja argumentit taas kasvavat ja kehittyvät kokeilujen tuomista kokemuksista". Tämän kansalaisjournalismin tapaan LN viritteli "yhteiskunnallista keskustelua tai jopa liikehdintää, joka pohtisi demokratian, journalismin ja kansalaisten välisiä suhteita" (ib.).

Kansalaisjournalismikaan ei ole lyönyt itseään läpi rannikoilla eikä suurkaupungeissa, niin kuin eivät kadunmiehen tiedontarve tai yhteiskunnalliset ongelmat kiinnostaneet 1800-luvun alussa yhdysvaltalaisia journalismia hallinneita valtaalehtii, jotka keskittyivät itärannikon eliitin elämään. Kansalaisjournalismi on hivuttautumassa nyt avuksi samankaltaiseen tarpeeseen, jota pyrkivät 1800-luvun alkukymmeninä täyttämään huokeat pennilehdet ja 1930-luvulla osaltaan living newspaper.

Olennainen yhtenevyys kansalaisjournalismin ja living newspaperin välillä on sen argumentin määrittelyssä, mitä ja keitä on missäkin tilanteessa syytä kuunnella. Kun tätä nykyä "journalistit enemmän tai vähemmän tuottavat juttunsa instituutioiden näkökulmasta", mihin työrutiineista pääsemiseksi on ehdolla uudenlaisia lähtökohtia ja työtapoja (ema. 89), ln ratkaisi asian jo 30-luvulla kääntymällä problematisoimisissaan ajankohtaisissa aiheissa **arjen asiantuntijan**, fiktiivisen **Buttonkooperin**, puoleen. Virallisia ääniä mittaautettiin tavallisen katsojan henkilöitymän kanssa. Tämä katsojalle työstetty identifikaatio oli dramaturginen sopeutuma periaatteessa kaikkiin käytännön ongelmatilanteisiin, joten verrattuna kansalaisjournalismin tavoitteeseen määritellä kulloinkin relevantti ääni kuultavaksi, ln oli siihen omassa todellisuutta jäljittelevässä keinotodellisuudessaan välineenä joka hetki valmis.

Onkin hämmästyttävää, kuinka raskasliikkeisesti ja vähän Living Newspaperin koneisto tulosti näyttämölle sitä materiaalia, jota todellisuus sen nelivuotisjaksona tuotti. Arthur Miller esitti tässäkin työssä todettua kritiikkiään LN:ssa toimineen henkilöstön ammattitaidosta, mutta LN:a vaivasi epäilemättä myös se ristiriita, joka kansalaisjournalismissa on toistaiseksi jarruttanut liikkeen vauhtia. Jay Rosen on näet todennut, että suurin este on ihmisten voimattomuus, kun "media on muuttumaton ja muuttamaton voima. Sitä voi verrata kansainväliseen pankkijärjestelmään, öljykauppaan tai muuhun aivan oman



logiikkansa mukaan toimivaan järjestelmään. Niiden logiikka on pääoman, laajentumisen ja teknologian logiikka.” Tämän kompleksin sisälle sijoittuu Rosenin mukaan se julkisen taito, jota kutsutaan journalismiksi (ema. 92). Jos kysymys kuuluu, selviääkö journalismi hengissä, kuului kysymys laman aikana työttömiksi jääneille journalisteille ja teatterin väelle ensi kädessä niin, että pysyvätkö ihmiset aineellisesti hengissä ja toiseksi, oliko juuri tuona aikana ja pitemmällä aikavälillä mahdollista teatterin alueella kyseenalaistaa Broadwayn edustamien arvojen merkitys todella tai yleensäkin luoda elintilaa satunnaisia marginaali-ilmiöitä vahvempaan vaihtoehtotarjontaan.

Broadwayta ovat säädelleet samanlaiset kaupalliset paineet, jotka tuntuvat yhdysvaltalaisessa televisiotoiminnassa yhä kovemmin. Globalisoituminen ja kaupallistuminen ovat Rosenin mielestä lähes tuhonneet journalismin. FT:n mittakaavassa analogia toimi institutionalisoidun pintaviihteen ja tematiikaltaan paikallisesti ja henkilökohtaisesti vaikuttavan LN:n esitysten välillä, siis teatterillisten julkipanojen ja katsojan elämäntilanteitten tunnustettavuutta painottavien kokemusten välillä. Journalismin kehittämisen mahdollisuuksia pohitivassa luvussa Hemánus ja Tervonen toteavat vallitsevan journalistisen kulttuurin voivan joko edistää tai tukahduttaa luovuutta. Kun sekä kansalaisjournalismissa että living newspaperissa täyttyy luovuuden edistämisen ehdoksi se, että ”luovuus on äärimmäistä kietoutumista todellisuuteen” (Hemanus&Tervonen) 1986, 159-160), ovat sekä liikkeeksi havittelevassa uudenaikaisessa journalismikäytännössä että ln:ssa painopisteinä ruohonjuuritason kokemus ja mahdollisimman esteetön vuoropuhelu välineen ja sen käyttäjien välillä.<sup>79</sup> Tähän ei pyri sen enempää rosenilaisesti hahmoteltu media kuin pinta-viihtymystä tarjoava ns. kaupallinen teatterikaan.

### 8.6.1.1 Arjen asiantuntijat

Rosenille täydelliset ideologiat ovat epäuskottavia, mikä auttaa ihmisiä näkemään pragmatismien arvon. Epävarmassa tilanteessa voi sen periaatteiden mukaisesti kokeilla, eikä siihen tarvita suurta, yleistä teoriaa, mitä hän pitää pragmatismien voimana. Pragmatismi on hänestä myös ”paras älyllinen traditio, jos avainongelmana on demokratia, ja John Dewey tässä ehkä paras opas” (Heikkilä & Kunelius 1995, 93).

”Deweyn ajatuksissa julkisuus syntyy vasta siitä, että julkisuudessa esitetyt asiat merkitsevät jotain ihmisten oman elämäntilanteen kannalta. **Asioista tulee julkisia** sanan tärkeimmässä merkityksessä silloin, kun ne näyttävät yhteisiltä ongelmilta ja saavat ihmiset puhumaan. Vaativimmassa mielessä ns. kansalaisjournalismin ideat ja kokeilut nojaavat juuri tällaiseen julkisuuden määritelmään.” Kun edelleen rinnastetaan kansalaisjournalismia living newspaperiin sen modernina, tavoitteiltaan samansuuntaisena ja vastaanottajan peri-

<sup>79</sup> Deweyn ja Habermasin pohjalta on esitetty, että audience viittaisi viestimä omassa yksityisyydessään kuluttaviin yksilöihin, public taas keskustelevista kansalaisista koostuvaan käyttäjäkuntaan (Pietilä 1999, 4). Niinpä joukkoja ja julkisoja syntyy varsinkin tilanteissa, joissa yhteiskunnan vallitsevaan järjestykseen kohdistuu muutospainetta (emt. 6), niin kuin oli laita LN:n aktualisoinnissa.

aatteessa täysivaltaiseksi keskustelukumppaniksi arvottamana subjektina, nousee kolme keskeistä käsitettä "1) pääsy (access), 2) keskusteleavuus (dialogue) ja 3) harkitsevuus (deliberation)" avaamaan näkymiä myös living newspaperin keskeiskäsitteistä, jotka "ovat olleet leimallisia journalismin angloamerikkalaisessa keskustelussa" (Heikkilä & Kunelius 1997, 5). Rinnastuksessa journalismin kaikenlaisen keskusteleavuuden ja teatterin dialogin välillä on se ratkaiseva ero, että teatterissa dialogisuus on ennen kaikkea näyttämön dialogisuutta, joka on etukäteen suunniteltua, ohjattua ja siis suurimmaksi osaksi epäspontaania. Näin on LN:ssa, vaikka teatterissa toki on variaatioita myös suuremmasta yhteydestä yleisöjen kanssa.

Pääsy ilmaisee sen, kuka, mitä ja miten noteerataan julkisuudessa. Yhtenä merkittävänä painotuksena LN:ssa on roosevelttilainen kehys, jonka tarkoin määrittelemättömiä rajoja myös rikkoen teatteriryksikön toimijat ovat poimineet teemoitettuja näyttöjään rakentavia valintoja. Yleisenä lähtökohtana on WPA:n tendenssi ratkoa sosiaalisia pulmia, jolloin yleisöllä on teatteriin tullessaan käsitys siitä, että näyttämöllä käsitellään ajankohtaisia, arkielämiseen liittyviä peruskysymyksiä. Toisin kuin kansalaisjournalismia toteuttavissa moniaineisisissa julkaisuissa, LN:a läpäisee kauttaaltaan yhtenäinen filosofia, ja tavallisen ihmisen näkökulmaa vastustavia voimia ja henkilöitä käsitellään usein satiirisessa valossa. Tällainen teatterin katsomon kokoinen ihmiskeräymä on pienversio siitä julkisesta yhteisöstä, jota Dewey on hahmotellut teoksessaan *The Public and Its Problems* (1927). Deweylaisittain tämä joukko voi teatteriesityksestä vaikuttuneena kokea yhteisymmärrystä, mikä oli LN:n toteuttajien tarkoituskin, mutta erityisesti LN tähtää siihen, että yleisö säilyttää yhteisöllisestään huolimatta kriittisen asenteensa, mihin puututtiin LN:n estetiikan yhteydessä. Kuitenkin edelleen Jay Rosenia seuraten "terveessä demokratiassa on aina konflikteja etujen, ideologioiden ja mielipiteiden välillä" (Heikkilä & Kunelius 1995, 94), ja LN:n teatteriyhteisö kohtasi reaalityodellisuuden yhteiskunnalliset vastakohta-asetelmat jälleen viimeistään teatterin ulkopuolella.

Pääsyyssä on olennaista se kaksitahoinen representaatio, että "journalismi edustaa yleisöään", ja se, "miten edustava on journalismin tapa esittää äänensä kuuluviin haluavia tahoja" (Heikkilä & Kunelius 1997, 6). LN:n näkökulma on selvästi asetettu olemaan vuorovaikutteisessa suhteessa ympäröivään todellisuuteen, rekisteröimään sitä ja antamaan aineistoa ja yllykkeitä julkiseen keskusteluun. Tematiikkansa lisäksi se lähentyi ja tavoitti katsojiaan lisäksi arjen estetiikan avulla, "tavallisuutta" tavoittelevalla ja Flanagania seuraten merkityksellistävällä, niukalla esineistöllä, pelkistetyillä lavasteratkaisuilla ja pääsääntöisesti esitysajan peruspuvuilla (mm. Flanagan 1985, 213, 321).

LN:n tapauksessa rampin molemmiin puoliin 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:ia raamittivat Rooseveltin hallinnon ehkä mittatilaustyökseen kaavaileman teatteriapparaatin viljelemät poliittiset painotukset mm. useista lainsäädännöllisistä faktoista. LN:n henkilökunnassa oli vielä huomattava tutkijointen joukko, joka loi ln-tekstien lähteiden keruulla

ja hyödyntämisellä hankkeesta huolellisesti argumentoivan, jopa tieteellisävyytteen instrumentin tilastoinen ja suorine sitaatteineen.

Koska teatterissa on kysymys luovasta esitystoiminnasta ja tulkinnoista, ei journalismin pitkällinen kiista lähteiden ja välineen dominoivuudesta ole sille yhtä keskeinen. Teatteri voi taustoida, kuten LN, laajastikin akuuttia ongelmaa, painottaa ajankohtaista tilannetta jopa huomattavan syvälle historiaan menen ja vaikuttaa tällä asiayhteyksiä jäsentävällä menetelmällään merkittävästi katsojaan niin kognitiivisesti kuin emotionaalisestikin. ”Julkisuuteen pääsevät ne, joiden sanoilla on riittävä painoarvo” (Heikkilä & Kunelius 1997, 7), mutta LN:ssa näkökulma kiepsautettiin kansalaisjournalismin ideaalin mukaisesti toisin kuin siihen asti antamalla päärooli ns. keskivertokansalaiselle. Hänen ”tavallisuutensa” on luotu taitavasti ihmettelevien kysymysten sarjaksi, joka on työstetty jäsenelystä taustamateriaalista. Näin ilmeisen todenmukaisella tavalla LN tuli ratkaiseeksi sen journalismissa esitetyn väitteen, että tietolähteiksi ”tavallisten kansalaisten tietotaso ei riitä, ...eivätkä heidän sanomansa ole edustavia”. Kuitenkin Buttonkooperin ”julkisuusvaje” (ema., 8) täyttyy, sillä toisin kuin journalismi monesti, LN on erityisen kiinnostunut tavallisen kansalaisen puheesta.

Keskustelevuudelle on olennaista, millaisia ääniä jotakin asiaa koskevaan keskusteluun päästetään mukaan (ema. 9). LN on moniääninen. Kertojanään ”alaisuudessa” ja johdatteluin pienen miehen kautta jäsenyvä dialogisuus toteutuu mm. sisäisenä monologina, sillä Buttonkooperin kyselymenetelmä on paitsi vuoropuhelua esimerkiksi maanomistajan, vuokralaisen tai sähköasian-tuntijan kanssa, myös oman position määrittelyä kulloisessakin tilanteessa. Samalla Buttonkooper keskustelee katsojan sijaisena näyttämöllä, jolloin yhteisyyden kokemus liittyy puhetapahtumaan myös aktivoituvan katsojan. Näin äänten tosiasiallisen kohtaamisen vaatimus (ib.) toteutuu LN:ssa adekvaatilla tavalla. Kyse ei täten ole asiallisesti pseudokeskustelusta paitsi siinä mielessä, että kyse on teatterista. Tosin ei voitane osoittaa, että journalismin keskustelevuus olisi sitä tehokkaampi tapa vaikuttaa esimerkiksi ongelmanratkaisuihin. Teatterina LN avaa ”kentän erilaisille diskursseille ja puhetavoille” hylkäämällä Heikkilä & Kuneliuksen havaitseman teknisen ja neutraalin journalistisen kielin. Teatterissahan on tyypillistä upottaa henkilökuvia omaan sosiaaliseen viitekehukseensä mm. kielellisin keinoin, herkullisena malliesimerkkinä Samin replikointi *Triple-A Plowed Under* -näytelmän kohtauksessa 18.

”Keskustelevuuden laadun mittari on sen kyky tai kyvyttömyys resonoida yleisönsä kanssa, aktivoida ihmisiä pohdintaan, tulkintaan ja puheeseen muiden kanssa, ehkä jopa yhteiskunnalliseen toimintaan.” Yksi perinne onkin pragmatismi, jossa dialogisuuden mittari on kyky herättää ihmisten välistä, ”todellista” keskustelua niissä yhteisöissä, joissa ihmiset toimivat ja vaikuttavat (Heikkilä & Kunelius 1997, 10-11). LN:ssa tavoite oli tietoinen, ja on implisiittisesti arvioitavissa, että arkisen elämän kysymykset johtivat Flanaganinkin toiveiden mukaiseen jatkoruodintaan konttoreissa, tehtaissa, naapurien kesken, kotona, yksilökohtaisina punnintoina.

Pääsyn ja keskustelevuuden rinnalla harkinta edellyttää valikoimaa faktoja ja tulkintoja, joista lukija voi valita. Lehden ajankohtaisen aiheyyppään perus-

teella lukija voisi demokratian toteutumiseksi tavalla tai toisella ehtiä ottaa asioihin kantaa. LN:ssa painotus on toinen. Koska se pureutuu probleemien rakenteisiin, voi sen esitysten perusteella osallistua kansalaiskeskusteluun syvemmin tiedoin ja historian näytöin. Harkitsevuuteen LN:ssa liittyy erityisesti se Deweyn havainto, jonka mukaan "asiantuntijat melkein määritelmällisesti vieraantuvat arkitodellisuudesta. Julkisen harkitsevuuden taustalla vahvasti vaikuttavassa pragmatistisessa filosofiassa ajatellaan, että ihminen ymmärtää asioita ennen muuta oman käytännöllisen kokemuksensa kautta. Niinpä asiantuntijuus omana erityisenä käytäntönään - filosofiana, sosiologiana, insinööritaitona jne. - muotoilee helposti yhteiset ongelmat tavalla, josta ihmiset eivät tunnista omaa arkista kokemustaan" (ema., 14). Vaikka *Tuntemattomassa sotilaassa* kuinka todisteltiin, ettei sotureilla voinut olla nälkä, heidän oma kokemuksensa oli täysin vastakkainen. LN:ssa arjen asiantuntijuus onkin sellainen käyttövoima, jonka kuuleminen ja noteeraaminen journalismissa on harvoin käytössä. "Kansalaisjournalismissa on teemaprojekteissa käsitelty mm. rotusuhteita, rikollisuutta ja työllisyyttä hakemalla vaikeuksiin ratkaisuja. Projekteissa onkin harkitsevuuden idea tuottanut tulokseksi sen, että julkinen keskustelu on johtanut itse ongelmiin puuttumiseen" (Heikkilä & Kunelius 1997, 15), mitä LN tavoitteli teemanäytelmillään tietoisesti jo 30-luvulla. Kansalaisjournalistinen avaus keskusteluryhmien muodostamiseksi on LN:n tutkijakollektiivin moderni vastine, sillä instituutiot ja asiantuntijat sivuuttaen keskusteluryhmät liittävätkin "konkreettiset, historialliset ja paikalliset olosuhteet arvokeskusteluun ja arjen kokonaisuuteen" sekä "etsivät yhteisiä nimittäjiä ihmisten kokemuksista". "Siinä missä instituutiot ja asiantuntijat etsivät analyyttistä selkeyttä ja erottavat järjen tunteesta, sietävät keskusteluryhmien arjen asiantuntijat moniselitteisyyttä ja sekoittavat tunteeseen ja järkeen nojaavat perustelut (ja kyseenalaistavat koko erottelun)" (ema. 16).<sup>80</sup>

LN ohjautui konventionaaliseen teatterikäsityksestä omille teilleen unohtamalla suihkuseurapiirien henkilöpalvonnan sekä tähtinäyttelijäperinteen ja etsiytymällä nykyisen kansalaisjournalismin äänenpainoin asiakysymyksiin jokamiehen hahmossa asettamalla kriteerikseen epämuodikkaan epäjulkisuuden, "sen mitä sanotaan, ei sitä, kuka puhuu" (ema. 17).

---

<sup>80</sup> Tästä arjen asiantuntemusta kyllästävästä inhimillisestä, ihmisiä yhdistävästä kokemuksesta ja sen olennaisesta merkityksestä LN:ssa tarkemmin luvuissa 6.2.4 sekä 6.3.1.3.

## 9 LOPPUPÄÄTELMIÄ

Dokumentoivan teatterin historiassa on näkyvimpiä yrityksiä ollut Federal Theatren Living Newspaper -yksikön toimintaideologia ja käytännön työ Yhdysvalloissa vuosina 1935-1939. Tässä tutkimuksessa sitä on selitetty teatterihistorian ja ajan aateilmaston näkökulmasta hahmottamalla samalla yksikön tässä viitekehyksessään tuottamien tekstien muotokieltä.

Deweyn ajatukset ovat antaneet teoreettista ja diskursiivista selkänöjää pyrkimyksessä laventaa tutkittavan teatterin tarkastelu osaksi muuta yhteiskunnallista dialogia. Dewey on ollut kannustava keskustelukumppani myös esteettisten kysymysten pohdinnoissa, koska esteettinen kokemus hänen "kieliopissaan" saa havaitsijassa aikaan muiden kokemusten tapaan aktiivisen reaktion, mikä on johtanut luontevasti mm. Bertolt Brechtin teatterikäsitysten äärelle. Vaikkei FT tietenkään toteutunut deweylaisen "ohjelman" mukaisesti, pragmatismiin "yleisamerikkalaiset" pyrkimykset - korostaessaan erityisesti sosiaalista koheesiota - löysivät varsinkin LN:ssa omia purkautumisteitään. Deweyn kasvatustilafilosofian teatterillisena analogiana LN ilmensi tavoitteillaan sitä periaatetta, jonka mukaisesti katsojakuntaa kannustettiin tiedostamaan oman elämäntilanteensa syitä ja pohtimaan tapoja vaikuttaa omiin ja yhteisiin asioihin. LN:n toteuttama estetiikka näyttäytyi painokkaana vallankin siksi, että deweylaisesti se sisälsi käytännöllisen ja ulottui elämän praksista heijastaessaan myös sosiaaliseen ja poliittiseen.

LN osoittautui tässä tutkimuksessa merkitykselliseksi pyrkimyksessään edistää yksilön ja yhteiskunnan henkistä kasvua. Mielihyvä ja tieto kietoutuvat LN:ssa toisiinsa poikkeuksellisella tavalla. Siinä vahvistuu usko ihmisluontoon ja siihen toimintaan, että demokraattinen yhteiskunta korjaa itse itseään. Tätä ajatusta ilmentää tavallisen amerikkalaisen "arkkityyppi", joka toimillaan kyseenalaistaa välitetyn tiedon oikeellisuutta arjen tulkinnoissa ja edellyttää faktojen kriittistä tarkastelua ja tutkimusta yhteiskunnan tilasta.

Tämä elinolojen arviointi, totuuden etsintä, liittyy taiteen arvoon. Paremman elämän edellytysten punninta kiihottaa katsojia käyttämään mielikuvitustaan ja arvioimaan myös totuuden kriteerejä. Painotuksena on se, että asemastaan ja mahdollisuuksistaan tietoinen yhteisön jäsen siirtyy mekanistisesta ku-

lutuskeskeisyydestä omiin ja yhteisiin asioihin vaikuttavaksi, toimivaksi kansalaiseksi.

Terävämpi epäohjelmallistamisen lisäkorostus ln-teksteissä olisi synkronoitunut tiiviimminkin yleisen amerikkalaisen mielipiteen kanssa, joka otti kantaa moraaliin, tapoihin ja makuihin, yksilöiden toimiin liitettäviin epiteetteihin, ei niinkään poliittisiin tai taloudellisiin trendeihin tai instituutioihin. Sitä kiinnosti primääristi yksilö-, ei luokkakokemus. Tästä syystä LN:ssa yhdessä vaikuttamisen merkitystä terotettiin myös yksilöiden osuuden näkökulmasta. LN:n demokraattinen malli tuntuu olleen ilmausta niistä tavallisen ihmisen elämäntunnoista, joita LN kykeni jäsentämään rekisteröimällä kansalaismielialoja journalistisia käytäntöjä soveltaen. Arjen kosketus oli mahdollista myös siksi, että LN:n taiteilijoina ja muuna henkilökuntana oli työllistettyä väkeä. Taiteessa ihmiset saavuttavat sen sisäisen vapauden, joka on Deweylle demokratian tarkoitus. LN:ssa tämä vapauden aspekti on koodattu läpikäyväksi sarjaksi, joka johtaa katsojia pohtimaan myös reaalityodellisuuden olojen parantamista.

John Deweyn ajattelun läpi LN:n voi yhteisöllisin painotuksin nähdä pystyneen ratkomaan muuatta modernin filosofian dilemmaa, ideaalisten intressien ja toteuttavien keinojen lähentymistä, ellei jopa yhdistämistä. Siinä teoria ja käytäntö ovat toteutuneet niin, että reaalisen todellisuuden mallinne, luonteeltaan fiktiivinen teatteri, on toiminut empiirisen tutkimuksen pelikenttänä. Sitä kautta on etsitty todennäköistä vakautta elinolosuhteiden parantamiseksi pyrkimällä antamaan teatterin keinoin impulsseja näiden olosuhteiden aktiiviseen ennalatasäätelyyn. Kysymyksessä on kaksinkertaisen välillisyyden menetelmä, katsojien reflektiivinen tapa reagoida teatteri-illuusion herätteiden kautta.

Teatteriprojekti vahvisti teatterin asemaa taiteissa ja yhteiskunnassa, veti puoleensa ns. tavallisia amerikkalaisia ja sai aikaan elinkelpoisen ja relevantin näytelmälaajan ja esitysmuodon Broadwayn ja pienteatteri liikkeen oheen. Se oli varteenotettava taideilmiö kaupallisen kilpailumentaliteetin ja ekstreemin vasemmistoliikehinnän rinnalla. FT:n vaikutus hegemonisen teatteriajattelun horjuttamiseen oli ilmeinen sen esittäessä uutta, laadukasta tuotantoa, systematisoidessa organisaationsa sisään kulttuurista diversiteettiä ja laajentaessa poliittista vaihtoehtojatteluja paitsi ohjelmistollaan myös eri aatteellisia näkemyksiä edustavalla henkilökunnallaan.

LN osoitti FT:ssa omaperäisimminkin ja ohjelmistolliselta linjaltaan kootuimminkin, mihin yhteiskunnan tuntuvalla tuella voidaan päästä, mutta myös sen, mihin voi johtaa se ambivalenssi, jossa yhteiskunta sekä tukee hanketta että on siinä arvostelun kohteena. LN oli Yhdysvaltain oloissa liian suuri hanke, jotta se olisi voinut toteutua monoliittisen poliittisena taideilmentymänä. Siihen ei julkisten varojen jakomekanismi ja maan demokraattinen valvontakoneisto olisi antanut mahdollisuuttakaan. LN eteni saamallaan mandaateilla New Dealin perusnuottien mukaan, mutta puhtaaksiviljelty puolueohjelma ei senkään toimintaperiaatteita läpäissyt.

LN:n äänessä kuului kansakunnan isän, Rooseveltin sävyjä, jotka vaikuttivat paljolti neutraalisti taustalla. Ajan sankarikultin havittelussa presidentti oli refleksinomaisesti omaan aikaansa sisäänkoodattu, ja yksi uloskoodauksen muoto oli mm. kirjallisuuden muotoilema, politiikkaansa tietoisin strategioin

ajanut kansanjohtaja. Hänen tiedotusstrategiassaan toteutui journalistien työhön kohdistuvia vaikutusyrityksiä, jotka toivat ”inhimillistä” ulottuvuutta myyttisen hahmon objektiivisuuden, neutraaliuden ja hyveellisyyden rinnalle. LN:n temaattinen aikalaisilmiö MOT yhdisti faktaa ja fiktiota kuvaavasti aikana, jolloin tiedonvälityksen tarkoitushakuisia menetelmiä kehitettiin myös liittovaltiohallinnon intressejä ajatellen. Kaupallinen MOT keskittyi ajoittaisesta poleemisuudestaan huolimatta kehittämään omintakeista lajityyppiään vallan-kin teknisenä innovaationa.

LN-produktioiden jokamiestyypin Angus Buttonkooper keskustelupartnerinaan kovaäänisen johdatteleva ääni on 30-luvun poliittisessä dialogissa analogia siitä asetelmasta, jota Roosevelt tietoisesti rakensi julkisilla esiintymisillään ja lähentymisillään tavallisen äänestäjän puoleen. Kovaääninen on tulkittu tässä ”pitkinä kätenä” vertautumaan Rooseveltiin ja rooseveltilaiseen hallintoon ja vaikuttamaan julkiseen tajuntaan myös siksi, että Federal Theatre oli yksi lama-ajan hätäaputoiminä toteutetuista liittovaltion WPA-projekteista.

Rooseveltin kytketyn Living Newspaperin äänen ”julkisten” osuuksien ja vuoropuhelujen suhteessa pieneen mieheen vaikuttaa teatterilajia rytmittävä etäännyttäminen ja lähentäminen, mikä yleisenä tunnetilana liittyy tavallisen kuluttajan epävarmuuteen yhteiskunnan tilasta ja hänen omasta toimeentulostaan sekä innovatiivisella tavalla brechttiläisittäin toteutuneeseen osallistumiseen. LN:ssa Brechtin peruskäsitteistöön kuuluva vieraannuttaminen osoittautuu tarkoittamaan katsojan tarkkailijan ja osallistujan asennetta ja osaa, jolloin toteutuvat sekä kriittisyys että oman elämäntilanteen kautta jäsenyvä kokemuksellinen läsnäolo.

Tässä työssä In-tekstien ja niiden mahdollistaman ilmaisun taustalla on nähty mm. brechttiläistä teatteriajattelua. Brecht korostaa katsojien mahdollisuutta kaiken aikaa valppaaseen itsensä tiedostamiseen osana teatteriesityksen muuta yleisöä, mikä on ensiarvoisen merkityksellistä tässä työssä, jossa on vahvasti rekisteröity uuden yleisön ja sen elämäkokemusten suhdetta tutkittavaan teatterilajiin. Niin ikään Dewey pitää sellaista taidetta todellisena, joka käyttää muiden ihmisten kokemusten materiaalia, jolloin ns. tavallisen katsojan arkkokokemukset saavat esteettisessä kokemuksessa merkityksellisen sijan.

FT niveltyy muutenkin kuin Rooseveltin lähipiirin ajamana ja sen delegoiman asiantuntijajoukon luomuksena New Dealin peruslähtökohtiin. Kansantalouden uuteen sopimukseen monin varauksin suhtautunut taloustieteen auktoriteetti John Maynard Keynes hyväksyi vaikean ajan poikkeusilmiönä Rooseveltin hallituksen esiintymisen perinteisesti talouselämän yksityisen lohkon hoitamilla alueilla. Myös teatteri irtautui FT:n invaasiona mittavammin kuin koskaan yksityisomistuksen sidoksisuudesta ja aatteellisesti yksityisyyden traditioista, samoin kuin WPA:n muina organisaatioina valokuvaajat, muusikot, kuvataiteilijat ja kirjailijat omine projekteineen. Yhdysvaltain kulttuuri-identiteetti olisi 30-luvulla jäänyt erityisesti ilman FT:a kapeammaksi ja elitistisemmäksi.

Ammattiyhdistystoiminta oli FT:n suurin yksittäinen hallinnollinen ongelma eritoten New Yorkissa. FT:n suuri taidepoliittinen ristiriita oli siinä, että Flanagan halusi sosiaalisesti merkitseviä, WPA:n virkamiehet turvallisia, konventionaalaisia näytelmiä. Yksiköistä ristiriita oli kärjekkäintä LN:ssa. Rahoituksen

takia taideprojektien oli operoitava hallinnollisesti alueen ja osavaltion WPA-viranomaisten kautta. Hallinnollinen taso keskittyi uudessa tilanteessa henkilökuntarakenteiden ja poliittisten voimien revaluointiin, mikä vei energiaa keskitymiseltä FT:n varsinaisen ydintehtävän, työllisyyden hoidon avulla toteutetun teatterityön toteuttamiseen.

Lisäksi paikallistason administratiivinen perinne vierasti keskusjohtoista instituutiota. Paikalliset teatteriryhmät kokivat alueellisen autonomian tabuja murretun, kun FT tunkeutui niiden alueelle ja - luultavasti tahtomattaan - kyseenalaisti niiden merkitystä. WPA:n "propagandateatteria" ei muutta mutkitta haluttu kaikkialle. Ryhmäkuntaisuus todentui näin WPA:ssa deweylaisen yhteiskuntaan integroitumisen sijasta reviiariajatteluksi, joten Flanaganin havitteleman, kattavan, kansallisen teatterin kehittymiselle oli esteitä jo amerikkalaisen paikallishallinnon ja sosiaalisen ajattelun perinteessä.

FT:n ongelmat alkoivat sen sisästä. Se ei ollut miniatyyrimäinen, samanmielisten kokeilijoiden teatteriensemble, vaan useanlaisten käsityskantojen taiteilijajoukko, joka sai huonompaa palkkaa kuin Broadwayn tähdet ja josta monet suhtautuivat jopa periaatteessa flanaganilaiseen ongelma-aiheiden teatteriin kielteisesti. Harva luotti siihen, että FT jatkuisi parempien taloudellisten aikojen koittaessa. Liiallista intomieltä samastua FT:en hillitsi se, että heidät olisi yhdistetty FT:n radikaalivoimiin, jolloin roolit olisivat voineet olla myöhemmin kaupallisissa teattereissa tiukassa. Teatteriteoreettisesti stanislavskilainen yksilöpsykologinen hahmotustapa, joka vastasi paljon amerikkalaista individualismin ideaa, oli merkitsevässä metodisessa asemassa Yhdysvaltain teatterikäytännössä. Se taustana ln-genre ei ollut kaikille näyttelijöille itseäänselvyys, ja luultavasti stanislavskilaisuus osaltaan hankaloitti lajityypin kitkatonta hyväksymistä.

LN tarjosi tilaisuuden soveltaa pienten ryhmien kokeilullisten produktioiden teatterikieltä ja aatemaailmaa suurennetuissa mittakaavassa. Onkin varsin ilmeistä, että heti *Triple-A Plowed Underista* lähtien näyttämöinnin kabareetyyppinen lähtökohta sovitettuna suurelle näyttelijävolyymille kasvatti kuin itsensä amerikkalaisen teatterigenren, living newspaperin. Sen teatteri-ideologia tuli näin paljolti pienten tilojen teattereista ja etsi muotonsa suurten näyttämöiden tilallisista suhteista. LN:n ihmismassojen ja yksilöiden kohtaloiden vyyhtiytyymisen voi nähdä osaseurauksena radikaalista perusteeman tuomisesta suuriin tiloihin.

Pieni mies Buttonkooper on vieraannutetulla tavalla ulkopuolinen, mutta henkilökohtaisine fiktiivisen asunnontarvitsijan ongelmineen hän on myös samastumisen kohde, ja katsojat menivät LN:ssa katsomaan nimenomaan aikansa ja oman elämänsä draamallista ulottuvuutta. Joskin LN tiedostettiin "asianäytelmien" foorumiksi, yleisön houkuttelemista katsomoihin on luultavasti auttanut myös se konventio, että Buttonkooperia leimaavat jäännöksenomaisesti muistumat hauskuuttavan vaudevillen koomisen perinteestä. Katsomistapahtuman painotuksena lienevät kuitenkin olleet pikemmin elämänhallintaan liittyneet kysymykset kuin ulkoiseen näyttelijäntyöhön perustuneet taidonnäytteet. LN:n koväänisen ja pienen miehen suhde on rakennettu draamalliseksi käyttövaraksi, joka heijastaa ahdingossa eläneen yhteiskunnan aateilmaston polaari-



suutta, horjumattoman amerikkalaisen itsetunnon ja keskivertokuluttajan epävarmuuden välistä jännitettä. Kaiken kaikkiaan se, että LN kyseenalaisti tavallisen kuluttajan elämän säätelyä ja siihen liittyviä rakenteita, vahvisti lama-ajan katsojien itsetuntoa. Buttonkooper rakentaa deweylaisesti toiminnan kautta omaa minäänsä parantamalla siten objektiivisia olosuhteita. Näin hän "asemoi" yksilön paikkaa kollektiivissa, mitä Brecht piti teatterin keskeisenä tavoitteena ja minkä LN pystyi erityisen hyvin toteuttamaan.

Monet ln-tekstit ovat toteutuneiden LN-produktioiden tavoin käyttäneet hyväksi historiaa, jonka avulla pienen ihmisen osa on luonnosmaisesti hahmoteltavissa tuotantoelämän rattaana. Voi hyvin otaksua, että juuri tekstien kaavaisuus ja niukahko kiinnostus valottaa aiheita draamallisesti pohjustetuina ja kasvatetuina ihmiskuvina on osaltaan johtanut niiden esittämättömyyteen. Esiteityissä näytelmissä painopiste sijoitettiin niin, että kun historiallinen dokumentti ymmärretään intellektuaalisesti, LN:n inhimillisen dokumentin luonne sen historiallisuudesta huolimatta oli voittopuolisesti emotionaalinen.

Yhdysvalloissa tarve muuttaa maailmaa ilmeni etupäässä tunnetasolla. LN:n dokumentaarisisessa kontekstissa faktan ja fiktion sulauttaminen toisiinsa ja markkinoiminen ajan aatteellisessa ja poliittisessa ilmapiirissä johti syytöksiin totuuden väärentämisestä, ja kongressi lopetti sille osoitetun liittohallituksen tuen. Sisäiset ongelmat lietsoivat mielikuvaa holtittomasti ohjatusta hankkeesta, johon yhteiskunnan yhteisiä varoja ei kannattanut sijoittaa. Teatteriprojektin ansiotkin hautautuivat kuohunnan alle, ja lehdistö kiinnitti huomiotaan erityisesti hankkeen kielteisiin piirteisiin, jotka ruokkivat kansalaismielipidettä FT:a vastaan.

FT:n yhtenä pulmana oli amerikkalainen teatteripolitiikka, jossa luonnollisina tukijoina oli perinteisesti pidetty eettisesti valveutuneiden tahojen hyväntekeväisyyttä, yksityisiä organisaatioita, uskonnollisia ryhmittymiä ja kunnallisia laitoksia. Poliittiset päättäjät eivät kokeneet pystyvänsä valvomaan FT:n tukien ohjailua, eikä FT:ssa esimerkiksi toteutettu minimipalkka-ajatuskaan saanut yleistä kannatusta. FT kariutui lopullisesti epäamerikkalaista toimintaa tutkineen edustajainhuoneen komitean ja sen määrärahoja tutkineen alakomitean lakkautuspäätökseen pääargumenttina se, että kommunismi oli soluttautunut tarvelemään koko hankkeen.

Juridisten toimien päätöksentekoa hallitsivat konservatiiviset asenteet ja jäykkä oikeuskoneisto. Oikeudessa kuulluilla todistajilla oli kärjekkäine puheenvuoroineen lisäksi ilmeisen manipuloiva vaikutus tuomariston päätöksentekoon. Lakkauttamiseen vaikutti myös FTP-idean henkinen sisäpiiri. Roosevelt halusi hankkeeseen vahvoja vaikuttajia yhdistääkseen maan voimakkaat intressipiirit uhkaavan sodan varalta. FT:n tavoite olla sosiaalisesti ja taiteellisesti merkittävä osoittautui mahdolliseksi vain siksi ajaksi, jona se oli toimiva väline sisäpolitiikassa.

Deweyta soveltaen LN vastaa kouluhuonetta, kasvun paikkaa, joka on intiimi, materiaallinen, dynaaminen ja kokemuksellinen tila. On luultavaa, että yksittäisten taiteilijoiden monista intresseistä huolimatta LN:ssa rohkaistiin katsojia tämän tilakokemuksen voimalla yksilöinä eettiseen vastuuseen, sekä ylläpitämään että muuttamaan sosiaalista järjestystä rajoittamatta sitä - joitakin yli-

lyöntejä lukuunottamatta - poliittisten kysymysten äänestämiseen ja painostusryhmätaktiikkaan. LN:n haluna on ollut osallistua aktiivisesti ja kriittisesti kulttuurin uudistamiseen ja erityisesti tässä tutkimuksessa se on nähty deweylaisittain keskusteluna, mistä on ilmausta Deweyn pohjalta viime vuosina Yhdysvalloissa virinnyt kansalaisjournalismi. LN:n virallisena pyrkimyksenä oli osallistuminen sosiaalisen järjestyksen rakentamiseen, ja jo hätäaputöiden määrittelyssä taidepolitiikka ja taide saivat Rooseveltin hallinnolta virallisesti hyväksytyt aseman päästessään perinteisen työ-käsitteen rinnalle.

Ln:ssa monista aiheista koottujen kohtausten struktuuri yhtäaikaistaa erilaisia elämystasoja. Ne solmivat yhteen mm. ajallisia perspektiivejä niin, että menneisyys ja nykyisyys ovat elimellisessä suhteessa toisiinsa ja selittävät toisiinsa.

Esimerkiksi LN:n ahdas tai epäterveellinen asunto aktualisoi katsojalle koko sen problematiikan, joka voi olla hänelle autenttisessa kokemusympäristössä polttava. Näin LN laajentaa perustavanlaatuisilla yksityiskohdilla koko arkisen kokemuskentän tarkasteluun samaan tapaan kuin montaasilla rakennetaan kokonaiselämyksellistä teatteritapahtumaa. Taidekokemus on monien elementtien yhdiste, ja todellinen se on silloin, kun se käyttää myös muiden kokemusten materiaalia. Näin LN:n todellisuudessa saavutettu uusi kokemus yhdistää katsojia ja vahvistaa heidän luottamustaan siihen, että LN:n spesifin julkison kokemuksilla on jatkuvuutta ja käyttöarvoa myös teatterin ulkopuolella. Historian ja aktuaalin todellisuuden kaksoisvalotuksessa itsensä näkeminen tilanteissa, tapahtumissa ja prosesseissa antaa katsojalle mahdollisuuden olla sekä kriittisen tarkkailijan että kokemuksellisen osallistujan roolissa. Tämän seurauksena katsoja käy omaa sisäistä monologiaan, "hiljaista vuoropuhelua" näyttämötapahtumisen kanssa.

LN:n tavoin toteutunut keskustelullisuus, olla osa toimivaa viestinnällistä yhteisöä, voisi olla omana aikanamme yhä mahdollisempi vaihtoehto, kun maailma on 30-luvulta lähtien ratkaisevasti blokkiutunut, sirpaloitunut ja jakautunut mitä eriytyneimpiin intressiryhmiin. Se voisi olla myös tarpeellinen vaihtoehto, jopa tavoite, sillä arvonihilistisenä nykyaikana tahoilleen hajautuneita kansalaisia yhteisöllisyyden ajatus tavoittaa kovin ohuesti, sosiaalinen mielenlaatu on harvinaista ja syrjäytyneitä hoidetaan ehkä hallinnollisesti ja virallisesti pääsääntöisesti moitteettomasti, mutta vähin inhimillisin kosketuksin. Teatteri voisi älyllisemotionaalisenä vaihtoehtona rikastaa keskustelullisuutta välittämällä keinovaroillaan monimuotoisina viesteinä suoranaista tietoa todellisista asiakysymyksistä. Se voisi marginaalisia ilmiöitä suuremmassakin määrin olla aloitteellinen niin, että tämä tavoite liittyisi tärkeäksi osaksi kriittistä, arvottavaa ja arvioivaa keskustelua, tarjota ennen kaikkea yksittäisille kokijoille reflektiivistä aineistoa arvojen ja käytännön elämänsisältöjen punnintaan.

On vaikea sanoa, onko nykymuotoinen teatteri variaatioineenkaan oikein väylä elämämme tekemisessä siedettävämmäksi. Taiteen välitys LN:n mallin tavoin, ihmisten välinen kohtaaminen, on silti edelleen suuri mahdollisuus. Se voi itseymmärryksen vahvistumisen myötä tarjota julkisoille välineitä uusiin oivalluksiin ja tunnekokemuksiin, tehdä omalta osaltaan maailmasta älyllisesti haastavamman ja emotionaalisesti virkistävemmän paikan. Arjen jaksamiseen

ja sen kokemisen rikastamiseen tarvitaan entistä enemmän voimia, joita pinnallinen, tuotteistettu, sielua koskettamaton, todelliseen elämään kytkeytymätön, keinotodellisuuteensa solahtanut teatteri ei hevin suo.<sup>81 82</sup>

LN:n aihepiiristä jatkotutkimukseen antaisi aihetta esimerkiksi seikkaperäinen analyysi niistä toimitustyön periaatteista ja käytännöistä, joita teatterikoneistossa sovellettiin. FT:n radiotoiminnan materiaali taas mahdollistaisi elävän produktioaineiston tutkimuksen, kuten näkökulmia toteutuneeseen asiaohjelmavalikoimaan tai kuunnelmanomaisiin tuotantoihin. Nämäkin ehdotukset osoittavat 30-luvun taideprojekteissa, tässä erityisesti ajateltuna teatteriprojekti, omalla tavallaan oireilleen jotakin Marinettin jo 1900-luvun toisen vuosikymmenen alussa visioimasta teatterista kaikkien taiteiden synteessä. Ajatushan jatkui Bauhaus-ryhmän totaali-teatteriprojekteissa 1920-luvulla, ja tuolloin oli mukana jo mm. Piscator. Myös Meyerholdilla oli samankaltaista pyrkimystä hyödyntää taiteidenvälisyyttä. Tämän työn kannalta on olennaista todeta Deweyn synteettinen ajatusmalli kasvusta elämänikäisenä prosessina, missä taiteen käsittäminen kokonaisvaltaisesti osaksi muuta yhteiskunnallista toimintaa liittyy elimellisesti laadukkaan elämän tavoitteluun.<sup>83</sup>

<sup>81</sup> Shustermania seuraten taiteen kapeuttaminen teatterin sisään suljetuksi "kaunotaiteeksi" vahvistaa aikamme yhteiskunnan ajattelua erottamaan epämielilyttävänä pidetty käytännöllinen työ ja tyhjäänpäiväiseksi mielletty esteettinen kokemus omiksi "maailmoikseen". Sen tuloksena ympäristömme on täynnä epäesteettisiä teollisuustuotteita ja mitänsanomaton "kaunotaidetta" (emt. 40).

Esimerkiksi taidefilosofia on steriloitu, ellei se tee selväksi taiteen funktiota suhteessa muihin kokemuksen tapoihin ja ellei se ilmaise, miksi tämä funktio on toisinaan epäadekvaatisti toteutettu, ja ellei se esitä niitä olosuhteita, joiden vallitessa tehtävä tulisi menestyksellisesti täytetyksi (Dewey 1987, 17). LN:ssa yhdistyy harvinaisella tavalla deweylainen tiivistymisen ajatus: tavallisen katsojan tavanomainen elämänkuvasto on analoginen sille taideprosessille, joka "ei olennaisesti eroa luonnon ja mielen muista toiminnoista".

<sup>82</sup> Suomessa on Oulussa 1980-luvun alussa virinnee Elämänpalvelusteatterin ajankohtaistamisen jatkona Helsinkiin kutsuttu pari vuotta sitten koolle pohjoismaisia teatteriammattilaisia tutustumaan soveltavan draaman käsitteeseen ja käytäntöihin (Louhija 13). "Applied drama -käsitteeseen sisältyi niin pedagogista draamaa ja forum-teatteria kanadalaisessa, hollantilaisessa ja brittiläisessä käsittelyssä, tarinatekniikoita australialaisittain sekä tiedeteatteria Tukholmasta. Prosessidraama ei nimensä mukaisesti tähtää esitykseen, vaan on työväline vuorovaikutuksen, keskustelun, opetuksen, kasvun, yksilön, ryhmän tai yhteisön, taide- ja ilmaiskasvatuksen kehittämisessä, teemojen ja faktatiedon haltuunotossa, osallistamisessa, ongelmratkaisussa, asioiden kokemuksellisessa ymmärtämisessä. Prosessikeskeisten draamatyömuotojen rinnalla ja niistä kasvaneina on joukko soveltavan draaman esityksellisiä muotoja omine tavoitteineen, rituaaleineen ja improvisaatioineen" (ib.). Living newspaperin malleja ajatellen on ymmärrettävää, että "teatteri-ilmaisunohjaajakoulutuksessa esityksellisiin tutkielmiin on koottu teatterikäytäntöjä, joissa fakta ja fiktio yhtyvät ja joissa on tavoitteena tarjota yleisölle jokin tietoa tai kannanotto elämyksellisessä muodossa. Sarjaan on kuulunut mm. yhteisöesityksiä, aikalaisrituaaleja ja living newspaper -muunnelmia." On kiinnostavaa, miten teatteriosaamisen lisäksi näissä teatterimuodoissa todetaan tarvittavan myös "asennetta; eri ihmisryhmiin, yhteisöihin ja teemoihin kohdistuvaa uteliaisuutta, alttiutta ihmetellä maailman menoa teatterin keinoin" (ema. 13-14), kun myös LN:ssa lähtökohtana oli tarjota teatteria ahdingossa olevalle kohdeyleisölle, jolloin autenttinen elämäntilanne taivutti läsnäolijan luonnostaan altistumaan herkkään vastaanottoon.

<sup>83</sup> Olen paljon ymmärtänyt LN:n pyrkimykset kansalaisjournalismin teatterillisena analogiana, epäilemättä siksi, että olen tarkastellut aihettani John Deweyn ajattelun läpi, ja Dewey on tämän uuden journalistisen liikehdinnän teoreettinen oppi-isä ja elähdyttäjä. Teatterin on syytä avautua, etsiä uusia teitä lähemmäksi katsojaa, jos se haluaa olla vitalilla tavalla kiinni ihmisten kokemusmaailmassa. Yksi välttämättömyys on intuiivisesti dialogisen lähestymistavan löytäminen, olipa muoto millainen tahansa. Teatterin voimana on kohdata ihminen ajassa ja tilassa, eikä tätä ominaisuutta käytetä kuin poikkeuksin. Deweylla, LN:lla ja kansalaisjournalismin tavoitteilla on tässä suhteessa uskoakseni paljonkin annettavaa teatterille, jossa yleisö kohtaamisen toisena

## 10 SUMMARY

This dissertation deals with the Living Newspaper Unit of the Federal Theatre Project as a part of the WPA administration during the years 1935-1939 in the United States and especially in New York City. The project strengthened the situation of the theatre in the arts and society, attracted what is called common americans and generated a vital and relevant type of play and a form of performance in addition to the theatre of Broadway and the little theatre movement.

In the communication strategies under the presidency of Franklin Delano Roosevelt some attempts of impact on the work of journalists came true, which presented "human" dimension to the objectivity, neutrality and virtue of the mythical figure. Those impacts can be seen in some varieties within the LN. In *March of Time*, the thematically contemporary phenomenon with the Living Newspaper fact and fiction were joined to each other characteristically in the thirties, when the purpose-oriented methods of communication were developed including also the interests of the federal administration.

Angus Buttonkooper, the common man type of the LN productions with the *Voice of Newspaper* as his discussing partner is in the political dialogue of the thirties an analogy of the arrangement, that Roosevelt consciously constructed in his public appearances and approaches to the common voter. The loudspeaker has been interpreted here as "a long hand" and been compared with Roosevelt himself and his administration and further influencing on the public consciousness even because the Federal Theatre was one of the WPA projects realized as a relief work under the Great Depression.

In the "public" speeches of the *Voice of Living Newspaper* with the little man there is influencing, typically to this theatre genre, a rhythmic estrangement and approach. As a general emotion it is combined to the uncertainty of the common consumer and his living. It has been combined as well in a very innovative, brechtian way to the participation of the public. In the LN the

---

osapuolena liian usein käsitetään passiiviseksi vastaanottajajoukoksi. Teatterin intresseissä on havitella spesifisiä julkisoita omilla erityiskeinoillaan ja siten tarttua tällä dialogisella ulottuvuudellaan kiinni yleiseen keskusteluun ja rikastuttaa sitä tuomallaan lisäarvolla, jossa emotionaalinen aspekti ei luultavasti ole vähäisin.

brechtian *Verfremdung* proves to mean the attitude of the public as spectators and participants. Then the criticalness and the experiential presence organized by his own life situation will be realized.

Within the LN the significance of the collective influence was also sharpened from the point of view of the individuals. The democratic model in the LN seems to have been an expression of the sense of life of the common people. The LN was able to organize that sense by paying attention to the moods of the folk applicable to the journalistic practices. The everyday touch was possible also, because the artists and other staff in the LN were employed for the relief work. Buttonkooper is an outsider in his alienated manner but with his problems in searching for a tenement this fictional figure still is an object of identification. The new public went to the theatre to see the dramatic dimension of the time and of their own lives, like the one of Buttonkooper's.

The thoughts of John Dewey have given a theoretical and discursive basis for the aims of widening the theatrical approach to a part of the social dialogue. In its orientation as a theatrical analogy of Dewey's education philosophy the LN expressed the principle according which the public was encouraged to become aware of the reasons of their own life situations and to reflect on the ways how to have an effect on the common matters and on theirs own.

By adapting Dewey in this study the LN is analogous to the school room, the place of growth, which is a material, dynamic, an intimate and experiential space. It is not difficult to realize, that despite of the various interests of the single artists the public was with great force of this space experience encouraged as individuals to the ethic responsibility both to maintain and to change the social order without restricting it - despite of some exaggerations - to the voting of the political matters and the tactics of the pressure group. The desire of the LN was to participate actively and critically in the reforming of the culture. In this study the desire has been seen through Dewey as a discourse, which has in recent years generated and been called public journalism in the United States.

The experience of art is a combination of many elements, and it is a real one in using also the material of the other experiences. So the new experience achieved in the reality of the LN will combine the participants of the performance with each others and firm their confidence in the continuity and the practical value of the experiences outside the theatre, too.

In the documentary context of the LN the integration of fact and fiction and the introduction of this phenomenon in the political climate of the time led to the charges of the truth falsified. The Congress finished supporting the project. The problems inside the project formed an image of an irresponsible enterprise, and the public appropriation could therefore not be a reasonable investment. At the same time the merits of the theatre project were neglected in the press, which excited the public opinion against the whole project.

## LÄHTEET

### Tutkimuskohteet

- Arent, Arthur, 1968. *Ethiopia* (1936). Teksti sisältyy aikakauslehteen *Educational Theatre Journal*, V.10,#1, maaliskuu.
- 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.
- Arent, Arthur, 1937. *Power*. Painamaton. The Federal Theatre Collection and Archives, George Mason University, Fairfax, Virginia, Yhdysvallat. New York: George Mason University.
- Living Newspaperin henkilökunta, 1936. *Triple-A Plowed Under*. Painamaton. The Federal Theatre Collection and Archives, George Mason University, Fairfax, Virginia, Yhdysvallat. New York: George Mason University.
- Living Newspaperin henkilökunta, 1936. *Highlights of 1935*. Painamaton. The Federal Theatre Collection and Archives, George Mason University, Fairfax, Virginia, Yhdysvallat. New York: George Mason University.
- Living Newspaperin henkilökunta, 1936. *Injunction Granted!*. Painamaton. The Federal Theatre Collection and Archives, George Mason University, Fairfax, Virginia, Yhdysvallat. New York: George Mason University.

### Painamattomat lähteet

- Croix de Feu ja Palestine, 1988 (1935-1936). The March of Time 1936. Kasettisarjan The Great Depression osa 2. Economy Blues 1935-1936. Beverly Hills, Kalifornia: Time Inc., Artwork and Design Nelson Entertainment Inc.
- Diebler, 1988 (1935-1936). The March of Time 1935-1936. Kasettisarjan The Great Depression osa 3. Trouble beyond our shores 1935-1936. Beverly Hills, Kalifornia: Time Inc., Artwork and Design Nelson Entertainment Inc.
- Fred Perkins ja Trans-Pacific, Munitions (Europe!), 1988 (1935). The March of Time 1935. Kasettisarjan The Great Depression osa 1. Time marches in 1935. Beverly Hills, Kalifornia: Time Inc., Artwork and Design Nelson Entertainment Inc.
- Fugard, Athol, 2000. Brechtistä ja teatterista. Athol Fugardin haastattelu TV 1:ssä 25.5.
- Huey Long, 1988 (1935). The March of Time 1935. Kasettisarjan The Great Depression osa 1. Time marches in 1935. Beverly Hills, Kalifornia: Time Inc., Artwork and Design Nelson Entertainment Inc.
- Living Newspapers of the FTP. Fenwick Library, George Mason University. The Federal Theatre Collection and Archives. (Moniste esitetyistä, esittämättömistä ja keskeneräisistä living newspaperista).
- Nazi Conquests no. 1., 1988 (1938) The March of Time 1938. Kasettisarjan Trouble abroad 1937-1939 osa 3. Germany and other problems 1938. Beverly Hills, Kalifornia: Time Inc., Artwork and Design Nelson Entertainment Inc.

The "Lunatic" Fringe sekä An Uncle Sam Production, 1988 (1936). The March of Time 1936. Kasettisarjan The Great Depression osa 5. Prosperity ahead 1936. Beverly Hills, Kalifornia: Time Inc., Artwork and Design Nelson Entertainment Inc.

### **Painetut lähteet ja lyhenteet**

- Alho, Olli, 1988. Hulluuden puolustus - ja muita kirjoituksia naurun historiasta. Juva: WSOY.
- Arent, Arthur, 1938. The Technique of the Living Newspaper. Theatre Arts, marraskuu.
- Aristoteles, 1977. Runousoppi. Suom. Pentti Saarikoski. 1. painos 1967. Keuruu: Otava.
- Artaud, Antonin, 1983. Kohti kriittistä teatteria. 1. p 1964. Suom. Ulla-Kaarina Jokinen. Keuruu: Otava.
- Aura, Seppo, 1983. Paluu aktivoivaan elokuvaan ja televisioon. Tutkimus vastaanottajaa aktivoivan joukkotiedotuksen ja taiteen ehdoista; esimerkkeinä Bertolt Brecht ja Sergei Eisenstein. Sarja A, 49. Tampere: Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitos.
- von Bagh, Peter, 1973. Paljastava silmä. Luokat taistelevat - elokuvat kertovat. Tapiola: Weilin & Göös.
- von Bagh, Peter, 1976. Elokuvan historia. Tapiola: Weilin & Göös.
- von Bagh, Peter (toim.), 1981. Joris Ivens. B 4. Suomen elokuva-arkisto. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Banham, Martin (ed.), 1988. The Cambridge Guide to World Theatre. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bedford, Henry F. & Colbourn, Trevor, 1980 (1972). The Americans. A Brief History since 1865. Part Two. Third Edition. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Benedetti, Jean, 1993. Stanislavski. An Introduction. Lontoo 1982. Johdatus Stanislavskiin. Suom. Martin Kurtén ja Heikki Mäkelä. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, nro 16. Helsinki: Painatuskeskus Oy.
- Bentley, Eric, 1965. The Life of the The Drama. London: Methuen & Co Ltd.
- Bentley, Eric, 1985. Writing for a Political Theatre. Performing Arts Journal 26/27. New York.
- Bentley, Joanne, 1988. Hallie Flanagan-A Life in the American Theatre. New York: Alfred A. Knopf.
- Bergman, Gösta M., 1966. Den moderna teaterns genombrott 1890-1925. Stockholm: Bonniers.
- Berthold, Margot, 1968. Weltgeschichte des Theaters. Stuttgart: Kröner.
- Bigsby, C.W.E., 1987. A critical introduction to twentieth-century American drama. 2 p. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bluem, William A., 1965. Documentary in American Television - Form, Function, Method. New York: Hasting House.
- Boas, George, 1950. Instrumentalism and the History of Philosophy, 66-87. Teoksessa Hook, Sidney (ed.), John Dewey: Philosopher of Science and

- Freedom. A Symposium. U.S.A.: Dial Press Inc.
- Boorstin, Daniel J., 1962. *The Image or What Happened to the American Dream*. New York: Atheneum.
- Bottomore, T.B., 1969. *Amerikansk samhällskritik. Den radikala traditionen i Nordamerika*. Originalets titel: *Critics of Society*. Övers. Ewa Rappe. Halmstad: Bokförlaget Prisma Stockholm.
- Braeman, John, Bremner, Robert H., Brody, David, 1975. *The New Deal - The National Level*. USA: Columbus. Ohio State University Press.
- Bramsjö, Henrik & Florin, Magnus, 1978. *Ögonblicksteatern, Blå Blusen, Arbetarteater på 30-talet*. Lund: Arbetarkultur.
- Braun, Edward, 1977. *Translated and edited with a critical commentary. Meyerhold on Theatre*. New York: Methuen.
- Brauneck, Manfred, Schneilin, Gérard (Hg.), 1990. *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 2 painos. 1.p 1986. Hamburg:Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.
- Brecht, Bertolt, 1963. *Schriften zum Theater 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brecht, Bertolt, 1964. *Schriften zum Theater 7*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brecht, Bertolt, 1965. *Aikamme teatterista*. Suom. Max Rand. Helsinki: Tammi.
- Brecht, Bertolt, 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, nro 14. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Broady, Donald, 1989. *Piilo-opetusuunnitelma. Mihin koulussa opitaan*. Suom. Rainer Aaltonen, Jukka Auvinen, Aino-Liisa Kirvesoja ja Heikki Nieminen. 3. painos. 1. p. 1986. Jyväskylä: Vastapaino.
- Brockett, Oscar G. & Findlay, Robert R., 1973. *A History of European and American Theatre and Drama Since 1870*. New Jersey: Prentice Hall.
- Broms, Henri, 1985. *Alkukuvien jäljillä. Kulttuurin semiotiikkaa*. Porvoo: WSOY.
- Brook, Peter, 1972. *Tyhjä tila. Nykyteatterista ja sen mahdollisuuksista*. Suom. Raija Mattila. Porvoo: WSOY.
- Carlson, Marvin, 1989. *Theories of the Theatre - A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*. 3 painos. 1.p 1985. New York: Cornell University Press.
- Carlyle, Thomas, 1905. *Tee työtä, eläkä joudu epätoivoon*. Suom. U. B. Helsinki: Holm.
- Carlyle, Thomas, 1907. *Entistä ja nykyistä [Past and Present]*. Suom. Werner Andelin. Porvoo: WSOY.
- Ceplair, Larry & Englund, Steven, 1980. *The Inquisition in Hollywood. Politics in the Film Community 1930-1960*. New York: Anchor Press.
- Cheney, Sheldon, 1972. *The Theatre, Three thousand Years of Drama, Acting and Stagecraft*. 1. painos 1955. New York: Longmans, Green and Co.
- Chinoy, Helen, Krich & Jenkins, Linda, Walsh, 1979. *Women in American Theatre*. Artikkeleita Hahn, Pauline. Hallie Flanagan: Practical Visionary. New York: Theatre Communications Group.
- Christensen, Chr. A. R., 1945. *Maailman tapahtumat eilen ja tänään. Oman aikamme historia III. Kriisi*. Norjankielisestä alkuteoksesta *Verden igår och*



- idag mukaillen suom. Väinö J. Vatanen. 2. painos. Helsinki: Otava.
- Christensen, Terry, 1987. *Reel Politics. American Political Movies from Birth of a Nation to Platoon*. New York: Blackwell.
- Chronicle of America. Chronicle Publications Inc. Mount Kisco. New York.
- Ciment, Michel, 1985. *Conversations with Losey*. London & New York: Methuen.
- Clurman, Harold, 1983. *The Fervent Years. The Group Theatre and the Thirties*. 5 p. 1. p. 1975. New York: Da Capo Press, Inc.
- Contosta, David R. & Muccigrosso, Robert, 1988. *America in the Twentieth Century - Coming of Age*. New York: Harper et Row.
- Cork, Jim, 1950. John Dewey and Karl Marx, 331-350. Teoksessa Hook, Sidney (ed.), *John Dewey: Philosopher of Science and Freedom. A Symposium*. U.S.A.: Dial Press Inc.
- Darvall, Frank, 1939. *The American Political Scene*. New York: Thomas Nelson and Sons Ltd.
- Darwin, Charles, 2000. *Lajien synty. Alkuteos On the Origin of Species 1859*. 4. painos toisen, 1928 tarkistetun suomalaisen painoksen mukaan suom. A. R. Koskimies. Hämeenlinna: Karisto.
- Davies, Philip & Neve, Brian (ed.), 1981. *Cinema, Politics, and Society in America*. Manchester: Manchester University Press.
- Davis, Kenneth S., 1986. *FDR. The New Deal Years 1933-1937. A History*. New York: Random House.
- DeHart Mathews, Jane, 1980. *The Federal Theatre 1935-1939 - Plays, Relief, and Politics*. New York: Octagon.
- 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.
- Dewey, John, 1957. *Koulu ja yhteiskunta (The School and Society)*, 1915 ilmestyneestä, toisesta, tarkistetusta painoksesta suom. Kalevi Kajava. Helsinki: Otava.
- Dewey, John, 1967. *Democracy and Education. An Introduction to the Philosophy of Education*. First print 1916, renewed by John Dewey 1944. New York: Free Press.
- Dewey, John, 1986. *The Later Works, 1925-1953. Volume 8: 1933. Contributions to The Educational Frontier*. Written with John L. Childs; first published as chapter 2 in *The Educational Frontier*, ed. William H. Kilpatrick, New York and London: Century Co., 1933. *How We Think. A Restatement of the Relation of Reflective Thinking to the Educative Process*. Massachusetts 1910. Edited by Jo Ann Boydston. Textual editor, Bridget A. Walsh. Associate textual editor, Harriet Furst Simon, with an introduction by Richard Rorty. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Dewey, John, 1987. *The Later Works, 1925-1953. Volume 10: 1934. Contents the work Art as Experience*, New York 1934. Edited by Jo Ann Boydston. Textual Editor, Harriet Furst Simon. With an Introduction by Abraham Kaplan. Carbondale: Southern Illinois University Press.

- Dewey, John, 1999. Pyrkimys varmuuteen. Tutkimus tiedon ja toiminnan suhteesta. Suom. Pentti Määttänen. Alkuteos: *The Quest for Certainty. A Study of the Relation of Knowledge and Action*, 1929. Tampere: Gaudeamus.
- Disney, Walt, 1971. Mikki Hiiren kultaaika. Ensimmäinen kirja. Lentokonehullu, Mikin huima seikkailu salaperäisellä saarella. 1930. Suom. Markku Saarinen. Helsinki: Sanoma.
- Duignan, Peter & Gann, L.H., 1987. *The United States and Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Durant, Will, 1956. Suuria ajattelijoita. Suom. J.A. Hollo. Alkuteos: *The Story of Philosophy. The Lives and Opinions of the Great Philosophers*. 26 painosta. New York 1926-53. Porvoo: WSOY.
- Durham, Weldon B. (ed.), 1989. *American Theatre Companies 1931-1986*. New York - Westport, Connecticut - London.
- Duverger, Maurice, 1969. Poliittiset järjestelmät. Suom. Jussi Teljo. 3. painos. Porvoo: WSOY.
- Eagleton, Terry, 1991. Kirjallisuusteoria. Johdatus. Alkuteos *Literary Theory. An Introduction*. 1983. Jyväskylä: Vastapaino.
- Eaton, Marcia Muelder, 1995. Estetiikan ydinkysymyksiä. Suom. Pekka Rantanen. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus 1994. 2. painos. Jyväskylä: Gummerus.
- Eco, Umberto, 1985. Matka arkipäivän epätodellisuuteen. (*Semiologia quotidiana*. Milan 1984). Suom. Aira Buffa. Juva: WSOY.
- Edman, Irwin, 1950. Dewey and Art, 47-65. Teoksessa Hook, Sidney (ed.), *John Dewey: Philosopher of Science and Freedom. A Symposium*. U.S.A.: Dial Press Inc.
- Eisenstein, Sergei, 1978. Elokuvan muoto. Suom. Antero Tiusanen, Vesa Oittinen, Veli-Pekka Makkonen, Timo Nieminen, Sakari Toiviainen, Anssi Sinemäki. Rauma: LoveKustannus Oy.
- Ekholm, Kai, 1988. Paavo Rintala, dokumentaristi. Miten kirjailija käyttää lähteistöään. Oriveden Sanomalehti Osakeyhtiö. Rautalammi: Things to Come.
- Elam, Keir, 1987. *The Semiotics of Theatre and Drama*. First published in 1980. London, New York: Routledge.
- Eliot, Joshua, Bickersteth, Jane, Hinton, Amand, 1996. *Malaysia & Singapore Handbook*. Great Britain. Bath: Footprint Handbooks.
- Encyclopedia Americana, 1966. Volume 17, Volume 24, Volume 29. U.S.A.
- Encyclopedia International, 1964. Osa 19. New York.
- Esslin, Martin, 1980. Draaman perusteet. Suom. Sirkka Heiskanen-Mäkelä. Jyväskylä: Gummerus.
- Federal Theatre Magazine, 1936. Huhtikuu. USA.
- Fellini, Federico, 1980. Fellini. Suom. Eija Pokkinen. Jyväskylä: Love.
- Fielding, Raymond, 1972. *The American Newsreel 1911-1967*. Oklahoma. U.S.A. Norman: University of Oklahoma Press.
- Fielding, Raymond, 1978. *The March of Time, 1935-1951*. New York: Oxford University Press.
- Filler, Louis, 1976. *The Muckrakers. New and Enlarged Edition of Crusaders for*

- American Liberalism. First printed 1939, enlarged 1976. Printed in the U.S.A.: University Park. Pennsylvania State University Press.
- Flanagan, Hallie, 1929. *Shifting Scenes of The Modern European Theatre*. New York.
- Flanagan, Hallie, 1985. *Arena. The Story of the Federal Theatre*, 3 p. New York: Duell, Sloan and Pearce.
- Fleischhauer, Carl & Brannan, Beverly W. (ed.), 1988. *Documenting America, 1935-1943*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- France, Rachel, 1979. *A Century of Plays by American Women*. New York: Richards Rosen Press, Inc.
- Frank, Lawrence K., 1950. Culture and Personality. The psychocultural approach to a democratic social order, 88-105. Teoksessa Hook, Sidney (ed.), John Dewey: *Philosopher of Science and Freedom. A Symposium*. U.S.A.: Dial Press Inc.
- Fölsch, Rolli, 1975. *POP Lexikon*. Halmstad: Spektra.
- Galbraith, John Kenneth, 1969. *Runsauden yhteiskunta*. Suom. Kari ja Paula Sajavaara. 2. p. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Gartz, Juho, 1985. *Mykät koomikot*. Keuruu: Otava.
- Gassner, John, 1960. *The Theatre in Our Times - A Survey of the Men, Materials and Movements in the Modern Theatre*. New York: Crown.
- Gassner, John, 1965. *Directions in Modern Theatre and Drama*. New York, Chicago, San Francisco, Toronto, London. Holt: Rinehart and Winston.
- George, Henry, 1906. *Edistys ja köyhyys. Tutkimus syistä kasvavan rikkauden ohella enentyvään köyhtymiseen ja kasvaviin ahdinkoihin*. Parannuskeino. Suom. Arvid Järnefelt. Helsinki: Otava..
- Gerholm, T.P. & Magnusson, Sigvard, 1972. *Ajatus, aate ja yhteiskunta. Länsimaisten aatteitten, tieteitten, poliittisten ja yhteiskunnallisten järjestelmien vuorovaikutus antiikista nykyaikaan*. Porvoo: WSOY.
- Glasser, Theodor & Craft, Stephanie, 1997. *Kansalaisjournalismi ja demokraattiset ideaalit*. Tiedotustutkimus 4/97 ss. 22-36. Suom. Risto Kunelius. Tampereen yliopisto/Tiedotusopin laitos. Vammala: Tiedotusopillinen yhdistys.
- Goldstein, Malcolm, 1974. *The Political Stage. American Drama and Theater of the Great Depression*. New York: Oxford University Press.
- Goleman, Daniel, 1997. *Tunneäly. Lahjakkuuden koko kuva*. Englanninkielinen alkuteos *Emotional Intelligence*, 1995. Suom. Jaakko Kankaanpää. Keuruu: Otava.
- Graham, Jr., Otis L. & Wander, Meghan Robinson (ed.), 1985. *Franklin D. Roosevelt, His Life and Times. An Encyclopedic View*. U.S.A. Boston: Hall.
- Grevenius, Herbert, 1964. *Brecht - liv och teater*. Halmstad: Sveriges Radio.
- 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.
- Hahn, Pauline, 1987. *Hallie Flanagan: Practical Visionary*. Ks. Chinoy, Helen.

- Haikara, Kalevi, 1992. Bertolt Brechtin aika, elämä ja tuotanto. Jyväskylä: Art House.
- Hanks, Patrick (ed.), 1986. Collins Dictionary of the English Language. London & Glasgow: Collins.
- Hardy, Forsyth, 1966. Grierson on Documentary. London: Faber and Faber.
- Hartnoll, Phyllis (ed.), 1967. The Oxford Companion to the Theatre. 3 p. London: Oxford University Press.
- Hastings, Max, 1985. Artikkelit Time Marches On. Sight & Sound - Film Quarterly. Syksy.
- Heikkilä, Heikki & Kunelius, Risto, 1995. Jay Rosenin haastattelu. Tiedotustutkimus 3/95 ss. 86-97. Tampereen yliopisto/Tiedotusopin laitos. Vammala: Tiedotusopillinen yhdistys.
- Heikkilä, Heikki, Kunelius, Risto, 1997. Julkisen journalismin äärellä. Ajatuskokeita pääsyn, keskustelun ja harkinnan käsitteillä. Tiedotustutkimus 4/97 ss. 4-21. Tampereen yliopisto/Tiedotusopin laitos. Vammala: Tiedotusopillinen yhdistys.
- Hemánus, Pertti & Tervonen, Ilkka, 1986. Totuuksista utopioihin. Journalismin, muun todellisuuden ja yleisön suhteista. Keuruu: Otava.
- Henderson, Mary C., 1986. Theater in America. 200 Years of Plays, Players, and Productions. New York: Abrams.
- Henriksson, Markku, 1990. Siirtokunnista kansakunniksi. Johdatus Yhdysvaltain historiaan. Jyväskylä: Gaudeamus.
- Hewitt, Barnard, 1957. Theatre U.S.A. 1668 to 1957. New York: McGraw-Hill.
- Highsaw, Carol Anne, 1994. A Theatre of Action: The Living Newspapers of The Federal Theatre Project. Princeton 1988. U.S.A.: Princeton University.
- Hintikka, Jaakko, 1982. Kieli ja mieli. Katsauksia kielifilosofiaan ja merkityksen teoriaan. Keuruu: Otava.
- Hobsbawm, Eric, 1999. Äärimmäisyyksien aika. Lyhyt 1900-luku (1914-1991). Alkuteos The Age of Extremes. The Short Twentieth Century, 1914-1991. Suom. Pasi Junila. Jyväskylä: Vastapaino.
- Holland, Dewitte (ed.), 1973. America in Controversy. History of American Public Address. Dubuque, Iowa: Brown.
- Holm, Ingvar, 1979. Teater - Polemik, teorier, manifest. Malmö: Studentlitteratur.
- Homburger, Eric, 1995. The Penguin Historical Atlas of North America. Avon.
- Hook, Sidney (ed.), 1950. John Dewey: Philosopher of Science and Freedom. A Symposium. Preface V - VI. The Desirable and Emotive in Dewey's Ethics, 194 - 216. U.S.A.: Dial Press Inc.
- Hook, Sidney, 1988. John Dewey - Philosopher of Growth. Volume LVI, No 26. December 17, 1959, 9-17. Teoksessa Morgenbesser, Sidney, Dewey and His Critics. Essays from The Journal of Philosophy. U.S.A: Journal of Philosophy.
- Hospers, John, 1946. Meaning and Truth in the Arts. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Hurme, Juha, 1989. Joutavaa jorinaa, harhaluuloja ja hirviöoppia. Teatteri 9.

- Iddings, James Henry, 1991. *A Study of Rhetorical Systems in the Documentary Mode*. U.S.A.: University of Florida.
- Iisalo, Taimo, 1991. *Kouluopetuksen vaiheita. Keskiajan katedraalikouluista nykyisiin kouluihin*. 1.-3. painos. Keuruu: Otava.
- Isaac, Dan, 1968. Introduction to *Ethiopia* of Arthur Arent. *Educational Theatre Journal*. V.10, #1. March.
- James, William, 1913. *Sielutiede ja kasvatus. Puheita opettajille. Suom. Juho Hollo. (Lyhennetty suomenkielinen laitos kaksoisteoksen Talks to Teachers on Psychology and to Students on some of Life's Ideals ensimmäisestä osasta)*. Porvoo: WSOY.
- Jarrett, James, L., 1988. Art as Cognitive Experience. Vol. L, No. 23. November 5, 1953, 430-437. Teoksessa *Morgenbesser, Sidney, Dewey and His Critics. Essays from The Journal of Philosophy*. U.S.A: Journal of Philosophy.
- Kallen, Horace, M., 1950. John Dewey and the Spirit of Pragmatism, 3-46. Teoksessa *Hook, Sidney (ed.), John Dewey: Philosopher of Science and Freedom. A Symposium*. U.S.A.: Dial Press Inc.
- Katz, Stanley, 1985. *History, Cultural Policy and International Exchange in the Performing Arts*. *Performing Arts Journal* 26/27. New York.
- Kazacoff, George, 1989. *Dangerous Theatre. The Federal Theatre Project as a Forum for New Plays*. New York: Peter Lang.
- Kazin, Alfred, 1970 (1942). *On Native Grounds. An Interpretation of Modern American Prose Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- Kero, Reino, 1991. *Auvo Kostiainen, Keijo Virtanen, Uuden maailman jättiläinen. Yhdysvaltain historia*. Helsinki: Otava.
- Ketonen, Oiva, 1954. *John Dewey 1859/1952. Ajatus. Filosofisen yhdistyksen vuosikirja XVIII*. Helsinki: Suomen filosofinen yhdistys.
- Keun, Odette, 1976. Artikkelit TVA in *Foreign Eyes. The Annals of America*. Volume 15, 1929-1939. *The Great Depression*. U.S.A.
- Kienzle, Siegfried, 1970. *Modern World Theater. A Guide to Productions in Europe and the United States since 1945*. New York: Frederick Ungar.
- Kinisjärvi, Raimo, Lukkarila, Matti, Malmberg, Tarmo (toim.), 1989. *Elokuva-teorian historia. Artikkelikokoelma*. Helsinki: Like kustannus.
- Kleberg, Lars, 1980. *Teatern som handling. Sovjetisk avantgarde-estetik 1917-27*. Stockholm: Bokförlaget 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.
- Knight, Arthur, 1963. *Elävät kuvat. Elokuvan valtiinjoka kurkistuslaatikosta laajakankaalle. Alkuperäisteoksesta The Liveliest Art, a Panoramic History of the Movies, 1957*. Suom. Paavo Lehtonen. Helsinki: akateeminen filmikerho.
- Konvitz, Milton R., 1950. Dewey's Revision of Jefferson, 164-176. Teoksessa *Hook, Sidney (ed.), John Dewey: Philosopher of Science and Freedom. A Symposium*. U.S.A.: Dial Press Inc.
- Krulak, Mae, 1978. Artikkelit Why Hallie Flanagan?. *Federal One*. Volume 3; Number 2, syyskuu. Fairfax.

- Kunelius, Risto, 1999. Journalismi keskustelun tiellä. *Tiedotustutkimus* 3/99 ss. 42-59. Tampereen yliopisto/Tiedotusopin laitos. Vammala: Tiedotusopillinen yhdistys.
- Kuutti, Heikki, 1995. Tutkiva journalismi. Journalistinen suuntaus ja suomalaisen journalismin tutkivuus. Saarijärvi: Atena Kustannus Oy.
- Kyrö, Pekka, 1990. Jussi Kylätasku -haastattelu Tunteeks teistä joku sen jätkän. *Teatteri* 3.
- Laine, Jermu, 1999. Alexis de Tocqueville. Demokratian ja vapauden moderni yhteensovittaja. Helsinki: Edita.
- Lammenranta, Markus, 1987. Taideteos symbolina. Nelson Goodmanin taidefilosofia. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 15. Helsinki.
- Laqueur, Walter, 1976. Weimar. A Cultural History 1918-1933. 2 p. New York.
- Leaming, Barbara, 1987. Orson Welles - A Biography. Suffolk: Penguin.
- Lehtinen, Jorma J., 1974. Artikkelit FSA-kuvat - 30-luvun suuri amerikkalainen dokumentti. Valokuva nro 7.
- Lehtola, Erkki, 1973. 24 kuvaa sekunnissa. Elokuvakatsojan käsikirja. Porvoo: WSOY.
- Ley-Piscator, Maria, 1970. The Piscator Experiment - The Political Theatre. New York: Arcturus Books.
- Leyda, Jay, 1983. Kino - A History of the Russian and Soviet Film. 3. ed. New Jersey: Princeton University Press.
- Leyda, Jay & Voynow, Zina, 1982. Eisenstein at Work. New York: Pantheon Books.
- Linna, Väinö, 1975. Kirjallisuus todellisuuden hahmottajana. Artikkelit teoksessa *Taide, yksilö, yhteiskunta*. Vammala: Suomen Kulttuurirahasto.
- Lipset, Seymour Martin, 1971. USA - vastakohtien maa. Suom. Erkki Vainikala. *Alkuteos The First New Nation, 1963*. Jyväskylä: K.J. Gummerus Osakeyhtiö.
- Lloyd, Ann (ed.), 1985. *Movies of the Thirties*. London: Orbis Publishing Limited.
- Lotman, Juri, 1980. Näyttämön merkkikieli. Venäjästä suomentanut Jukka Mallinen. *Kulttuurivihkot* 7. Helsinki: Kulttuurityöntekijäin liitto.
- Lotman, Juri, 1989. Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta. Venäjän kielestä suomentaneet Erkki Peuranen, Paula Nieminen ja Jukka Mallinen. Lotmanin alkuperäiset artikkelit ilmestyneet 1973-1985. Helsinki: SN-kirjat.
- Louchheim, Katie (ed.), 1983. *The Making of the New Deal. The Insiders Speak*. With historical notes by Jonathan Dembo. United States of America: Harvard University Press.
- Louhija, Marja, 2001. Kokemuksia elävistä taloista. *Elämänpalvelusteatterista rajoille ja rannoille*. *Teatteri* 3.
- Långbacka, Ralf, 1982. Muun muassa Brechtistä - tekstejä teatterista. Suom. Kalevi Haikara. Helsinki: Tammi.
- Malone, Bill C., 1975 (1968). *Country Music USA. A Fifty-Year History*. U.S.A.: University of Texas Press.

- Malone, Bill C., 1987 (1985). *Country Music, USA, Great Britain*: University of Texas Press.
- Marshall, Herbert, 1983. *Masters of the Soviet Cinema - Crippled Creative Biographies*. London: Routledge & Kegan.
- Mast, Gerald & Cohen, Marshall (ed.), 1979 (1984). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Second Edition. New York, Oxford: Oxford University Press.
- McDermott, Douglas, 1965. Artikkele The Living Newspaper as a Dramatic Form. *Modern Drama*, Vol VIII, n. 1, June.
- McLuhan, Marshall, 1984. Ihmisen uudet ulottuvuudet. Suom. Antero Tiusa- nen. Juva: WSOY.
- Meri, Lennart, 1981. Artikkele Dokumentin osuus taiteessa. Suom. Eva Lille. Valokuva 12.
- Meyerhold, Vsevolod, 1981. Teatterin lokakuu. Suom. ja toim. Marja Jänis. Jy- väskylä: Love Kirjat.
- Miettinen, Reijo, 1990. Koulun muuttamisen mahdollisuudesta. Analyysi ope- tustyön kehityksestä ja ristiriidoista. Helsinki: Gaudeamus.
- Miller, Arthur, 1989. Ajan uurteita. Suom. Kalevi Nyytäjä ja Harry Forsblom. Juva: Tammi.
- Miller, William, 1969. Yhdysvaltain historia. Suom. Heikki Eskelinen. Porvoo: WSOY.
- Mockler, Anthony, 1984. Haile Selassie's War. Oxford: Oxford University Press.
- Morgenbesser, Sidney, 1988 (1977). Dewey and His Critics. Selected with an Introduction. *Essays from The Journal of Philosophy*. - Morgenbesser, Int- roduction ix-xlv. U.S.A: Journal of Philosophy.
- Morison, Samuel, Eliot, 1972. *The Oxford History of the American People*. Vo- lume Three, 1869-1963. 2. ed. New York: New American Library.
- Mäkinen, Marco, 1990. Ei-fiktiivinen romaani. Helsingin yliopiston Yleisen kir- jallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja no 19. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Naremore, James, 1987. Orson Wellesin maaginen maailma. Suom. Antti Ala- nen. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Nicoll, Allardyce, 1964. *World Drama from Aeschylus to Anouilh*. London: George G. Harrap.
- Niemi, Irmeli, (toim.), 1967. Tekijät, tulkit, kokijat. Esseitä ja tutkimuksia tai- teentekemisestä, välittymisestä ja vastaanottamisesta. Helsinki: Tammi.
- Niemi, Irmeli, 1969. *Nykydraaman ihmiskuva*. Helsinki: Tammi.
- Niemi, Irmeli, 1975. *Nykyteatterin juuret*. Helsinki: Tammi.
- Niemi, Irmeli, 1988. Artikkele Teatteritutkimuksen nykysuuntaukset. *Fondi, Teatterimuseon vuosikirja n:o 2*. Helsinki: Teatterimuseo.
- Niiniluoto, Ilkka, 1980. Johdatus tieteenfilosofiaan. Käsitteen- ja teorianmuodos- tus. Keuruu: Otava.
- Niiniluoto, Ilkka, 1984. *Tiede, filosofia ja maailmankatsomus: filosofisia esseitä tiedosta ja sen arvosta*. Keuruu: Otava.
- Nordin, Svante, 1999. *Filosofian historia. Länsimaisen järjen seikkailut Thaleesta postmodernismiin*. *Alkuteos Filosofins historia 1995*. Suom. Jukka Heiska- nen. Jyväskylä: Pohjoinen.

- O'Connor, John & Brown, Lorraine, 1978. *Free, Adult, Uncensored - The Living History of the Federal Theatre Project*. Washington, London: Methuen.
- Overmyer, Grace, 1976. Artikkele "Report on the WPA Four Arts Project. The Annals of America". Volume 15, 1929-1939. The Great Depression. U.S.A. Page One, 1988. Major Events 1920-1988 as Presented in The New York Times. New York: Times Books.
- Palmer, R. R., 1966. Uuden ajan maailmanhistoria 3. Suom. Marjatta ja Jukka Nevakivi sekä Olli Vehviläinen. 3 p. Helsinki: Tammi.
- Palmgren, Marja-Leena, 1986. Johdatus kirjallisuustieteeseen. Juva: WSOY.
- Pietilä, Veikko, 1997. Joukkoviestintätutkimuksen valtateillä. Tutkimusalan kehitystä jäljittämässä. Tampere: Vastapaino.
- Pietilä, Veikko, 1999. Julkiso ja yleisö. Tiedotustutkimus 3, ss. 4-13. Tampereen yliopisto/Tiedotusopin laitos. Vammala: Tiedotusopillinen yhdistys.
- Pietilä, Veikko, Ridell, Seija, Kunelius, Risto & Heikkilä, Heikki, 1999. Julkiso: tienviitta tutisevien hyppyhiirien ja räkäisesti nauravan kansan maailmassa, Tiedotustutkimus 3, ss. 1-3. Tampereen yliopisto/Tiedotusopin laitos, Vammala: Tiedotusopillinen yhdistys.
- Piscator, Erwin, 1968 a (1929). *Schriften 1. Das Politische Theater*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Piscator, Erwin, 1968 b. *Schriften 2. Aufsätze Reden Gespräche*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Poggi, Jack, 1969. *Theater in America. The Impact of Economic Forces 1870-1967*. New York: Cornell University Press.
- Rantala, Raija-Sinikka, 1988. Näyttelijä - auteur. Näkökulma stanislavskilaisuuteen. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja N:o 8. Helsinki: Valtion painatuskeskus. Teatterikorkeakoulu.
- Rice, Elmer, 1960. *The Living Theatre*. London: Heinemann.
- Roberts, A.D., (ed.), 1986. *The Cambridge History of Africa. Volume 7 from 1905 to 1940*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Robinson, David, 1984. *Chaplin. The Mirror of Opinion*. London: Secker & Warburg.
- Robinson, David, 1988. *Chaplin - elämäni ja elokuvat*. Suom. Reijo Lehtonen. Espoo: Gummerus.
- Roose-Evans, James, 1973. *Experimental Theatre from Stanislavsky to today*. London: Studio Vista.
- Roosevelt, Franklin, D., 1972. *Complete Presidential Press Conferences of Franklin D. Roosevelt*. Introduction by Jonathan Daniels. Volumes 9-10, 1937. New York: Da Capo Press.
- Rorty, Richard, 1986 (1980). *Philosophy and the Mirror of Nature*. Oxford: Blackwell.
- Roth, Henry, 1971. *Vaikkapa unta*. Suom. Seppo Lojonen. Porvoo: WSOY.
- Rotha, Paul, 1952. *Documentary Film. The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*. London: Faber and Faber.
- Russell, Bertrand, 1992. *Länsimaisen filosofian historia poliittisten ja sosiaalisten olosuhteiden yhteydessä varhaisimmista ajoista nykyaikaan asti*. Al-



- kuteos: History of Western Philosophy and its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day, 1992. Suom. J.A. Hollo. Kolmas painos. Porvoo: WSOY.
- von Salis, J. R., 1966. Uudemman ajan maailmanhistoria. Osa 6. Porvoo-Helsinki: WSOY.
- Salo, Matti, 1989. Joseph Losey - vainottu muukalainen. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Salo, Matti, 1991. Musta käytävä. Abraham Polonskyn pitkä vaellus. Suomen Elokuva-arkisto. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Salomaa, J. E., 1924. Nykyajan filosofeja. Porvoo: WSOY.
- Salygin, S., 1970. Artikkel Die Kennzeichen des Dokumentarischen. Kunst und Litteratur 10.
- 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. U.S.A: Journal of Philosophy.
- Shusterman, Richard, 1997. Taide, elämä ja estetiikka. Pragmatistisen filosofian näkökulma estetiikkaan (Finnish edition). Suom. Vesa Mujunen. Tampere: Gaudeamus.
- Singer, Marcus, G. (ed.), 1985. American Philosophy. Royal Institute of Philosophy Lecture Series: 19. Supplement to Philosophy 1985. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sontag, Susan, 1974/1979. Film and Theatre, 1966. Teoksessa Gerald Mast and Marshall Cohen (ed.), Film Theory and Criticism. Introductory Readings. Second Edition. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Spiller, Robert, E., Thorp, Willard, Johnson, Thomas H.& Canby, Henry, Seidel, 1960. Literary History of the United States. 5. ed. New York: Macmillan.
- Spiller, Robert, E.(ed.), 1962. A Time of Harvest. American Literature 1910-1960. New York: Hill and Wang.
- Starr, Mark, 1950. Organized Labor and the Dewey Philosophy, 184-193. Teoksessa Hook, Sidney (ed.), John Dewey: Philosopher of Science and Freedom. A Symposium. U.S.A.: Dial Press Inc.
- 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.
- Szondi, Peter, 1972. Det moderna dramats teori 1880-1950. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Taubman, Howard, 1967 (1965). The Making of the American Theatre. Revised edition. New York: Corvard - McCann..
- Tebbel, John, & Miles Watts, Sarah, 1985. The Press and The Presidency. From George Washington to Ronald Reagan. New York: Oxford University Press.

- The Cincinnati Times-Star -lehti, 1938. Pääkirjoitus 10.5.
- The New Encyclopaedia Britannica, 1985. Volume 6. Chicago: Encyclopaedia Britannica.
- The Village Voice, 1989. July 4. New York: VV Publishing Corporation.
- Thomas, John L., 1983. *Alternative America. Henry George, Edward Bellamy, Henry Demarest Lloyd and the Adversary Tradition*. Cambridge, Massachusetts, London: Belknap Press of Harvard University.
- Thomas, Bob, 1991. *Walt Disneyn elämäkerta. Alkuteos Walt Disney, An American Original, 1976*. Suom. Henry Tanner. Jyväskylä: Sanomaprint.
- Thurén, Torsten, 1986. *Vinklad verklighet. Journalistiken, sanningen och fantasin*. Solna: Esselte Studium.
- Toporkov, V. O., 1984. *Toiminnasta tunteeseen. Stanislavski-muistiinpanoja*. Suom. Martin Kurtén ja Heikki Mäkelä. Teatterikorkeakoulun julkaisuja. D. Käännökset. No 1, Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Toulmin, Stephen, 1998. *Kosmopolis. Kuinka uusi aika hukkasi humanismin perinnön. Alkuteos: Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity, 1990*. Suom. Matti Kinnunen. Juva: WSOY.
- Tuchman, Gaye, 1978. *Making News. A Study in the Construction of Reality*. New York: The Free Press.
- Tynan, Kenneth, 1989. *Profiles. Selected and edited by Kathleen Tynan and Eban*. London: Nick Hern Books.
- Törmä, Sirpa, 1996. *Kasvun mahdollisuus. Kasvuprosessin ja kasvatuksen eettisten perusteiden tarkastelua George Herbert Meadin ja John Dewey'n ajattelun avulla*. Acta Universitatis Tamperensis. Ser A vol. 496. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Variety-lehti, 1939. February 15. New York.
- Virgin, Eric, 1936. *Abessinian keisarin neuvonantajana*. Suom. Tauno Nuotio. Porvoo: WSOY.
- Welland, Dennis, 1961. *Arthur Miller*. London: Grove Press.
- Wickham, Glynne, 1994. *Teatterihistoria*. Suom. Kalevi Nyttjä. Alkuperäinen teos *A History of the Theatre 1985/1992*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, nro 24. Suomenkielisen laitoksen toimittajat Pentti Paavolainen, Esko Salervo ja Timo Kallinen. Helsinki: Painatuskeskus.
- Williams, Raymond, 1988. *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*. Suom. Mikko Lehtonen. Jyväskylä: Vastapaino.
- von Wright, Georg, Henrik, 1989. *Ajatus ja julistus*. Suom. Jussi Aro. Alkuteos *Tanke och förkunnelse*. 3. painos. 1. painos 1961. Juva: WSOY.
- Worton, Michael & Still, Judith (ed.), 1995. *Intertextuality. Theories and practices*. ed. 1. 1990. Manchester, New York: Manchester University Press.
- Zilliacus, Clas, 1973. *Artikkeli Konsten att servera fakta. Om dokumentaris- mens verklighetsavbildning*. Finsk Tidskrift 6-7.
- Öste, Alfred, 1944. *Franklin Roosevelt*. Suom. Eino Heinivaara. 1. p. 1941. Helsinki: Tammi.

## LIITE 1

### *Ethiopia*

#### KOHTAUKSESSA 1

joulukuun 5. päivä 1934 etiopialaisten surullisen soiton ja laulun katkaisee konekiväärin papatus, jota seuraa sekasorto.

#### KOHTAUKSESSA 2

Kansainliiton päämajassa pääsihteeri lukee Etiopian ja Italian hallitusten selonteot. Etiopia valittaa italialaisten pitäneen sen alueita hallussaan jo vuosia. Italia väittää Etiopian ryhtyneen aggressioon sitä vastaan. Englanti suosittaa aiempien rajalinjojen kunnioittamista, samoin Ranska osapuolia noudattamaan sopimuksia, Neuvostoliitto toteaa suorasukaisesti, että jo antiikin Rooma piti muita barbaareina.

#### KOHTAUKSESSA 3

kaukokirjoitin viestittää Gerlogubissa naisia ja lapsia surmatun. Naiset huuhtelevat suunnattomissa kurpitoissa viljaa savimajojen edessä. Pommit räiskyvät.

#### KOHTAUKSESSA 4

Haile Selassie toteaa tyynesti Etiopian puolustavan maataan esi-isiensä tavoin, vaikka se paneeikin toivonsa Englantiin ja Ranskaan: "Parempi kuolla sotakentällä kuin elää orjana".

Roomassa Mussolinilla olisi väitteidensä mukaan "kirjastollinen aineistoa Etiopiaa vastaan, joka vain kiihdyttää armeijansa valmisteluja". Mussolinin mukaan sopimus Etiopian kanssa olisi saatu, elleivät Euroopan valtiot olisi olleet Italiaa vastaan. "Minä olen rauhan puolesta, mutta minä olen aloittanut, sen lopetan".

Lontoossa samaan aikaan Sir Samuel Hoare panee alahuoneessa toivonsa Kansainliittoon, niin kauan kuin sillä on pienikin mahdollisuus vaikuttaa asiaan. Pariisissa pääministeri Pierre Laval sanoo edustajakamarissa Ranskan tekevän osuutensa sovittelutyössä. Ministeri Hull Washingtonissa tähdentää Pariisin rauhansopimuksen kunnioittamista. Genevessä Kansainliiton pääsihteeri kysyy, ottaako se sellaisen kansan verilöylyn vastuulleen, joka ei uhkaa ketään.

#### KOHTAUKSESSA 5

Addis Abebassa hallitsijan palatsin edustalla leijonan nahoin peitettujen rumpujen vierillä on satureita aseineen ja keihäineen, alkuasukkaiden muusikkoryhmä soittaa perinneinstrumentteja, raamatullisia harppuja, herareita. Yksinäinen ääni laulaa yhtäkkiä Daavidin psalmia, poppamies aloittaa noitatanssin, hurjaa rummutusta, hysteerisiä ääniä, kuninkaiden kuningas Haile Selassie istuu, Haile Wolderoufe kehottaa mobilisaatiopuheessaan nuoria ja vahvoja olemaan valmiita ja vanhoja ja heikkoja rukoilemaan. Rummunpärityksin annetaan merkki kaikkialle, vuorille ja erämaihin, "Egyptistä Keniaan, Somalimaasta Sudaniin".

#### KOHTAUKSESSA 6

Mussolini sanoo pahinta vääryttä suunniteltavan italialaisille, joilta ollaan viemässä paikka auringossa. Hän muistuttaa siitä, miten kolonialistit jättivät italialaisille heidän suurista uhreistaan huolimatta edellisen sodan voitosta vain muruja. "Kieltäydyn uskomasta, että ranskalaiset ja britit muodattavat verta ja johtavat Euroopan katastrofiin barbaarikansan takia, joka ei ole kelvollinen kuulumaan sivistyskansojen joukkoon."

#### KOHTAUKSESSA 7

kenraali Villasanta pyyhkäisee Adowassa italialaisten vuoden 1896 tappion historiaan julistamalla kaupungin ikuisesti Italian kuningaskunnan osaksi.

#### KOHTAUKSESSA 8

Kansainliitto sopii pakotteista Italiaa vastaan, jonka katsotaan sopimuskirjan 12. artiklaa rikkomalla julistaneen sodan kaikkia liiton jäseniä vastaan. Paroni Aloisi sanoo Italian pitäneen kiinni

ystävyyssopimuksestaan Etiopian kanssa, joka taas ei ole pitänyt. Hän ihmettelee, miksi nyt ollaan nopeita tuomitsemaan, kun Mantšurian ja Chacon tapauksissa oltiin hitaita ja horjuvia. Etiopian Tecia Hawariate sanoo italialaisten käyttävän niin kehittyneitä kuolemankoneita etiopialaisia vastaan, etteivät he ole moisista edes uneksineet. Hän sanoo Etiopian päättäneen puolustaa riippumattomuuttaan kuolemaan asti.

Ison-Britannian Eden kehottaa lopettamaan sodan, Ranskan Laval patistaa vielä sovintoon, Litvinov sanoo Neuvostoliiton toimivan tarkoin Kansainliiton sopimuskirjan mukaisesti. Pääsihteeri toteaa äänestyksen tuloksen: 56 kansakuntaa kieltäytyy toimittamasta Italialle aseita missään olosuhteissa mistään hinnasta, 53 velkojamaata, paitsi Yhdysvallat, jonka hallitus ei kuitenkaan halua suojella sellaisia lainoja, kieltäytyy antamasta Italialle päivänkään luottoa ja 15 kansakuntaa, joiden osuus Italian kaupasta on 70 prosenttia, ei osta Italialta mitään.

#### KOHTAUKSESSA 9

Lontoon konservatiivien äänestyskampanjan lipuissa lukee puolueen seisovan Kansainliiton takana. Baldwin ja Hoare pitävät pitkät palopuheensa sen vakuudeksi.

#### KOHTAUKSESSA 10

eversti Hubert Julian palaa Etiopiasta New Yorkiin. Häntä haastattelee liuta toimittajia. Julian sanoo tulleen takaisin siksi, että etiopialaiset ovat pelkkiä villi-ihmisiä, eikä sivistysvaltion kannata taistella heidän puolestaan. Julian tarjosi palvelujaan hävittäjälentäjänä, ja hänen aikomuksenaan oli lahjoittaa Haile Selassielle upouusi konekin, jonka maksuista Julian ei kuitenkaan selviytynyt.

Hubert Julian oli pettynyt myös siihen, ettei Etiopiassa ollut ensimmäistäkään lentokonetta. Huhun, jonka mukaan hänellä olisi ollut romanssi hallitsijan tyttären kanssa, hän kumooa tarmokkaasti, naimisissa kun on. Julian aprikoi, että jos he ajattelivat tytärtä hänelle, jotta hän jäisi maahan, hän olisi torjunut tarjouksen. Julian sanoo, että lääkärinä hän pitäisi potilasta, Etiopiaa, parantumattomasti sairaana. Taistelulentäjän, mustan ässän, johtopäätös on: "Tulin, näin, luovutin".

#### KOHTAUKSESSA 11

Hoare ja Laval tekevät rauhasta sopimuksen. Sen mukaan Italia saa pohjoisesta koko itäisen Tigrin provinssin sekä jo hallussaan olevat Adowan ja Makalon kaupungit, etelästä 250 mailia leveän ja 700 mailia pitkän alueen, joka ulottuu brittiläisen Somalimaan rajasta etelään Rudolfin järveen sisältäen Ogadenin, Balen ja Boran alueet.

Etiopia saa Italialta Assabin kaupungin ja käytävän sinne pääsyyn. Hoare ja Laval suosittavat "reilun pelin" sopimuksen hyväksymistä kummallekin valtiolle, isolle ja pienelle, voimakkaalle ja heikolle. Lopuksi Hoare ja Laval puristavat toistensa kättä hyvän päivätöön päätteeksi. Kun valot himmenevät, musiikki pääsee äkkiä valloilleen hurjana, kiehuvana ja pahaenteisenä.

#### KOHTAUKSESSA 12

brittiläinen agitaattori pauhaa Kansainliiton sopimuksen olevan mukava ja tasapuolinen kaikille muille paitsi Etiopialle, joka joutuu luovuttamaan puolet alueestaan. Samoin ilmaisevat petetyksi tulemisensa liverpoolilainen nainen, manchesterilainen tyttö ja sheffieldiläinen puhuja.

#### KOHTAUKSESSA 13

Sir Samuel Hoare myöntää eropuheessaan alahuoneessa, että sopimus on huono kompromissi. Hän sanoo ottaneensa huomioon sen, että briteillä on laivasto Välimerellä ja joukkoja Egyptissä, Maltassa ja Adenissa, mutta ei muilla Kansainliiton jäsenillä. Heidän pitäisi olla samoin valmiudessa vastata aggressioon nopeasti milloin tahansa. Hoare pitää menettelynsä suuntaa niissä olosuhteissa ainoana oikeana.

#### KOHTAUKSESSA 14

Kaukokirjoittimen viestinä on, että sotarummut kumajavat yli Euroopan. Kansallispukuiset henkilöt poimitaan repliikkinsä ajaksi spotilla ja häivennetään seuraavan tieltä. Samalla heijastetaan marssivia jalkoja, ja töminä vahvistetaan ääniteknisesti.

Englanti: "Kotilaivasto Välimerellä!", Italia: "300 000 sotilasta Afrikassa!", Etiopia: "Kivääri joka

miehelle", Ranska: "Puoli miljoonaa aseisiin!", Romania: "Lisää lentokoneita!", Puola: "Enemmän sotilaita!", Japani: "Enemmän joukkoja Kiinaan!", Saksa: "Enemmän rahaa aseisiin!", Venäjä: "Miljoona miestä sotisopaan!", Englanti: "Öljypakotteita!", Italia: "Pakotteet tarkoittavat sotaa!", Etiopia: "200 tapettu joka päivä!", Ranska: "Ranska taistelee Britannian rinnalla!", Romania: "Romania tukee Ranskaa!", Puola: "Aseisiin!", Japani: "Tasaväkinen laivasto!", Saksa: "Heil Hitler!", Venäjä: "Alas fasismi!". Englanti: "Pitäkää Italiaa silmällä!", Italia: "Pitäkää Englantia silmällä!", Etiopia: "Elämä tai kuolema!", Ranska: "Pitäkää Saksaa silmällä", Romania: "Ole valmis!", Puola: "Lisää luoteja!", Japani: "Pitäkää Venäjää silmällä!", Venäjä: "Pitäkää Japania silmällä!", Saksa: "Se päivä!".

Sana "sota" läpäisee koko ketjun vuorotellen Englannista Saksaan saakka, musiikki pauhaa nousten huippuunsa, jalkojen töminä kovenee.

## LIITE 2

*Highlights of 1935* (© Library of Congress, Federal Theatre Project Collection)

Näytelmä *Highlights of 1935* tarjosi yleisölle huolellisesti valitun sarjan uutisia tasapainottamaan koomisia ja human interest -tarinoita niiden kanssa, joilla oli poliittista ja taloudellista merkitystä (Goldstein 279). Tavallisten kansalaisten ryhmä toimi siinä valamiehistönä Hauptmann-oikeudenkäynnissä, väkijoukkona katsomassa liikennelentokoneen laskeutumista, lyhyesti sanottuna universaalina kuorona. "Vaikuttavien kohtausten lukumäärästään huolimatta se oli epätasainen yritys ja vähiten menestyksellään living newspaperimme" (Flanagan 1985, 71). Projektin toinen yleisölle esitetty ln oli LN-yksikön toimituksen kirjoittama *Highlights of 1935*, ja toimitussihteerinä oli Arthur Arent. Kohtaukset (18) ovat keskimäärin kahdesta viiteen liuskaan; lyhin kohtaus on parin repliikin mittainen, pisin kymmenen liuskaa.

## KOHTAUKSESSA 1 (ss. 2-3)

kovaääninen kuuluttaa New Yorkin Biltmore Teatterin esittävän Living Newspaperin näytelmän *Hihghlights of 1935*. Kankaalle on heijastettu osa New Yorkin Times Squarea. Melu on suunnaton, mutta ihmiset eivät puhu sanaakaan vaan esittävät osansa pantomiimina. Tarkoituksena on ohjata kohtaus tyyllittelemällä korostaen automaattisia eleitä ja realistisen emotionin puutetta. Koska kohtaus on johdanto koko shown muodolle ja sisällölle, tyyllittelyn pitäisi olla sen luonteista, että sitä voi toteuttaa läpi koko esityksen.

Kovaääninen kehottaa väkijoukkoa muistamaan vuoden 1934 tapahtumia ja kehottaa sitä hankkimaan uusia uutisia uuden vuoden koitettua. Vanhoihin uutisiin kollektiivinen joukko reagoi olankohautuksella. Seuraa kehotus uutisten hankkimiseksi ("Purkaa koiraa!", "Keksikää uusi hiirenloukku!", "Voittakaa ratsastuskilpailuissa!", "Naikaa perijätär!" jne.)

Uuden vuoden aatossa, on kovaääninen ja joukko ihmisiä, kahdeksan miestä ja neljä naista, jotka muodostavat Hauptmann-oikeudenkäynnin valamiehistön.

Kohtaus suhteellistaa esiin provosoitujen uutisten arvon varsinkin siinä vertailussa, etteivät ihmiset näy muistavan tai piittaavan kovaäänisen aiemmin esittelemistä todellisista uutisista mitään.

## KOHTAUKSESSA 2 (ss. 4-5)

kovaääninen esittelee 12-jäsenisen valamiehistön Julkisena Mieli-piteenä, jonka edessä jokainen vuoden 1935 tärkeä tapahtuma esitetään ja josta se antaa Amerikkalaisen Suuren Yleisön tuomion.

Satiiri hykertelee myös LN:n omalla metodilla ja lyö kaksinkertaisesti, kun amerikkalaista elämänmuotoa esitellään siinä paljossa oikeusprosesseina.

## KOHTAUS 3 (ss. 6-16)

on omistettu Bruno Richard Hauptmannin oikeudenkäynnille. Hauptmann ryösti Charles Lindberghin ensimmäisen lapsen, jonka surmasta oikeus tuomitsi hänet kuolemaan.

Opas esittelee turisteille, keitä kaikkia oikeussalissa on lähipäivinä istunut: Jack Dempsey, Gloria Vanderbilt ja Al Caponen käskyläinen Nick Cavarro. Opas kysyy, mitä he arvelevat tapahtuvan, kun Hauptmann nousee todistajanaitioon. Kaksi kaupustelijaa myy kohtauksen ajan postikortteja huutaen aina välistä "Kuvapostikortteja. Viekää kotiin matkamuisto kauniista Fleimingtonista (New Jersey)!" ja "Ostakaa matkamuistotikkaat, tarkka jäljennös niistä, joita käytettiin ryöstössä!".

Todistaja hetkeksi takaumaan, jossa hän on yhteistyössä erään Johnin kanssa, mutta tullessaan valojen saattamana takaisin oikeussaliin hän sanoo miehen olleen Hauptmann, minkä moni todistaja todistaa oikeaksi. Toimittajat kiistelevät, kuka pääsee jututtamaan rouva Hauptmannia, jonka tarinan erään toimittajan lehti on jo ostanut. Kohtausta täyttävät kaupustelijat, kopiopojat, laulu ja keskustelu. Hauptmannia kuulustellaan kiivaasti. Syyttäjä argumentoi, ettei yksikään amerikkalainen gangsteri tai kiristäjä vajoaisi hänen tapaansa lapsen tappamisen asteelle. Vala-

miehistö toteaa Hauptmannin syylliseksi ensimmäisen asteen murhaan.

Väkijoukossa on myös toimittajia, jotka kirjoittavat aina välistä kiivaasti muistiinpanoja, heiluttelevat kopioita ilmassa, ja kopiopojat hakevat niitä. Puheensorinasta poimitaan jokunen juoru ja oikeudenkäynnin kannalta toisarvoinen repliikki. Oikeussali muistuttaa sekä markkinapaikkaa että pörssin kuumeista tunnelmaa, mikä minimoi vähäisenkin kiinnostuksen itse asiaan, oikeudenkäyntiin.

Charles Lindberghin lapsen sieppaus 1932 sekä Bruno Richard Hauptmannin pidätys ja oikeudenkäynti 1934-1935 käsiteltiin uutisfilmeissä vahvasti ja läpikotaisin. Ennen kuin Hauptmannia oli vangittu, uutisfilmiyhtiöitä oli varoitettu lähestyvistä pidätyksestä, jotta ne saattoivat varautua etukäteen taustamateriaalin harkkimiseen. Poliisiviranomaiset jopa sallivat niiden kuvata Hauptmannin kuulustelua poliisiasemalla. Myöhemmin kuvaajat saivat luvan kuvata oikeussalissa istuntojen välissä mykkää ja äänellistä aineistoa eräänlaisella vuorottelujärjestelyllä, jolloin kahden kameran tuottama aineisto oli kaikkien uutisfilmiyhtiöiden saatavilla (Fielding 1972, 210). Kameran tulivat siis vahvasti jo tuolloin oikeussaliin, ja LN:kin toteutti amerikkalaisittain tyyppillistä ja keskeistä oikeusvaltion aihepiiriä jokaisessa produktiossaan.

#### KOHTAUS 4 (ss. 17-20)

Koneet pysäytetään, ja tehtaanjohtaja, kaupungin pormestari, kauppakamarin edustaja ja sheriffi pitävät puhuttelun tehtaalaisille. Pari naista on puhunut ammattiliitosta, ja he arvelevat tehtaankin siirretyn New Yorkista turvaan pieneen Somervillen kaupunkiin. Kun naiset nyt ovat puhuneet järjestäytymisestä, tehtaan johdolla on hätä kädessä.

Tehtaan- ja kaupunginjohto varoittavat naisia liittymästä vaatetustyöntekijöiden liittoon, "sillä tahdottehan olla kunnon tyttöjä". Yhtenä argumenttina on liiton epäamerikkalaisuus ja toisena se, että sosiaalihuollon varassa on kosolti väkeä, "emmekä me halua teitä sinne". Johtaja hoputtaa naisia palaverin päätyttyä, mutta he sanovat menevänsä lakkoon. "Me vaadimme oikeuksiamme".

FT:en tuli myöhemmin (1937) aihepiiriä käsittelevä, WPA:n viranomaisille hankalaksi osoittautuva näytelmä, Marc Blitzsteinin kirjoittama ja Orson Wellesin ohjaama *The Cradle Will Rock* (luku 8.2).

Blitzstein antoi siinä teräslakolle katkeran sarkastisen, älykkään pilkallisen oopperan muodon. Pöyhkeilevine kapitalisteineen, sadistisine poliiseineen, sarkarillisine yhdistysjohtajineen ja hyväsydämisen, maankuulun prostituoitunsa kanssa se suorastaan pursuaa moraalista hehkua ja ajankohtaisuutta. *The Cradle Will Rock* ei kuitenkaan ollut pelkkä musiikkiin sovitettu *New Masses* -pilakuva. Se oli ensimmäinen vakava Amerikassa kirjoitettu musiikkidraama, joka käytti kadun miehen kieltä, urotyö, joka teki todella kotimaisen oopperan mahdolliseksi (DeHart Matthews 1978, 122). *The New York Times* kuvaili oopperaa ammattiyhdistyshenkiseksi, ja Washingtonissa huhuttiin sen olevan vaarallinen (emt. 123).

#### KOHTAUKSESSA 5 (ss. 21-22)

gangsteripäällikkö Buggsey Goldstein on levitellyt pöydän ja lattian täyteen lehteä, josta hän hämmästyneenä lukee nimensä vasta julkistetun valtion vihollisten nimilistalta. Pahinta on, että hän on vasta numero kuusi.

Niin kohtaus 5 kuin 6:kin ovat uutisina pinnallisia, mutta ne ovat puheenaiheita, selviöitä siihen tapaan, ettei kohtauksesta 6 käy selville edes se, mistä urheilulajista on kysymys, mutta tekstissä mainitun valmentaja Bill Terry'n tunsivat tietenkin kaikki. Näiden irtopalojen avulla on irtauduttu arjen tavanomaisuudesta ja taloushuolista. Teatterikontekstissa ne hahmottuvat uudella tavalla, LN:n äänen tivaamassa, sarkastisessa uutiskehyksessä, vaikka jäävätkin kabareemaisiksi heitoiksi.

#### KOHTAUKSESSA 6 (ss. 23-25)

räyhäävien urheiluhullujen kannatushuutoja New York Giantsille ja Brooklyn Dodgers -seuralle.

## KOHTAUKSESSA 7 (ss. 26-28)

LN:n ääni raamittaa ajan tapahtumia otsikoin: "Dionnen viitokset", "Will Rogers ja Wiley Post kuolleet lentoturmassa", "Mussolini mobilisoi 10 miljoonaa italialaista", "Barbara Hutton M'Divani eroaa prinsistään ja nai ruhtinaan".

Toimittaja haluaa tehdä jutun Barbara Huttonin omistaman liikkeen myyjästä, joka myös on menossa naimisiin, mutta myymälän johtaja ei pidä siitä, että Barbara Hutton ei ehkä pitäisi siitä, että pääjuttu olisikin myyjästä.

Uutiset sovitaan niiden painoarvosta huolimatta samaan karsinaan samalla tavalla kuin ne olisivat lehdessäkin. Ulkomaan aiheena rohjetaan yhä palata *Ethiopian* tematiikkaan.

## KOHTAUKSESSA 8 (ss. 29-33)

hirtetään myymälävarkaudesta syytetty William De Boe. Hänellä ei ollut varaa maksaa kauppiaan rouvan vaatimaa korvausta, ja tuomio tuli siitä, että rouva syytti De Boeta raiskauksesta. Kansanhuvina toteutetussa kohtauksessa toimitusta leikkaavat aina välistä huudot "popcornia, pähkinöitä, cocacola" ja väkijoukon kehotukset hirttää syytetty.

## KOHTAUKSESSA 9 (34-36)

vanki pyytää päästä ehdonalaiseen vapauteen 18 kärsityn rangaistusvuoden jälkeen. Osoittautuu, että hänet onkin tuomittu vain viideksi vuodeksi. Pimennyksen jälkeen mies tuo ilmoituksen lehteen autostaan löytämästään naisten rahapussista, jonka omistaja joutuu maksamaan ilmoituksen. Mies korjaa maksavansa ilmoituksen itse, jos löytäjä selittää tyydyttävästi hänen vaimolleen, miksi kukkaro on ollut hänen autossaan.

## KOHTAUKSESSA 10 (ss. 37-42)

Dutch Schultzia syytetään varkaudesta, pahoinpitelystä, pahennusta herättäneestä käytöksestä, miestaposta, ryöstöstä, sen jälkeen kolme kertaa ryöstöstä, kaksi kertaa törkeästä pahoinpitelystä, aseiden kätkemisestä, ja jokaisen syytöksen kohdalla tuomarin nuija kopahtaa ja tuomio on vapauttava. Viimeinen syyte on tuloveron välttely, ja tuomari vapauttaa vangin. Pimennyksen jälkeen kolmen tuomarin liikkuvat huulet valaistuina. He vakuuttavat vuorotellen, että vaikkei laki ulotu Schultziin, roskaväki ulottuu. Pimennyksen jälkeen aseistetut miehet piirittävät baarissa Schultzin. Taas pimennyksen jälkeen sekasorto, aseistetut miehet kuolleina, Schultz tuolilla kuoleman kielissä sanoen olevansa tietämätön, miksi hänet yritettiin tappa.

Yksilön suoja osoitetaan kohtauksissa 8, 9 ja 10 perin suhteelliseksi. Näihin irrallisiin, kevennettyihin episodeihin sisältyvä moraalinen ja yhteiskunnan vastuu jäsenistään jäntevöityy temaattiseksi kokonaisuudeksi ehkä kiinteimmillään vasta näytelmässä *One Third of a Nation*. E.L. Doctorowin faktaa ja fiktiota käyttävä teos *Billy Bathgate* (*Gangsterin oppipoika* 1989, suom. Kalevi Nyytäjä, Helsinki 1990) käsittelee Dutch Schultzin gangsteritoimintaa, mm. pikkukaupungin korrupointia, jotta Schultz saisi myötämielisen valamiehistöön veronkavallusoikeudenkäyntiinsä samalla periaatteella, jota mm. Huey Long sovelsi. Schultzin liiga saa johtajaansa myöten koplien välisessä taistelussa surmansa, ja Doctorowin luoma kuvitteellinen gangsterin oppipoika Billy on tapauksen silminnäkijänä.

## KOHTAUKSESSA 11 (s. 43-45)

synnynäinen johtaja, jees-mies, ruikuttaja, auttava käsi ja rouvashenkilö kokoavat "yleisen ajattelutavan" pähkinänkuoreen puhumalla niitä näitä ja viittaamalla näytelmässä esitettyihin ajankohtaisiin tapahtumiin, Hauptmanniin, Saksaan, Huttoniin ja De Boehen, joita he eivät kovin hyvin edes muista.

"Yleinen ajattelutapa" on vain nimettyjä otsikoita, joiden sisällön osoitetaan asioiden "yleisestä tärkeydestä" huolimatta raukeavan nopeasti aktiivisesta muistista. Se ei tunnu riippuvan edes henkilöiden statuksesta tai luonteesta, jotka kohtauksessa on esitelty pikaisesti ja kattavasti. Edeltävien kohtausten sitominen yhteen tiivistää temaattista käsittelyä *Triple-A:ssa* sovelletun metodin mukaisesti.



## KOHTAUKSESSA 12 (ss. 46-51)

Living Newspaperin ääni kuuluttaa "Utisvälähdyksiä: Merivoimien kone 6-P-7 syöksyy Tyyneen mereen. Kuusi miestä menehtyy. Korkein oikeus julistaa National Industrial Recovery Actin perustuslainvastaiseksi. Pääministeri Flandinin johtama Ranskan hallitus eroaa. Chacon sota päättyy. Huey Long esittää hyvinvoinnin jako-ohjelmansa. Baton Rouge, Louisiana..."

Utisoinnin poliittinen asteikko ulottuu oman sotilaallisen puolustuksen haavoittumismahdollisuudesta Rooseveltin ajaman hankkeen romuttumiseen, Ranskan konservatiivisen suurfinanssin edusmiehen luopumisesta Paraguayn ja Bolivian välisen Chacon pohjoisosan aluekiistan sopimiseen ja lopulta Longin sosiaaliohjelman esittelyyn. Long on yhdistetty osaksi valtakunnallista ja kansainvälistä uutisaineistoa, jolloin hänen esityksensä yhteiskunnallisesta reformista saa asiallisen käsittelyn ja sitä kautta samankaltaisen ironisen sävyn kuin Long MOT:ssa (Liite 2.1.), jossa hän esittäytyessään omana itsenään näyttäytyy naurettavana.

Vuonna 1930 senaattiin valittiin Huey Long jo vahvasti asemiaan valitsemalla omiaan strategisiin valtionhallinnon virkoihin (*Encyclopedia Americana* 17, 732-733), mitä tässä sätkynukkekohtauksessa satirisoidaan. Otettuaan tehtävän vastaan vasta 1932 kuvernöörin virkaan tuli Longin ystävä Oscar K. Allen, jonka veriveljeys kesti kohtauksen perusteella loppuun asti. *Highlights of 1935* -näytelmän kohtauksen 12 B henkilöt ovat miltei samat kuin kohtauksessa 11 osoituksena Long-teemasta kaikkien huulilla, mikä myös näyttämötekniisena ratkaisuna tuo näytelmään luontevaa jatkuvuutta.

Mustat ja köyhät valkoiset jumaloivat Longia, sillä hän rakensi teitä sisämaahan, perusti kouluja ja laajensi Louisianan yliopistoa, mutta ennen kaikkea hän poisti äänestys-oikeuden edellyttämän henkiveron, niin että mustatkin saattoivat äänestää, mitä kohtauksen mielipiteet heijastavat ja mistä syystä. "Yksinkertainen väki laulaa Louisianassa yhä balladeja Longista" (ib.).

Valoa näyttämön sivuilta, näyttämön oikealla puolella Huey Long paitahihassillaan huitoo käsiään puhuessaan voimakkaasti. Hän on korkealla korokkeella, oikealla näyttämöstä. Ympäriällä on erilaista väkeä kuuntelemassa hänen mahtipontista puhettaan. Seuraavalla tasolla on hyvin pukeutuneita keskiluokan miehiä ja naisia. Heidän alapuolellaan on köyhästi pukeutuneita osuuspoimijoita, työläisiä ja muutama musta. Heitä valaisevat yläpuoliset spotit. He kuuntelevat innoissaan.

Longin asemointi on kaksinkerroin vahvistettu, kun hän on sekä katsojan näkökentän vahvemalla laidalla, oikealla, että ylinnä, näkymässä ja hallitsemassa. Asemointi voimistaa Longia liikanimensä Kingfishin mukaisesti diktaattorimaisena johtajahahmona. Longille tyypillinen vilkas elekieli, jota MOT vielä tahollaan korosti, johdattaa ajatukset demagogien fyysiseen "prototyyppiin" ja siihen liittyvillä merkityksillä konnotoivaan Hitler-metaforaan, joista tunnetuimpia ovat Brechtin näytelmän *Arturo Ui* nimihenkilö ja Chaplinin *Diktaattorin* Mr. Hynkel. Longin esiintyminen paitahihassillaan korostaa hänen kotoista otettaan, samankaltaista populistista jokamiehen samastumiskohdetta kuin Smithin vulgääri ja strategisesti viisas ruokailu MOT:ssa (*The "Lunatic" Fringe*). Yläpuolelle sijoitetut heijastimet valaisevat Longin ympärillä olevat kuulijat massaksi, kahdeksi kollektiiviksi.

## LONG

"Antakaa jokaiselle koti, joka on kolmannes kaikkien kotien keskimääräisestä arvosta, sanokaamme 5.000 dollaria. Rajoittakaa yksityinen omistus 300-kertaiseksi keskivertoon nähden, sanokaamme viiteen miljoonaan dollariin. Varmistakaa jokaiselle tulot ja rajoittakaa ne samalla perusteella, sanokaamme kolmannekseen keskiverrosta, 300-kertaiseksi keskivertoon nähden." (Hysterisiä eläköönhuutoja)

Longin leikittely numeroilla johtaa mahdollittamaan yhtälöön, jonka taustalla voi nähdä Rooseveltin toteamuksen siitä, miten kansakunnasta kolmasosa on huonosti puettu, huonosti ravittu ja asuu huonosti. Longin aritmetiikkaan verhoutuu presidentinvaaleihin valmistautuvan kansanvillitsijän ivallinen arvostelu maan taloudenhoitoa ja hallintoa kohtaan, mutta ln:n kontekstissa painottuu hänen helppoheikkimäinen sosiaalipolitiikkansa.

## HYVIN PUKEUTUNUT MIES

”Kingfish on oikeassa.”

## MUSTA

”Entäs musta mies, pomo?”

## KESKILUOKAN KUORO

(Hysterisesti) ”Jakakaa hyvinvointi! Jakakaa hyvinvointi! Jakakaa hyvinvointi!”

## VANHA NAINEN

”Jumala siunatkoon meidän Huey Longia.”

## OSUUSPOIMIJA

(Ryysyisissä haalareissaan, nojaa kuokkaansa) ”Mutta Huey, kuinka saat pankkiirit jakamaan rahansa?”

## LONG

(Käheästi, osoittaa sormellaan joukkoa) ”Ellet ymmärrä tätä, sulje kirottu silmäsi ja USKO SE! Mutta oletakaamme, vain keskustellaksemme asiasta, että olet oikeassa. ...Että et voi jakaa hyvinvointia sosialisoinnista sitä, mikä sen aiheuttaa. Se on sosialismia, eikö vain? Ja kertoisitko, mitä järkeä on käyttää sosialismin korttia Amerikassa nykyään? Mitä hyödyttää olla oikeassa vain hävitäkseen? ENSIN ON PÄÄSTÄVÄ VALTAAN... SITTEEN VOI TOIMIA!... (tauko) Minua kutsutaan fasistiksi. Hyvä. Olen Mussolini ja Hitler yhdessä persoonassa. Mussolini antoi heille risiiniöljyn. Minä annan heille tabaskon. Ja sitten he pitävät Louisianasta.” (Nauraa) (Pimennys).

Samalla tavalla kuin musta mies ei saa vastausta keskiluokan edustajalta, Longkaan ei vastaa osuuspoimijan kysymykseen. Longin näennäinen vastaus sen sijaan tarkoittaa juuri päinvastaita kuin mihin hänen esittämänsä hyvinvoinnin jako-ohjelma iskulauseenomaaisesti tähtää. Longin halu valtaan ja senjälkeinen kyky vaikuttaa on eräänlainen vetoisuus kansalle siitä, että hänen pitää saada niin paljon henkilökohtaista valtaa, että spekulatiot sosialismista ja hyvinvoinnin teoreettisesta jaosta voidaan lopettaa. Longin repliikissä painottuva sokean uskon varaan heittäytyminen vetoaa ajatukseen Longista suurena johtajana ja vähättelee samalla osuuspoimijan tervettä järkeä ja asemaa.

Longin ajattelun logiikka on siinä, että vallan käyttämisen edellytyksenä on pääsy valtaan. Koska valta käsitetään näin mahdollisuutena mihin tahansa, myös keinot siihen pääsemiseksi voivat olla mitä tahansa. Longin vallan alla olevien mahdollisuudeksi jäisi panna silmät kiinni ja uskoa siihen, että kaikki järjestyy parhain päin tabaskolla. Päätöksentekotason syvintä olemusta paljastaen seuraava kohtaus on tyypistetty minimaaliseksi ilmaisuksi, jossa Longin marionetit parodisoivat tahdotonta lainsäätäjäjoukkoa ja varoittavat samalla vahvan demagogin yksinvaltan uhasta.

Living newspaperin ääni ilmoittaa paikaksi Baton Rougen valtiopäivätalon. Esitys tapahtuu keskinäytännöllä kahden plyysiverhon välissä. Pitkä kokouspöytä jatkuu taustaa kohti kaltevana niin, että takaosa on korkeammalla aksentoiden perspektiiviä. Seitsemäntoista miestä istuu lämpimän ilman asussa pöydän ääressä. Kahta lukuunottamatta muut retkottavat eteenpäin kuin elottomat nuket. Narut on kiinnitetty jokaiseen ja he kulkevat kohti pöydän ulointa päätä, missä he lähestyvät toisiaan. Kaksi odottaa katsomon puoleisessa päässä istuen normaalisti. Long saapuu henkivartijat sivuillaan. Hän istuu pöydän päähän katsellen yleisöä ja tarkastaa hovinsa. Hän tarttuu edessään oleviin naruihin, jotka ovat kietoutuneet toisiinsa, kiristää tätä yhdeksi kiertynyttä naru vetämällä, jolloin komitean jäsenet ponnahtavat asentoon. Long poimii toisella kädellään asiakirjapinon. Hän nyökkää lyhyesti yhdelle nukeista, joka lyö pöytään nuijalla. Long puhuu.

## LONG

”Ennen kuin esittelen nämä lakiluonnokset, tahdon kuulla vastustajieni kommentit.” (Hän sa-

noo tämän hymyillen leveästi. Komitean jäsenet hihittävät yksiaanisesti).

ENSIMMÄINEN VASTUSTAJA

(Nousten) "Luonnokset tulivat juuri kirjoittimelta. Meillä ei ole ollut aikaa edes nähdä niitä."

LONG

"Tiedän, että ne ovat hyviä lakeja ja hyviä valtiolle... Koska minä laadin ne, sanelin ne ja haluan nyt saada ne suotuisasti toimimaan."

ENSIMMÄINEN VASTUSTAJA

(Nousten) "Vastustan."

PUHEENJOHTAJA

(Voimakas vetäisy narusta) "Järjestyä."

LONG

"Huomaamme teidän äänestäneen ei, niin että se tyydyttää TEITÄ. Kaikki muut äänestävät kyllä."

TOINEN VASTUSTAJA

(Nousten) "Vastustan. Vaadin, että lakiluonnokset luetaan kokonaan, ennen kuin ryhdytään toimenpiteisiin."

LONG

"Ei meillä ei ole aikaa sallia teidän istua ja lukea niitä. Ne ovat O.K. ja runnomme ne läpi." (Kaikki komitean jäsenet nyökkäävät hyväksyvästi mekaanisesti)

OPPOSITIO

(Yhdessä) "Vastustan! Vastustan!"

PUHEENJOHTAJA

(Paukauttaa nuijaa) "Hylätty! Järjestykseen, olkaa hyvät."

KOMITEAN JÄSEN

(Toisella voimakkaalla vetäisyllä narusta) "Ehdotan myönteistä lausuntoa."

OPPOSITIO

(Molemmat nousten) "Vastustan!"

PUHEENJOHTAJA

"Kaikki kannattavat?"

KUORO

(Äänekkäästi) "Kyllä!"

PUHEENJOHTAJA

"Vastaan?"

OPPOSITIO

(Molemmat) "Ei!"

LONG

(Pitelee toista lakiesitystä) "Tämä esitys koskee tuloveroa..."

OPPOSITIO

(Vimmoissaan) "Lue esitys!"

LONG

(Katsoo rannekelloa) "Lakatkaa keskeyttämästä! Meillä on kolme aloitetta hyväksyttävänä ja minulla on vain tunti aikaa."

KOMITEANJÄSEN

"Esitetään hyväksyttäväksi."

PUHEENJOHTAJA

"Kannatetaan?"

KUORO

"Kyllä."

PUHEENJOHTAJA

"Vastaan?"

OPPOSITIO

(Alistuneesti) "Ei!"

PUHEENJOHTAJA

(Kumauttaa nuijaansa) "Hyväksyty." (Tästä lähtien Long nähdään pitelemässä lakiesityksiä ja kuullaan vain komitean "kyllää" ja "eitä". Seuraa eräänlainen pantomiimi. Kun Long pitää kädessään lakiluonnosta, puheenjohtajan nähdään muodostavan huulillaan sanoja. Sitten osavaltion nukkekansanedustajat sanovat katkonaisesti "kyllä", jota seuraa synkkä ja yhä heikompi niiden kahden "ei" etunäyttämöltä. Valot himmenevät hitaasti hämäräksi tai pimeäksi).

PIMENNYS

LIVING NEWSPAPERIN ÄÄNI

"Osavaltion valtiopäivätalo, Baton Rouge."

(Orkesteri voi esittää tätä mustissa verhoissa toteutettavaa kohtausta soittamalla Beethovenin Viidennen sinfonian sävelen mukaista kohtalokasta tunnelmaa. Kaksi korkeaa joonialaista pylvästä on näyttämön oikealla puolella muodostaen miltei etunäyttämön draamalle, joka on tulossa. Kevyt sininen heijastinvalo valaisee molempia pylväitä ja oikeanpuoleisen juurella nähdään MIES. Hänellä on panamahattu, pellavapuku, lasit ja hän näyttää hermostuneelta. Toistuvasti hän koskettelee taskuaan varmistuakseen, että siellä on jotakin. Hän kohottaa päätään, kuuntelee ja käyttäen pylvästä kilpenään hän tähyilee käytävää, näyttämön oikeaa puolta. Hän painautuu pylvästä vasten, kun kuuluu askelia ja huoleton puhetta. LONG ilmestyy näyttämön oikealta puolelta kuuden henkivartijansa ympäröimänä. Hänen tullessaan sisään valonheitin nousee suoraan kahden pylvään väliin. LONG ja hänen ASEENKANTAJANSA näyttävät olevan tietämättömiä vaarasta. TRI WEISS pujahtaa joukkoon hiljaa, painaa aseensa LONGIN kylkeen ja laukaisee. Samanaikaisesti FOURNET on ilmestynyt näyttämön vastakkaiselta puolelta eli vasemmalta. Hän näkee, mitä on tapahtumassa, ja samaan aikaan, kun ase laukeaa, hän hyökkää WEISSIN kimppuun. ROSEN, vartija, sukeltaa WEISSIN päälle ja tulittaa häntä. WEISS lyyhityy haavoittuneena ja vartijat ampuvat hysteerisesti ruumista, joka makaa lattialla väristen. He jatkavat ampumista ikään kuin se tekisi vainajan kuolleemmaksi. He ovat menettäneet kontrollin täysin. Ristituli saa VIRKAILIJAT ja IHMISJOUKON ryntäämään näyttämölle molemmista päistä. LONG nousee jauhutuneen joukon seasta, kuolemankalpeana pidellen kylkeään. Hän yrittää nojautua vasempaan pylvääseen, mutta lysähtää O'CONNORIN syliin. Tämä on tullut näyttämölle toimistoista yhdestä).

LONG

(Heikosti) "Jimmy, poikaseni... Minua on ammuttu..." (Hän romahtaa maahan) (Vaikuttavan näköinen MIES ryntää ylös. Äänien sekasorron yli hän huutaa)

KVERNÖÖRI ALLEN

"Mitä täällä on tapahtunut?"

## VARTIJA

”Se on Kingfish. Hänet on ammuttu.”

## KUVERNÖÖRI ALLEN

(Raivoissaan) ”Antakaa joku minulle ase. Antakaa minulle ase!”

## PIMENNYS

Longin populismia siivittivät vetoavat teot. Tultuaan 1928 valituksi kuvernööriksi Long hyökkäsi ”jättimäisten yritysten” kimppuun. Lisäksi hän järjesti lapsille ilmaisia koulukirjoja ja aloitti massiivisen tienrakennusohjelman. Senaattorina 1932 hän väitti hyvinvoinnin jako-ohjelmallaan vältettävän kommunistisen vallankumouksen (*Chronicle of America* 669). Senaattoria ja aiemmin kuvernööriä vihamiehet nimittivät Amerikan ensimmäiseksi diktaattoriksi, ystävät pienen ihmisen puolustajaksi. Longin surmaaja oli tohtori Carl A. Weiss, fyysikko Baton Rougesta. Weiss oli senaattorin erään poliittisen vihollisen, tuomari Benjamin Pavyn, vävy. Longin kuoleman leimaaminen kriisiksi ja hänen jako-ohjelmansa todellisen luonteen arviointi asettuvat *Highlights of 1935:n* kohtauksessa ironiseen valoon vallankin vertailussa roosevelttilaiseen kokonaisvaltaiseen demokraattiseen ajatteluun.

Roosevelt kuitenkin vältti haastamasta vastustajiaan suoraan, koska marginaalisia voittoja uhkasi oman arvostuksen väheneminen ja ylimääräinen julkisuus vastustajalle. ”Tähän tarkoitukseen Roosevelt käytti likaisen työn tekijöitään.” Hän ei pitänyt vaarallisena sitä, mitä nämä miehet sanovat, vaan miten he sanovat. Mutta näiden sloganit ”Jokainen ihminen on kuningas” ja ”5000 dollaria jokaiselle vuodessa”, ei ole yhtään naurettavampaa kuin Hooverin lupaukset ”Kaksi autoa joka tallissa” tai ”Kaksi kanaa joka padassa”, jotka vastustajien mielestä osoittautuivat kahdeksi kanaksi jokaisessa autotallissa (Holland 319).

Etelä on sääty-yhteiskunta ja eroaa siksi Yhdysvaltain pohjoisten valtioiden demokratian perinteestä. Lipset onkin todennut, miten ”Yhdysvaltain etelävaltioissa pannaan enemmän painoa elitismille, suorituksille, partikularismille ja diffuusiudelle” (Lipset 337). Ei ole sattumaa, että Longin tapainen populistit nousi juuri Eurooppaa monessa katsannossa muistuttavasta Etelästä. Sattumaa ei ole sekään, että pelottava vastustaja sai perin vähän tilaa LN:ssa, kun *Southia* ei esitetty ja kun Longin osuus jäi *Highlights of 1935:ssäkin* yhteen kohtaukseen, varsin näyttävään tosin.

KOHTAUS 12 B (ss. 52-54).

## JURYN NÄHDÄÄN SEISOVAN

Henkilöt samat kuin kohtauksessa 11, lukuun ottamatta rouvashenkilöä, jonka tilalla ovat nainen ja tyttö. Longia käsittelevä MOT-jakso on liitetty tämän Long- kohtauksen perään omaksi alaluvukseen.

## LIVING NEWSPAPERIN ÄÄNI

”Suuri amerikkalainen yleisö.”

## SYNNYNNÄINEN JOHTAJA

”Niinpä niin. Huomaan, että he saivat Kingfishin.”

## NAINEN

”Hän oli sellainen klovni.”

## TOINEN NAINEN

”Mutta hän olisi voinut olla seuraava presidenttimme.”

## MIES

”Kansankiihottaja. Sitä hän oli, kansankiihottaja.”

## AUTTAVA KÄSI

”Joka tapauksessa hänellä oli hyvä ajatus.”

NAINEN

"Mutta hänellä ei koskaan ollut tilaisuutta käyttää sitä."

JEES-MIES

"Sinäpä sen sanoit."

SYNNYNNÄINEN JOHTAJA

"He olisivat saaneet hänet ennemmin tai myöhemmin."

VALITTAJA

"Sanot sinä."

JEES-MIES

"Tämä on kriisi. Juuri sitä tämä on, kriisi."

VALITTAJA

"Mikä on kriisi?"

NAINEN

"Huey Longin ampuminen on kriisi."

VALITTAJA

"Meidän olisi pitänyt kumota Louisianan osto vuosia sitten."

JEES-MIES

"Niin, piru vie."

TYTTÖ

"Ostiko Huey Long Louisianan?"

NAINEN

"Höh. Hän ei koskaan ostanut mitään."

TOINEN NAINEN

"Hän uskoi hyvinvoinnin jako-ohjelmaan."

TYTTÖ

"Mitä hyvinvoinnin jako-ohjelma tarkoittaa?"

ENSIMMÄINEN NAINEN

"Se tarkoittaa, että mikä on sinun, on minun, ja mikä on minun, on minun."

SYNNYNNÄINEN JOHTAJA

"Olen onnellinen. En ole koskaan nähnyt sellaisia ihmisiä. En tiedä, miten te voitte olla onnellisia tuollaisilla puheilla."

AUTTAVA KÄSI

"Mitä tämä kaikki vättely hyödyttää?"

SYNNYNNÄINEN JOHTAJA

"Ei tämä ole mitään väittelyä, veli."

NAINEN

"On monenlaista väittelyä."

SYNNYNNÄINEN JOHTAJA

"Ne mykät moukat täällä..."

JURY

(ad. lib.)

"Kuka on mykkä?"

SYNNYNNÄINEN JOHTAJA

"Ei, te ette ole tyhmiä. Te olette pirun fiksuja."

VALITTAJA

"Äänestäkää. Kysykää ihmisiltä."

SYNNYNNÄINEN JOHTAJA

"Sitäkö, että olette pirun fiksuja?"

VALITTAJA

"Ei, vaan että Huey Longin ampuminen on kriisi."

SYNNYNNÄINEN JOHTAJA

"No äänestetään." (Nopeasti) "Kaikki, jotka kannattavat, sanovat 'jaa'. Kaikki, jotka vastustavat, sanovat 'ei'. Hyväksytty yksimielisen välinpitämättömästi."

PIMENNYS

## 2.1 Hyvinvointia jokaiselle

MOT:n henkilökunta koostui liberaaleista demokraateista, jotka olivat katkeran vihameilisiä fasismille, naiivin innostuneita uudesta Venäjästä ja syvästi kiinnostuneita yhteiskunnallisista aiheista (Hastings 275). Satiiriin Huey P. Longista onnistuttiin kokoamaan joitakin Longin puheista ja antamaan hänen tuhota itsensä omilla sanoillaan ja teoillaan (Bluem 38). LN:ssa, toisin kuin yksityisessä MOT:ssa, menetelmä ei olisi käynyt laatuun yhtä vaivattomasti, sillä moni senaattori vetosi poliittisissa aiheissa sensuurin ja yleisen lojaliteetin nimessä siihen tosiasiaan, että FTP-hanke rahoitettiin verotuloin.

MOT:n *Huey Long* ensiesitettiin 19. huhtikuuta 1935. Sen kesto on noin kuusi minuuttia. *Huey Long* -jakson kanssa esitettiin samassa koosteessa myös *Trans-Pacific*, *Munitions* ja *Mexico*.

Kertoja toteaa New Orleansin Amerikan keskellä olevan kuin ulkomainen kaupunki. Naiset kävelevät parhaissaan rehevän metsän reunalla, kaupunkilaisia näkyy jalkakäytävällä, taustalla on jyhkeä seka- ja kertaustyylijä hyödyntävä siirtomaatyylinen kirkko, ja sankaruutta uhkuva ratsastajapatsas on lähinnä kameraa. Latalainen historia, Espanjan ja Ranskan hallinnon tuntu ja kulttuurinen leima on voimakas.

Selostusääni esittelee New Orleansin joen, Mississipin. Sillä lipuu alus, joka näkyy saaneen kirkon tavoin vaikutteita monista lähteistä. Yhdellä pittoreskeista katunäkymistä neljä mustaa poikaa heittää noppaa, elämänrytmi on verkkainen, mitä vielä pehmentävät pitsireunuksiset parvekkeet. Kertoja toteaa

"tämän vanhan maailman kaupungin, itse asiassa Louisianan ainoan, olevan ehdottomasti epäamerikkalaisen..."

Naisia sisäpihassa, jossa on runsaasti kukkia

“...vallassa olevan yksinvaltiuden, joka on matalamielisintä...”

Huey Long puhuu kiivaasti, viuhtoen molemmilla käsillä ilmaan, puku päällä, rusetti kaulassa. Idyllin kautta rakentuu vahva kontrasti Longin narsistiseen esiintymiseen, jota sävyttävät Euroopan fasistijohtajien gestiset kliseet.

“...luonteeltaan, mitä kansallinen poliittinen näyttämö on tämän sukupolven aikana nähty. Long on nimi ja pitkä on matka, jonka tämä epätavallinen mies on seitsemänä viime vuotena tehnyt.”

Kertojan ote on suorasukainen, haastava, kantaaottava.  
Teksti valkokankaalla: “Kansakunta kuuli Huey Longista vasta kun hänestä 34-vuotiaana tuli Louisianan kuvernööri”.

“Vuotta myöhemmin häntä syytti virkavirheestä..”

Kadulla mies ojentaa Longille lehden

“...Louisianan edustajainhuone. Syytteitä oli 19, korruptiosta koruskandaaliin.”

Long pyyhkii hikeä oikeussalissa, kaukana. Lähikuva Longista, joka on harmistunut ja hermostunut.

“Joko olet valmiina valvomaan senaattia...”

Long tulee iloisena raastuvasta. Mielialan vaihdoksen perustelu viittaa siihen kritiikkiin, jota Yhdysvaltain oikeuslaitos mahtimiesten jutuissa saa osakseen mm. LN:ssa. Longin tapauksessa se perustuu menestyksiin oikeudenkäynneissä, mm. virkavirhesyytöksessä (Chronicle of America 669).

“...ja kohoamaan kansalliseksi henkilöksi, ylpeästi?”

Long kadulle kävelemään väkijoukkoon Amerikan lipun perässä.

“Vuodesta 1928 hänen tekemisensä ovat olleet uutisia.”

Lähikuva hymyilevästä Longista kankaan vasemmalla sivulla, taustalla muutaman marsijan pää.

“Kun risteilyalus Emden vierailee New Orleansissa...”

Kuva laivasta. Sitten Longin palvelija avaa oven savuke sormissa laivan komentajalle. Imitoitu Long polttaa sikaria lukien kyljellään lehteä, menee aamutakissa selkä kameraa päin ovelle, jolla jäykät, kivikasvoiset vieraat tervehtivät Longia.

Vaikka MOT oli onnistunut puhumaan Kingfishin ilmestymään henkilökohtaisesti elokuvan puhejaksoihin, jotka kuvattiin hänen huoneessaan senaatissa, näyttelijä esitti uudelleen joitakin Longin epämiellyttävimmistä käyttäytymishetkestä, kuten karkean loukkauksen saksalaiselle komentajalle hotellihuoneessaan pyjamaan sonnustautuneena (Fielding 1978, 49-50).

“Seuraavana päivänä ystäviltä lainatussa puvussa hän käy vastavierailulla ja vastaanottaa komentajan kunnianlaukaukset.”

Long menee lankonkia laivalle reippaasti, tykinlaukaukset ammutaan, kättelee komentajaa.



Emdenin päällikkö vaati virallista anteeksipyyntöä, mihin Long suostui, ja newyorkilaisen Walter Baldwinin ryppysisessä yöasussa näyttelämä lavastettu kohtaaminen nivelti autenttiseen aineistoon kauniisti (Fielding 1978, 50). Tässä hotellihuonekohtauksessa ja laivavierailussa paljastuu/paljastetaan Longin persoonallisuuden monijakoisuus, minkä itsetyytyväinen vulgääriys on saatu vangituksi myös myöhemmässä kohtauksessa, jossa Long ottaa vaimonsa kanssa vastaan onnitteluja pääsystä senaattiin. Luonnekuva on täysin erilainen kuin sen Longin, joka pitää kiihotuspuheitaan niin, että ruumiinkieli on osa suggestiivista esitystä. Long edustaa poliittisia kameleontteja, jotka "sosiaalisten kykyjensä avulla pystyvät muokkaamaan käytöstään erilaisten tilanteiden mukaiseksi, minkä vuoksi he saattavat seurasta riippuen vaikuttaa aivan eri ihmisiltä, joskus puheliailta, toisinaan juroilta ja pidättyväsiltä" (Goleman 154).

"Avoimesti demagogina hänet on valittu virkaan Bayoniin asti ulottuvan vetovoimansa ansiosta."

Long puhuu ja villitsee kansaa puhujakorokkeella, kuulijoita runsaasti, korokkeen reunalla myös Longin kuva. Long lupaa uuden tien (kuva tiestä), siltoja, (kuva sillasta), uuden kuvernöörinpalatsin itselleen (kuva palatsista), lupaa työtä kaikille, (kuvaa tietyötä), jotka äänestävät häntä (käsi tietyöntekijän olalla).

"Itseään Kingfishiksi nimittävällä Longilla on suurta hupia hallita Louisianaa" (astelee rehvakkaasti palatsin portista rappusia kohti kameraa).

"Long vihittää oikeustieteen kunniahohtoriksi Iowan yliopistossa. Yliopistollisten symbolien, viitan ja hatun juhlava luovutus."

"Poissaollessaan hän jättää sievän konekirjoittajansa johtamaan osavaltiota" (konekirjoittajan profiili, joka kääntyy ja uutena kuvana kasvofasadi kohti kameraa).

Konekirjoittaja: "Louisianan ensimmäisenä rouva kuvernöörinä käytän tilaisuutta hyväkseni kiittääkseni monia ystäviäni, hm..."

Harmistunut, jännittynyt, hämillinen ja nolostunut hymy, kun konekirjoittaja ei muista, mitä pitäisi sanoa: silmät hetkeksi kiinni, otsan rypistys ja leveä hymy viimeisenä pelatusyriksenä.

"Epäselvästi ääntävä nainen tankkasi kameralle monia ottoja, joista tarkoituksella pahin jätettiin lopulliseen filmiin, eikä tarkoitus voinut jäädä yleisöltä huomaamatta" (Fielding 1978, 50).

"1932 Long valitaan senaattiin."

"Menevän" näköisen Longin takki auki, senaattori pyörii sinne tänne levottomasti ja suu käy. Longin vaimo: "Olen ylpeä tästä hetkestä, aviomiehen uran parhaasta."

Puolisot seisovat vierekkäin, Long kuin käytössännöt opetellut poika alentuneesti, pää riippuen, mikä samalla viestii sitä jännitettyä, että hän siviilielämässään toteuttaa amerikkalaisille tärkeän perhekultin moitteetonta julkisivua, jolloin ei toimita pelkästään hänen ehdoillaan, vaan sovinnaisiin tapoihin kuuluvan avioparisablonin kautta. Sanoo vaimolle toisella suupielellään, ajoittaen tälle kuvauksen alkamisen ilmeisesti komennolla "Nyt!", panee sikarin suuhun eli ottaa siten hallitsevan, itsetietoisien roolinsa.

Niin tässä kuin muissakin Longista otetuissa lähikuvissa toteutuu Econ myös MOT:iin soveltuva ajatus, että "niiden, jotka eivät katso kameraan, oletetaan (tai ollaan oletettavanaan) tekevän jotain, mitä he tekisivät, vaikka tapausta ei televisioitaisikaan, kun taas kameraan katsova esiintyjä painottaa sitä seikkaa, että televisio on olemassa ja että hänen esiintymisensä 'tapahtuu' juuri sen tähden, että televisio on olemassa" (Eco 171).

MOT loi tietoisesti elokuvakameran läsnäolosta ikään kuin tietämättömien esiintyjien avulla todellisuutta hämärtääkseen fiktion ja faktan eroja. Kun tässä otoksessa Long poikkeuksellisesti katsoo kameraan, koko tietoisesti luotu kuva Longista saa kiinnostavan lisäulottuvuuden. Long on havahtuvinaan reaalityodellisuuden virtaa jäljittelevästä fiktiomaisesta kuvakokonaisuudesta hetkeksi poseeraamaan, jolloin kaikki muu aineisto saa entistä todenmukaisemman luonteen. On hyvä muistaa se, että Long oli kaiken aikaa tietoinen MOT:n kuvausryhmästä, jolloin MOT loi, tuotti todellisuutta.

Long kiittää, katse harhailee, ottaa sikarin pois. Kertoja toteaa kuin Longin ajatuksena:  
 "Nyt haluan auttaa loppuakin maatani."

Kuva Washingtonin hallintorakennuksesta. Long kättelee demokraattien johtajaa Joseph E. Robinsonia. Long sanoo odottavansa Robinsonin vierailua hyvällä mielellä.

"Johtaakseen tätä osavaltiota diktaattori Long värvää O.K. Allenin, hyväluonteisen uskotunsa - Louisianan uuden nukkekuvernöörin."

Allen nauraa ja viittilöi taakseen, missä iso kyltti "1932 Louisiana johtaa maailmaa". Allen marssii kohti kameraa.

"Uusille ystävilleen Washingtonissa Huey kerskailee, että Louisianassa hänellä on paras kansanedustus, jonka rahalla saa."

Allen vannoo muodollisissa menoissa hoitavansa saamansa tehtävän.

"Mutta poissa kotoa Hueyn ei ole helppo saavuttaa haavoittumattomuutta."

Kaupungin kolkko ja pelottava pilvenpiirtäjänäkymä. Hotellimiljö: valkotakkinen asiakas kävelee savuja puhallellen huolettomasti kameraa kohti, taustalla Long menossa miestenhuoneeseen. Kuva lähempää selustasta hänen työntäessään oven auki. Miestenhuoneessa joku pyyhkii juuri käsiään ja näkee Longin tulevan.

Tässä lavastetussa kohtauksessa Longia näytteli taas Walter Baldwin (Fielding 1978, 51).

"Elokuu 1933. Hänen hotelliaseistuksestaan ei ole hänelle apua."

Lähikuva lavuaarin vieressä roikkuvista pyyhkeistä, joissa lukee Sands Point Club. Nousee hälinä, minkä valkotakkinen wc-asiakas panee peilistä merkille pestessään käsiään. Peilistä näkyy kolme mustiin pukeutunutta miestä. Dramaattinen musiikki nousee, näytetään jalkoja, kunnes joku iskee nopeasti Longia. Lähikuva ohivilahtelevista kasvoista, tiukka tarkennus wc:n oven Gentlemen-kylttiin.

"Julkisesti lahjoitettu mitali."

Näytetään mitali, jossa lukee "Julkinen tervehdys yksityisessä Sands Pointissa tehdystä uroteosta 26. elokuuta 1933." Mitali kääntyy pysty akselin varassa. Toisella puolella isosuinen kalavartaloineen Long saa juuri nyrkistä lavuaarin äärellä.

Longin ovelta kyltti: "Valitamme. Emme voi ottaa vastaan vieraita tänään." Long pyyhkii kädellään kasvojaan ja hipaisee silmääkin.

"Mutta H. Long on kulkenut pitkän matkan miestenhuoneesta 1933".

Asiakas koputtaa ovelle. Pyöreän planssin sisään sommiteltu omaisuuden jako-ohjelman logo: Share our wealth. Every man a King Society. Longin hyvinvoinnin jako-ohjelma täyttää hänen toimistonsa vastaanottohuoneen asiakkaista. Long sanoo puhelimesta haluavansa lisätiloja. Samaan aikaan naiset pöydän ääressä järjestelevät papereita ja vievät niitä seuraavassa kuvassa sivupöydälle. Seuraavassa kuvassa naiset kirjoittavat koneella ja kameraa kohti kävelee kaksi henkeä. Kuhinaa ja työn ääniä. Long edelleen puhelimesta.

"Minä luovun tästä toimistosta ja muutan sen johonkin hotelliin, jos lisätilaa ei järjesty. Toivottavasti homma hoituu."

Kuuloke paikoilleen, ja Long katsoo ohimennen, väsyneesti ja vähän ärtyneesti kameraan. "Kingfish on kasvanut liian suureksi Louisianalle, liian suureksi USA:n senaatille." Näyttönä Valkoinen talo.

"Tavoitteena Valkoinen talo". Näyttönä Valkoisen Talon pyöröerkkerin korkeat ikkunat.

“Tänään Long on suurin yksittäinen uhka Frank D. Rooseveltille”. Roosevelt istuu pöydän takana, kirjoittaa tyynenä.

“Hänen taitavasti levitetty tulonjako-ohjelmansa lupaa 5000 dollaria vuodessa”. Long vakuuttaa puhujasalissa huiতোন vastavasti käsillään ilmaa. Kuva näyttää kollaasia kolmesta päälleliimatusta, rusettikaulaisesta Longista vakuuttamassa palopuheillaan näkemyksistään, jotka ääninä konkretisoituivat silkkana siansaksana. Energisyys, toimeliaisuus ja hillittömän pätemisen vaikutelma kilpistyvät tyhjiin sanoihin sekoavassa, yliviritetyssä Longissa siihen vastakohta-asetelmaan, jonka Rooseveltin levollisuus ja omaa julkisuuskuvaansa pönkittävä, diskreetisti balansoiva longilaisten pyrkimysten vastakohtaisuus saa aikaan:

“Jumalan nimessä kansallinen hyvinvointi on tavoitteena jokaiselle tasapuolisesti”, kuuluu selostuksen kirpeä jälkikommentti, josta tähän haasteeseen siirrytään ikään kuin vakaavoituen ja asiallisin argumentein otoksessa Rooseveltista.

Roosevelt hymyilee ja jopa nauraa luottavaisesti ja heilauttelee kättään avoimesti ja vapautuneesti kuin Messias, pelastaja, päinvastaisella tavalla kuin Long tai tämän aatteellinen seuraaja Gerald Smith (MOT *The “Lunatic” Fringe*), joiden käsi on usein nyrkissä. Rooseveltin kaikkivaltius alleviivataan ylivoimaiseksi suhteessa ääriryhmien kiihkoilijoihin.

MOT:n painotuksista voikin päätellä, että Rooseveltin Yhdysvaltain historian pisimmälle presidenttiydelle olivat yhtenä takeena juuri nämä demagogit, laajoja piirejä elähdyttäneet kansankiihottajat. Heidän populisminsa vahvasti viime kädessä enemmistön halua pitää vallassa presidenttinä sosiaalireformaattoriksi leimattu vakaa ja aristokraattinen demokraatti, josta vielä fyysinen vammautuminen oli kypsytännyt kansan silmissä sankaritaistelijan, huonoina aikoina positiiviseksi vahvistuneen ominaisuuden.

Loew’s State Theaterin omistajat New Orleansissa huomasivat filmin ensiesityksessä 16. huhtikuuta, että *Huey Long* -jakso oli koosteesta poissa. “Ei koskaan selvinnyt, oliko Long määrännyt sen hävitettäväksi kopiosta, mutta Loew’s:n johto vaati kopion ehjänä, eikä suostunut Longin painostukseen.” The First Division Distribution Exchangesta ei muistettu, oliko kopio tullut heiltä teatterille vai oliko se tullut suoraan Railway Expressiltä. Tapauksen jälkeen Long esitti Louisianan lainsäätäjille myöhemmin hyväksytyt lakialoitteen, joka soi osavaltiolle elokuvansensuurin, newsreel mukaanlukien (Fielding 1978, 52-53).

Osavaltioissa liittovaltioteatteriin iskenyt “home rule” kohtasi MOT:iakin, sillä vakiintuneesta newsreelistä MOT:n erottivat heti sen alkutaipaleella kiistanalaisista aiheista johtuneet hyllytykset. “Esimerkiksi Ontarion sensuurivirasto tuhosi MOT:n ensimmäisen vuoden toisesta numerosta Hitlerin valtaannousua Saksassa käsitelleen jakson, ja samoin kävi Hauptmannin oikeudenkäyntiä kosketelleen aiheen” (Bluem 38).

#### KOHTAUS 13 (ss. 55-58).

Uutispätkien jälkeen tuomari Mahoney sanoo saksalaisten haluavan Berliinin olympialaisissa amerikkalaisilta dollarien lisäksi setä Samin sanovan, että “olemme kanssasi, Adolf”. Kansainvälisen olympiakomitean puheenjohtaja Avery Brundage sanoo olympialaisten olevan kansainväliset kilpailut, jotka nyt sattuvat olemaan Saksassa. Hänestä urheilun pitää rajoittua vain urheiluun, ei muuhun.

Seuraa viisi välähdystä Berliinistä. Niissä urheilijoilla on vaikeuksia, kun heistä joku on katolinen, joku juutalainen, joku ei ole natsi, ja miten olympialaisiin on tulossa näyttely, jossa ulkomaalaiset voivat helposti tutustua kansallissosialismin periaatteisiin. Lopuksi juoksijat tekevät natsitervehdyksen ja salkoon nousee hakaristilippuja. Kovaääninen kertoo Brundagen urheiluhenkisen moton, joka kätkee näin alleen kaikki yhteiskunnalliset epäkohdat.

#### KOHTAUKSESSA 14 (ss. 59-62)

teollisuusväki on johtajansa John L. Lewisin sanoin havainnut vanhan mallisen työväen liittoutuman toimivan huonosti. Kohtauksessa työnantajat vaativat lisää osinkoja, ja työväen lakkoil-

lessa rikkurit vesittävät vaatimukset. Kun Lewisin ehdotuksesta ammattiväki ja ammattitaidoton työväki liittoutuvat, työnantajien on suostuttava palkkavaatimuksiin.

#### KOHTAUKSESSA 15 (s. 63)

kovaääninen ylistää tieteen saavutuksia, erityisesti radiota. Laulaja laulaa ajan iskelmää.

#### KOHTAUKSESSA 16 (ss. 64-69)

uutisotsikoista siirrytään ilmalaiva China Clipperin Ison valtameren ylitykseen. Ohjaamon yksityiskohdat näkyvät, projektorilla saadaan aikaan koneen liike, ja moottorien jylinä on kova. Kohtauksessa siirrytään koneesta muutamaan otteeseen Alamedan lentokentälle ja takaisin ohjaamoon. Lento myrskyssä on hankala, lentoasemalla odotus on levotonta, ja radioitse toimiva ja välistä toimimaton yhteys luo hermostuttavan jännityksen.

Radion funktio on totaalisesti muuttunut kohtauksen 15 harmittomasta välipalasta, kun nyt on kysymys sekä tekniikan saavutuksista että sen haavoittuvuudesta ja ihmisten yhteyden katkaisemisesta "ulkomaailmaan" Titanicin tai ilmalaiva Hindenburgin onnettomuuksien tapaan.

#### KOHTAUKSEN 17 (ss. 70-74) uutisaiheita:

Italialaisten lentokoneet tuhonnet Haile Selassien palatsin, Korkein oikeus kieltäytyy käsittelemästä Hauptmannin tapausta uudelleen, joukkoliike kasvaa Angelo Herndonin vapauttamiseksi vankilasta. Herndonin tapaus juontuu vuoteen 1932, jolloin hän organisoii mielenosoituksen hätäavun saamiseksi Georgiassa. Häntä syytettiin vuodelta 1861 peräisin olevan kansankiihotuslain rikkomisesta.

Syyttäjä pitää oikeudenkäyntiä myös Leninin, Marxin ja Kerenskin oikeudenkäyntinä, sillä "tämä neekeri yritti perustaa mustan Neuvostoliiton". Herndon sanoo, että hänelle voi tehdä mitä vain, sillä tulee uusia herndoneja. Hänestä syytteeseen pitäisi panna koko sosiaalijärjestelmä, ja vaikka työväenluokan johtajia onnistuttaisiin tappamaan, "työväenluokkaa ei voi tappaa".

Herndon saa 18 vuoden sijasta "armosta" 20 vuotta kahlevankeutta. Vangit odottavat Herndonia pannaan oman tuomioistuimensa rangaistuksen. Ellei Herndonilla ole heille tupakkarahaa, he pieksevät hänet vartijoilta saamallaan kepeillä. Herndon saa vangit toisiin ajatuksiin puhumalla heille heidän oikeuksiensa polkemisesta. Seuraa kahlevankijoukon hidas kävely siluettina ja kahlevangin pitkä monologi rangaistuksen kauheudesta. Ystävät pitkin maata keräsivät 15 000 dollaria Herndonin takuiksi saadakseen hänet vapaaksi, ja odotus jatkui vielä, kun *Highlights of 1935* esitettiin.

*Ethiopia*-tapaukseen uskaltauduttiin yhä uudelleen uutisvälähdyksenä. Näillä iskuilla oltiin reaaliajan hermolla, ja kohtauksessa "näyttämöaika" aktuaalistettiin liittämällä se keräyksellä reaaliaikaan, jolloin teatteri astui näkyvään, suoran vaikuttajan rooliin.

#### KOHTAUKSESSA 18 (ss. 75-76)

palataan uuden vuoden viettoon Times Squarelle. Viime hetken uutisina kuullaan mm. Sir Samuel Hoaren luopuneen Britannian ulkoministeriydestä, eversti Charles Lindbergin vieneen perheensä Englantiin turvaan. LN:n ääni kehottaa joukkoa rymyämään, ja tuomarit kömpivät aitiostaan etunäyttämölle muualta tulevan väen kanssa. LN:n ääni kysyy kello 23.59, vieläkö ihmiset muistavat De Boen hirttämisen, neutraliteettilain, Huey Longin, NRA:n, ja joukko manifestoi kollektiivisella olkapäiden kohautuksella täydellistä välinpitämättömyyttään. LN:n ääni hyvästelee vuoden 1935 ja toivottaa vuoden 1936 tervetulleeksi. Orkesteri soittaa Auld Lang Syneä. Sen päätyttyä hiljaisuuden katkaisee kovaäänisestä kuuluva kaupustelijan voimistettu ääni: "Pähkinöitä ja popcornia".

## LIITE 3

*Injunction Granted!* © Library of Congress, Federal Theatre Project Collection

## KOHTAUKSESSA 1 (ss. 1-4),

kuten useimmissa muissakin kohtauksissa, pelin avaa kovaääninen, joka ottaa johdattelijan roolin myös kohtausten sisässä. Sanansaattaja puhuu spotista, miten brittien laivayhtiöiden virkailijat lupaavat vuorotellen, lyhyin repliikein 1600-luvulla Amerikkaan lähtijöille maanpäällistä paratiisia, viiden seitsemän vuoden työsuhdetta ja sen jälkeen vapautta omaan maahan. Sopimuskirjan kirjoittaminen on kohtauksen tärkeä hetki. Lopuksi julkinen kuuluttaja hokee lupausta "ikioma maani", kunnes klovni päästää vertahyytävän parkaisun ja kääntyy yleisöön päänahka kädessään.

## KOHTAUKSESSA 2 (ss. 5-7)

maahan tuodaan mm. rangaistusvankeja, naisia ja lapsia, eri ammattikuntiin kuuluvia, jotka jaetaan rahasta maanomistajille kuin orjat. Kapteenin ja laivayhtiön omistajan lakonisena replikointina esitetään se, miten laivamatkoilla kuolee lapsia veden puutteeseen, mutta kuljetusyhtiöitä ja maanomistajia väki kiinnostaa vain työvoimana. Sillä ei ole omistamattomana luokkana mitään oikeuksia, ja se työskentelee auringon noususta auringon laskuun. Ylätasanteelle ilmestyy lippu Auringonnoususta Auringonlaskuun. Kovaääninen ilmoittaa, että ensimmäinen amerikkalaisten työlaki hyväksytään 1630, ja sen mukaan työntekijät eivät voi saada kahta shillinkiä enempiä päivältä.

## KOHTAUKSESSA 3 (ss. 8-11)

(Intiaanien hävittäjänä tunnettu) Nathan Bacon syyttää dialogissa kuvernööri Berkeleyn parlamenttia lahjonnasta, korruptiosta ja työläisten sorrosta - jota nämä pakenivat Englannista - ja olemattomista oikeuksista vaikuttaa omiin asioihinsa. Hän pyytää saattuetta suojaamaan väkeä, joka on lähdössä länteen, mutta intiaaneille aseita myyvä Berkeley kieltäytyy. Baconin kapina johtaa siihen, että vapaat miehet saavat äänestysoikeuden. Kun Bacon kuolee, hänen johtajatta jääneet seuraajansa surmaa Berkeleyn sotaväki, ja Berkeley toivoo tilanteen uusiutumisen estämiseksi kuningas Kaarle II:lta, että ihmiset pidetään tietämättömyydessä, koska koulut ovat kaiken pahan alku ja juuri.

## KOHTAUKSESSA 4 (ss. 12-13)

historiallisen hetken iskulauseenomaisessa tiivistyksessä kovaääninen ilmoittaa siirtokuntien irtautumisesta Englannista. Samaan aikaan marssijat heiluttelevat lippujaan ja aseitaan John Adamsin puheen ajan.

Adams ilmoittaa mannermaan kongressille 4. heinäkuuta 1776, kun maasta on tullut Yhdysvallat, että ei ole väliä, sanotaanko ihmisiä vapaiksi vai orjiksi, sillä työtätekevien köyhien elinolot ovat monin seuduin kuin orjien.

## KOHTAUKSESSA 5 (ss. 14-17)

Philadelphian suutarit menevät lakkoon palkanalennusten takia. Kun vielä muuan ammattitoveri kertoo häntä varoitettua rikkuruudesta, tuomio langetetaan rikollisesta vehkeilystä. Perusteluina on mm. syyttäjän argumentti, jonka mukaan olisi hulluutta sallia yhteisön hyvinvointia sellaisten tuhottavaksi, joiden omaisuus mahtuu yhteen selkäreppuun.

Samanlainen tuomio väläytetään tapahtuvaksi vuoroin New Yorkissa, Baltimoressa ja Pittsburghissa, kunnes työläinen sanoo katsomoon: "Me syytämme työnantajiamme rikollisesta salaliitosta alentaa palkkoja!"

Pimennyksen jälkeen mekaanikko kehottaa perustamaan työläisten puolueen, mikä työnantajan mielestä tarkoittaa omaisuuksien jakamisen kannattamista. Lopuksi Frances Wright toteaa luokkasodan olevan universaalista sotaa. Työnantaja lukee lehdestä, mitä Frances Wright on: "kirkon ja omaisuuden vihollinen".

Frances Wright (1795-1852) halusi ratkaista neekeriorjuuden perustamalla läntiseen Tennessee-

hen siirtolan, jossa mustat omalla työllään saattoivat ostaa vapautensa ja rahoittaa asuttamisensa Yhdysvaltain ulkopuolella ja heidän lapsensa saada koulutuksen vapaaseen elämään. Sosialistisen utopistin kommuunin tuhosi yksi hänen rekryteistään, joka julkaisi artikkelin leirissä harjoitetusta vapaasta rakkaudesta ja rotujen risteytyksestä. Frances Wright herjasi kirkkoa sen vaikutuksesta politiikkaan ja vaati oikeuksia naisille ja työläisille, luopumista velkavankeudesta, vapaata valtion koulutusta ja syntyvyyden säännöstelyä (Encyclopedia Americana 29, 552).

#### KOHTAUKSESSA 6 (ss. 18-20)

Tehtaantyöntekijä sanoo tehneensä työtä 12-14 tuntia päivässä kahdeksan ja puoli vuotta, mutta olleensa nyt parina viime vuotena töistä puolet ajasta poissa liikarasiituksen takia. Työnjohtaja on sitä mieltä, että tehtaantytöillä on sen takia hyvä terveys, kun he nousevat varhain, menevät varhain nukkumaan ja saavat säännöllisesti kolme ateriaa päivässä.

Kritiikki on suunnattu epäinhimillisiin työtuntimääriin ja työväestön käsittämiseen pelkkänä tuottavana objektina, sen eksistenssin hyväksymiseen vain työaikana.

#### KOHTAUKSESSA 7 (ss. 21-24),

ensimmäisen kerran historiassa, vuonna 1840, annetaan vapauttava tuomio työläisille, jotka eivät tehneet työtä sellaiselle, joka ei olisi käyttänyt järjestäytyneitä työntekijöitä. "Se tarkoittaa, että liitot ovat käytännössä saaneet olemassaolon oikeuden".

Läpi näytelmän klovni ilmoittaa kylteillä, kuka kukin on täydentäen tai korvaten kovaäänisen tehtäviä.

#### KOHTAUKSESSA 8 (ss. 25-29)

Pennsylvanian hiilikaivoksen ammattiliiton johtaja ja sihteeri tuomitaan vuodeksi vankeuteen. Molly Maguires oli Pennsylvanian ainoa jäjellä oleva liitto. Pinkertonin etsivätoimiston yksityisetsivä McParlan ujuttautuu lakkoa puuhaavaan joukkoon, joka aikoo vastata kahden toverinsa tappamiseen samalla mitalla. McParlanin ensimmäinen työläisvakoilu päättyy siihen, että kymmenen Molly Maguiresin jäsentä hirtetään. Työn ritareista (Knights of Labor) tulee maan suurin ammattiyhdistys. Kohtauksen lopuksi perustetaan yksi yhteinen ammattityöläisten liitto, työläisfедераatio AFL (American Federation of Labor).

Molly Maguiresin tapainen "terroristijärjestö", joka yritti ottaa oikeuden omiin käsiinsä, kun työläisten piti monin paikoin vannoa, etteivät he mene lakkoon tai liity ammattiyhdistykseen, on sekä kärkeä että tyypillinen tapaus Yhdysvaltain ammattiyhdistyshistoriassa. Kuten Henriksson on huomauttanut, "...ammattiyhdistys oli huonosti organisoitunut. 'Taistelu' käytiin primitiivisellä tasolla, eikä ay-liikkeellä ollut sofistikoitua ideologiaa kuten Euroopassa" (emt.177).

#### KOHTAUKSESSA 9 (ss. 30-32)

oikeudessa on anarkistijohtajia, joita epäillään Chicagon Haymarketin mielenosoituksessa vuonna 1886 tehdystä pommiaattentaatista. Räjähdyksessä oli kuollut seitsemän poliisia. Syytetyt kieltävät syyllisyytensä. Syyttäjä vaatii hirttotuomiota kaikille kahdeksalle ja "pelastamaan instituutiomme ja yhteiskuntamme". Klovnilla on kaulassaan kyltti, jossa lukee "Joseph E. Gary, etc. Herra armahda onnellista kotiamme".

Tuomari Gary kertoo kotonaan vaimolle kaiken olevan kunnossa; viisi hirressä, muut linnassa. Seitsemän vuotta myöhemmin Illinoisin demokraattinen kuvernööri Altgeld toteaa hirtettyjen olleen syyttömiä ja vapauttavansa muut vankeudesta, uransa katkeamisen uhallakin.

"Kun Altgeld vielä seuraavana vuonna paheksui sitä, että presidentti Grover Cleveland lähetti liittovaltion joukkoja Chicagoon rauhoittamaan työläiskiistaa ilman kuvernöörin suostumusta, hänen poliittinen uransa päättyi lyhyeen" (Henriksson 177).

#### KOHTAUKSESSA 10 (ss. 33-36)

Eastern Equipment ja Western Equipment tekevät huonoa tulosta. Sikariportaant miehet päättävät yhdistää ne United Equipmentiksi, mutta kun Standard Equipmentin osingot ovat suurem-

pia, fuusiosta tulee Amalgamated Equipment, johon sulautetaan seudullaan kuristusotetta pitävät Northern ja Southern National Equipmentiksi, se myöhemmin Universal Equipmentiksi. Laajentuminen toteutetaan nopeutuvalla tempolla, kunnes pimennyksen kautta aikaisemmin kuuluttajaa näytellyt näyttelijä muistuttaa Shermanin antitrustilaista. Sherman itse toteaa, ettei ole lain vastaista kasvattaa kohtuullisia voitto-osuuksia yhdistymällä.

Rationalisointi ja liikevoiton maksimointi on kuvattu kouristuksenomaisena fuusiosarjana. Pimennyksen jälkeen leikataan antitrustilain trusteja suosivaan henkeen normaalinopeuksisena näyttönä aivan kuin asiantilan harkittua läpiajattelua ilmentäen.

#### KOHTAUKSESSA 11 (37-41)

Illinoisissa Pullmanin kaupungissa rautatieläiset käyvät lakkoon, kun Pullman Company oli 1894 irtisanonut suuren määrän työntekijöitä ja alentanut jäljelle jääneiden palkkoja. Lakkolaisia elähdyttää Rautatieläisten liiton johtajan Eugene V. Debsin antama tuki.

Myös kuvernööri Altgeld esittää vastalauseensa presidentille, joka on lähettänyt sotilaita muodollisesti turvaamaan postin mutta tosiasiasa murtamaan lakkoa. Oikeudenkäynnin aikana lakkolaiset lähtevät pysäyttämään rikkurijunaa. Loppumonologissa Debs sanoo Pullmanin mallikaupungissa yhtymän yltäkylläisyyden katveessa miesten, naisten ja lasten olleen nälkiintymisen rajoilla. Kun presidentti Cleveland pani lakkoilijat matalaksi Shermanin antitrustilain rikkomisesta, Debs kysyy, mitä muita trusteja vastaan on käyty ja keitä kapitalisteja on hänen hallintoaikanaan vangittu.

#### KOHTAUKSESSA 12 (ss. 42-45)

kaksi työläistä keskustelee oikeuslaitoksen valtuuksista, jonka punaisena lankana on se, miten laki suojaa työnantajaa esimerkiksi lakon murtamisessa, "vaikka perustuslain mukaan mikään ei saa riistää ihmisen henkeä, vapautta eikä omaisuutta ilman asianmukaista oikeusprosessia", ei myöskään oikeutta mennä lakkoon.

#### KOHTAUKSESSA 13 (ss. 46-47)

työnantajat kehottavat lakimiehiään siirtämään lakiasiaa liittovaltio-oikeuteen, jolloin Shermanin lakia voidaan soveltaa ja pystyä lakon murtoon. Lakimiehet esittelevät, ja tuomarin nuija heilahtaa samaan tahtiin kuin "lupa myönnetty".

#### KOHTAUKSESSA 14 (ss. 48-52)

hattukauppias Dietrich Loewe sanoo myyvänsä hattuja ilman järjestäytyntä työvoimaa. Amerikan yhdistyneet hatuntekijät edellyttävät kuitenkin hatuilta ammattiyhdistyksen leiman. Loewen asianajaja keksii pyytää 74 000 dollarin vahingonkorvausta Shermanin antitrustilain nojalla.

Se hylätään eri oikeusasteissa, kunnes Korkein oikeus palauttaa korvausvaatimuksen oikeuskäsittelyyn, ja Loewen vaatima summa kipuaa oikeusasteissa kolminkertaiseksi. AFL:n puheenjohtaja Samuel Gompers sanoo, ettei lakia ollut aiottu työläisiä vastaan, mutta työläisten maksettaviksi sälytetyillä ylimääräisillä veroilla, talletuksilla ja kotien myymisellä Loewelle korvataan hänen liikkeensä sulkeminen.

#### KOHTAUKSESSA 15 (ss. 53-55)

United States Steelin toimitusjohtaja E.H. Gary sanoo, että 12 tunnin työpäivä terästeollisuudessa ei ole fyysisesti, henkisesti eikä moraalisesti vahingollinen koneistetussa työssä. Esimies kertoo luottamuksella Johnille, että Steelin edustajat ovat tulleet hakemaan anarkisteja Leavenworthin vankilaan, mutta "haluan, että sinä olet hyvä Amerikan kansalainen". Sotilaat marssivat taustalla, teräslakko heijastetaan kankaalle, LN:n ääni kuuluttaa sanomalehdessä olevan koko sivun ilmoituksen, jossa väitetään lakon lopun olevan näkyvissä ja kehoitetaan työläisiä lakaisiin, ja niiden jo tulleenkin, jotka ovat tajunneet radikaalin aineksen operoineen järjestyneen työvoiman kustannuksella. LN:n ääni sanoo työläisten menneen ansaan ja lakon murtuneen. Lopuksi Gary sanoo, että jos maan teollisuutta valvoisi ammattiyhdistysväki, ulkomaisesta kilpailusta ei tulisi mitään.

## KOHTAUKSESSA 16 (ss. 56-58)

puidaan liittohallituksen AFL:n rautatieläisten osastoa vastaan esittämiä syytteitä. Pantomiimin tavoin vuorollaan heräävät ja ennakkotapausta kirjoistaan etsiskelevät tuomarit selaavat kukin vuorollaan historiasta aikaisempien vuosisatojen tapauksia. Ensimmäinen samankaltainen oikeusjuttu antaa ennakkotapauksena vastaukseksi "syyllinen". Jokainen tuomari toistaa tuloksen omaa, aina uudempaa tapaustaan tarkoittaen, lopulta myös tätä uusinta.

Tässä ollaan asiallisesti ja ilmaisullisesti LN:n ytimessä. Juridinen käytäntö rinnastuu muutoksia kaihtavaan päätöksentekokoneistoon ja yhteiskunnan konventionaalisiin pelisääntöihin. Näyttämöllisesti sitä korostetaan ironisena toistona.

## KOHTAUKSESSA 17 (ss. 59-61)

LN:n ääni ja toinen kovaääninen laskevat tapahtumia yhteen: 1910 Kansainvälinen naisten vaateyöntekijäin liitto, 1912 Massachusettsiin kutsuttiin sotilaita, yksi kuoli, 1914 Coloradon sotilaita, 45 miestä, naista ja lasta kuoli. Klovni nousee luukustaan kaulassaan kyltti: "Paikallinen kaivoksen omistaja", Rockefeller puhuu työläisen oikeudesta tehdä työtä, kenelle tahtoo, 1914 San Franciscossa elinkautiseen tuomittu työväenjohtaja Tom Mooney sanoo kuin Haymarketin anarkistit: "En heittänyt sitä pommia". 1919 Washingtonissa yksi lynkattiin, 1921 Bostonissa Nicola Sacco ja Bartolomeo Vanzetti tuomittiin kuolemaan. Vanzetti: "Tämä on meidän triumfimme".

Siirtolaiset Sacco ja Vanzetti pidätettiin kenkätehtaan kassanhoitajan ja talouspäällikön murhista 1920 silminnäkijöiden todistuksen ja sen perusteella, että he antoivat väärää lausuntoja rikospäivän liikkeistään. Toisaalta monet olivat nähneet heidät silloin muualla. Vuonna 1925 tuomittu rikollisen tunnustus johti havaintoon, jolle saatiin myös vahvistusta, että murhan olisi tehnyt rosvojoukko. Saccon ja Vanzettin vapauttamisen puolesta vetosivat mm. Romain Rolland, Anatole France, Mazaryk ja Einstein, mutta yleinen mielipide Massachusettsissa pysyi vihamielisenä. Uuden Englannin puritaanit pitivät heitä agitaattoreina, uuden roomalaiskatolisen yksikön mielestä he olivat luopioita. Heidät teloitettiin syyskuussa 1927. Myöhemmin nimetty oikeusmenettelyä tutkinut komitea totesi oikeudenkulun asialliseksi ja tuomion oikeaksi (Encyclopaedia Americana 24, 87).

Upton Sinclairin kaksiosainen romaani *Boston* (1928) keskittyi kuvaamaan oikeudenkäynnin ilmeistä epäoikeudenmukaisuutta. Sinclairin tutkimukset vakuuttivat hänet, vastoin tahtoaan, että puolustus oli tehnyt väärän valan, ja ainakin Sacco oli syyllinen rikokseen, josta hänet tuomittiin (Davis 403).

Myös myöhempi tutkimus on asettunut Sinclairin kannalle (Contosta 125). Kiinnostava on merkintä oikeudenkulusta, jonka mukaan istuva tuomari Webster Thayer piti vastaajia "anarkistisina äpärinä ja kirottuina roistoina". Evankelista Billy Sunday kehotti antamaan heille sähköä, hän kun oli "väsynyt kuulemaan ulkomaalaisia radikaaleja, jotka tulevat tänne meitä neuvomaan" (ib.). Bedford pitääkin punaisten pelkoa ja Sacco-Vanzetti -tapausta manifestaatioina provinssialismista, joka joskus pulpahtaa pintaan kansallisessa politiikassa" (Bedford 417-418).

Sacco-Vanzetti -aihe on kiinnostanut muitakin, mm. näytelmäkirjailija Maxwell Andersonia (*The Winterset* 1941, suom. *New Yorkin nukkuessa*), joka ei spekuloi mahdollisella oikeusmurhalla vaan keskittyy oikeudenmukaisuuden olemukseen. Dos Passos laati aiheesta pamfletin *Facing the Chair* (1927).

John Dewey sovelsi tieteellistä metodologiaa tutkiessaan aikoinaan paljon huomiota herättäneen Saccon ja Vanzettin jutun asiakirjoja ja osoitti, että tuomion tarkistamista tutkinut komitea oli kyllä soveltanut oikeata periaatetta kaikessa, mikä koski syytettyjen syyllisyyttä, nimittäin että erilliset näytöt, jotka yksinään eivät ole riittäviä, voivat yhdessä muodostaa riittävän todistuksen, mutta että komitea taas kaikessa, mikä koski syytettyjen syyttömyyttä, oli yhtä järjestelmällisesti jättänyt tämän saman periaatteen huomiotta. Hän sanoi, että tällaiset tutkimukset (myös Trotskia koskeneen oikeudenkäynnin pöytäkirjojen analysointi) olivat hänelle tärkeitä, koska ne osoittivat, miten sosiaaliset voimat tosiasiallisesti vaikuttivat (Ketonen 94-95).

Radikaalit edistysmieliset ovat arvioineet 30-lukua nuorten radikaalien pettämisen ajanjaksona, joka ei suinkaan alkanut (Charles) Lindberghistä vaan Saccon ja Vanzettin anarkistioikeudenkäynnistä. Heidän mielestään tuolloin kirjailijoiden ja intellektuellien radikaaleja energioita hei-



kensi traagisesti Rooseveltin kaltainen vallankumouksen näpertelijä (Davies 26).

*Injunction Granted!* -näytelmän toisessa näytöksessä KOHTAUKSESSA 18 (ss. 62-65)

demagogi sanoo, ettei kapitaalia voi tehdä ilman työtä, eikä työtä ilman kapitaalia. Vastaavia paralleleleja ladellessaan demagogi saa suosionosoituksia aina siltä taholta, kumpaa väite hivelee. Demagogi toteaa loppuhuipennukseksi, että hän nauttisi edes vähäisistä otsan hien hedelmistä ennemmin kuin olisi Caesar tai Napoleon.

John D. Rockefeller Jr. ja Howard Heinz toteavat molemmat työn ja kapitaalın olevan maailman hyvinvoinnin luomisessa erottamattomat, partnerit. Lopuksi yliopiston rehtori lähettää juuri tutkinnon suorittaneet luottavaisina maailmalle, joka tarjoaa mahdollisuuksia, kansakunnan laajeneva hyvinvointi kun kestää aikojen loppuun asti. Eletään vuotta 1929.

KOHTAUKSESSA 19 (ss. 66-69)

etumies ilmoittaa työläiselle, että 48 kangaspuun sijasta hän saa hoitaa 90:tä. Vaikka hän on kahdeksanvuotiaasta ollut tehtaassa 24 vuotta, hänen työmääränsä tuplataan ja palkkaa vähennetään. "Kukaan liittoon kuuluva ei suostu siihen." Työnjohtaja pestaa konepajalle työntekijän, joka ei kuulu ammattiliittoon ja tekee sopimuksen, jonka mukaan hän ei saa liittoon siellä työskennellessään liittyäkään. Rockefeller ja Heinz käyvät sanomassa, että "työ ja pääoma ovat partnereita".

Samassa kohtauksessa on vielä lisädemonstraatio sille edellisen kohtauksen periaatteelle, että työn ja pääoman fuusio pitää työntekijän ja pääoman kaukana toisistaan.

KOHTAUKSESSA 20 (ss. 70-73)

asianajaja ja tuomari heittelevät toisilleen palloa, jossa lukee "Injunction". Asianajaja mainitsee palloa heittäessään ammattien yhteenliittymiä ja tuomari ottaessaan pallon kiinni "granted". Kirjuri lukee Norris-La Guardia -lakia, joka julistaa laittomiksi kaikki sopimukset, joissa työntekijä lupaa olla liittymättä ay-liikkeeseen ja että työväestöllä on oikeus oman valintansa mukaan yhdistymiseen, organisoitumiseen ja edustajiensa nimeämiseen.

Edustaja Blanton Teksasista on lakia vastaan, koska sen perusteella ay-jäsenet voivat tehdä rankaisematta raukkamaisia sopimuksia, jotka järkyttävät yleistä mielipidettä. Edustaja Beck Pennsylvaniasta käyttäisi vetoaan, jos olisi presidentti Hoover. La Guardia sanoo, että 14 vuotta valmistetuilla ollut laki estää liittovaltion oikeutta puuttumasta lakon murtamiseen ja samoin se estää rikkureita murtamasta laillisia lakkoja".

Ennen vuotta 1930 hallitus puuttui rautatieteollisuutta lukuunottamatta työvoimasuhteisiin minimaalisesti. Hallituksen sekaantuminen asioihin oli rajattu pääasiassa oikeusmääräysten käyttöön aseena liittoja vastaan, minkä lopullisesti päätti Norris-La Guardia -sopimuksen voimaantulo 1932. Muuten vallitsi laissez faire. New Deal hankki laillisen perustan kollektiiviselle sopimuskenteolle ja avasi samaan aikaan oven hallitukselle säännöstellä kollektiivista sopimuskenteoa ja ammattiyhdistysten sisäistä elämää. Seurauksena on ollut lakimiesten ja oikeusistuinten suuri rooli, jolle vetää vertoja vain Australian välitysmiesjärjestelmä. Tilanne on huolestuttanut monia, koska se vetää toimitusjohtajat, työläiset ja ay-virkailijat vastuusta kehittämään teollisuuden itsehallinnon tehokkaita järjestelmiä (Braeman 118).

KOHTAUKSESSA 21 (ss. 74-76)

työnantaja valittaa, että ammattiliitto osoittaa mieltään hänen teatterinsa edessä, kun hän sai kilpimaalarin halvemmallä. Hänen asianajajansa arvioikin Norris-La Guardia -sopimuksen anastavan perustuslain vastaisesti liittovaltio-oikeuden tehtävät. Asianajaja kehottaa työnantajaa viemään asiansa valtionoikeuteen. Ja taas alkaa tuomarin nuija paukkua entiseen tapaan: "Injunction granted".

KOHTAUKSESSA 22 (ss. 77-78) ivataan sketsimäisesti Hooverin auttamishalun todellista laitaa. Hooverin puhe, jossa hän sanoo työttömien auttamiseksi tarvittavan välitöntä apua. Kaksi alamaailman kulkijaa toteaa auttamalla toisiaan, että "meidän täytyy auttaa työttömiä", ja ennen kuin poliisit ovat tulleet sisään, he ovat auttaneet itsensä pakoon.

## KOHTAUKSESSA 23 (ss. 79-81)

johtaja on sitä mieltä, ettei lehtiväen pidä hankkiutua ammattiliittoon, koska he ovat aivotyöläisiä. Latomon väellä ja reprovuaajilla on sopimuksensa, mutta "kyllä minä itkin", kun toimittajien palkkoja leikattiin kolmannen kerran. Timesin Sulzenbergerilta kysytään, eikö hän todellakaan salli toimittajiensa organisoitua, mihin tämä, että "heillä on siihen oikeus, mutta se oikeus heidän pitäisi unohtaa".

## KOHTAUKSESSA 24 (ss. 82-86)

San Franciscon yleislakko 1934, jossa työläiset estävät rikkureita lastaamasta laivoja. Kenraali Hugh S. Johnson pitää tilannetta sisällissotana, ja teollisuusmiehet pestaaavat lisää työttömiä ja lakonmurtaajia töihin, ja lehdistönkin huomattava vaikuttaja on lupautunut yhteistyöhön. Aidoiksi amerikkalaisiksi tunnustautuvat miehet lukevat lehdestä, että kysymyksessä on vallankumous ja ulkomainen agitaatio. Pimennyksen kautta yöllä konetta kirjoittava mies haetaan punaiseksi määriteltynä väkisin asunnostaan. Mies kirjoitti dekkaria.

Professorin vaimo sanoo sotilaiden ampuneen kansanjoukkoja, mutta tämä vain lukee teoriaa yhteiskuntaluotoista. Kansalaisten valvontakomitean lennättämä tiiliskivi lentää ikkunasta sisälle. Viestinä on, että epätoivotut henkilöt, kommunistit, bolshevikit, radikaalit ja muut hallitusta vastustavat joukot pyyhkäistään kerralla. Vaimo muistuttaa professoria, ettei venäläistä tohtoria olisi viime viikolla pitänyt kutsua lounaalle.

Johnson sanoo puolen prosentin yrittävän saada koko kansaa alistumaan kapinaan. Työläinen sanoo puoli prosenttia olevan ulkona, mutta 60 miljoonan työläisen haluavan työstään palkan. Kalifornian yliopiston rehtori ojentaa Johnsonille Phi Beta Kappa -järjestön (amerikkalainen opiskelijayhdistys, jonka jäseniltä edellytetään korkeata akateemista tasoa) avaimen, jota työläinen kommentoi: "perehtyneisyydestä matematiikkaan!"

Tematiikka sidotaan yleisen tapahtuman ja yksityisen kokemuksen varaan. Huhujen, epäilyjen ja asenteiden vyyhti taittuu lopulta traagisävyiseksi huumoriksi.

## KOHTAUKSESSA 25 (ss. 87-89)

Newspaper Guildin toimittaja Dean S. Jennings käy nyrkkeilyottelun William Randolph Hearstin, Ei-kollektiivisen sopimuksentekijä-atleettijärjestön mestarin kanssa. Erotuomari tekee tietäväksi, kenen puolella hän on. Lopulta Jennings lyö Hearstin lattiaan. Erotuomari laskee 13:een saakka, kunnes Hearstin avustaja antaa erotuomarille viestin, jonka mukaan kaikki on erehdystä. Koko ottelu aloitetaan alusta. Uudessa ottelussa Hearst vaipuu jälleen kanveesille, mutta erotuomari nostaa Hearstin käden ylös ja julistaa hänet voittajaksi.

Urheilun soveltaminen näytelmään oikeudenkäytön triviaalina allegoriana tuo siihen sitä teatterinomaisuutta, joka paljastaa rakenteita iskevämmin kuin juridiikan oppitunnit.

## KOHTAUKSESSA 26 (ss. 90-91)

LN:n ääni ilmoittaa vapausliigan (The American Liberty League) muodostetuksi ja sen perustajina nimilintian, joka päättyy seitsemään DuPontiin. Merimiesten ystävä on joutunut putkaan osallistumisestaan mielenosoitukseen, ja vaikka hän kuuluu liigaan, apua ei tule. LN:n ääni luetlee uudelleen nimilistan DuPontineen.

Vapausliiga oli oikeistosiiven organisoima oppositio New Dealille, ja siihen kuului vauraita liikemiehiä ja konservatiivisia demokraatteja, mm. entiset presidenttiehdokkaat Al Smith ja John W. Davis. Liigan mielestä New Deal uhkasi vapaata yritteliäisyyttä ja perustuslakia (Contosta 173-174).

## KOHTAUKSESSA 27 (92-94)

Jerseyn oikeusistuimessa tuomari syyttää miehiä siitä, että heillä ei ole laillista syytä olla osavaltiossa. Miehet sanovat olevansa läpikulkumatalla kaivostyöläisten liiton kokouksesta Pennsylvanianaan. Poliisi sanoo heillä olleen radikaalia kirjallisuutta autossaan, ja tuomio on 90 päivää.

Mies on tuotu oikeuteen syytettynä päihtymyksestä yleisellä paikalla, mutta hän sanoo olleensa Kansallisessa Puola-kodissa, josta poliisi pakotti hänet ulos. Poliisi sanoo miehen olevan "jonkin

liiton lakko-organisoija". Vaikka hän pyytää oikeuksiinsa vedoten asianajajaa ja poliisin todistuksen perumista, tuomio on 50 dollaria tai 60 päivää. Lopuksi kaksi miestä tulee etsimään ystäviään ja todistamaan heidän olleen Ukraina-talossa hankkimassa rahaa Pennsylvanian lakkoilleville kaivostyöläisille. Tuomari káskee vangita heidät "vetelehtimisestä".

Vaikka kohtauksen ironiassa on kysymys amerikkalaisten asenteista ammattiliittoja ja sosialistimaiden siirtolaisuutta kohtaan, osavaltioiden alueellinen pyhyys ja omat lait koskettivat suoraan myös FT:a. WPA:n "propagandateatteria" ei muitta mutkitta haluttu kaikkialle, eivätkä osavaltioiden hallinnot olleet valmiita tyytymään FT-ryhmien vierailuissakaan Washingtonissa valikoituihin ohjelmiin. Reviirijattelu johti suoranaisiin vierailujen kieltämissiin.

#### KOHTAUKSESSA 28 (ss. 95-101)

ensin pesulatyöntekijöiden palkat putoavat ja työtunnit lisääntyvät, vaikka minimipalkkalaki edellyttää toista. Tuomarin mielestä laki on perustuslain vastainen vahingoittaessaan sopimusvapautta. Kaivostyöläisten Guffey-sopimus säätelee hiilen hintaa ja kollektiivista sopimuksen tekoa, mutta sekin olleet valmiita tyytymään FT-ryhmien vierailuissakaan Washingtonissa valikoituihin ohjelmiin. Reviirijattelu johti suoranaisiin vierailujen kieltämissiin.

Työläiset toteavat, etteivät he elä palkallaan, eikä oikeuskaan heitä auta. Siksi kaikkien työläisten pitää kuulua liittoihin.

LN:n ääni ilmoittaa AFL:n 12 liiton muodostavan John L. Lewisin johtaman yhden vahvan teollisuusliiton, CIO:n (A Committee for Industrial Organization). Teräs- ja rautainstituutin neljä jäsentä vakuuttaa vuorollaan, miten CIO on epäamerikkalainen ja jäytää amerikkalaista talousjärjestelmää, miten sitä johtavat valmenneet agitaattorit ja miten terästeollisuus suojelee työntekijöidensä perheitä.

Puheiden välissä näyttämölle kerääntyy vähitellen suuri joukko näyttelijöitä, joilla on 12 liiton kyltit ja joihin on kirjoitettu myös CIO. Kun John L. Lewis lopettaa päätösmonologinsa sanomalla organisoidun amerikkalaisen työväen ottavan teräsherrojen haasteen vastaan, sanan "haaste" kohdalla kaikki kyltit nostetaan ylös.

Hallie Flanaganista *Injunction Granted!* oli kehoja journalismia ja hysteeristä teatteria. Hän kirjoitti Morris Watsonille ja näytelmän ohjaajalle Joseph Loseyille näkemänsä harjoituksen perusteella niistä muutoksista, jotka olisi pitänyt tehdä: On tarkoituksenmukaista näyttää työn historia oikeussaleissa; tarkoituksenmukaista ei ole kuormittaa tätä historiaa vihjailuilla (epäolennainen kohtaus New Jerseyn lakia säätävässä elimessä). Jos nyt jatkuva taistelu työn arvosta tehtäisiin selväksi, jos AAA, NRA ja Hiilisopimus selitettäisiin selvästi, loppu ilmaisiksi mahdollisesti jokaisen poliittisen puolueen kannan työstä. Morris Watson puolustautui sanomalla *Injunction Granted!* -näytelmän vetävän joukkoja. Se ei Hallie Flanaganin mielestä korjannut asiaa, ja hän kirjoitti Watsonille, ettei hän halua FT:a käytettävän poliittisesti (Flanagan 1985, 72-73). Toisekseen Hallie Flanagan sanoi jokaisen tietävän, että Watsonin mainitsema "joukot ovat ammattiyhdistystensä lähettämiä" (DeHart Mathews 112).

Ernst Toller piti erityisesti *Injunction Granted!* -esityksestä (Flanagan 1985, 125), ja arvattavasti juuri siitä syystä, mistä Hallie Flanaganin mielestä ei olisi ollut syytä. Olihan Tollerin omakin, FT:ssa esitetty kyyninen *No More Peace* niitä näytelmiä, jotka joutuivat kongressin komiteoiden kuulusteluihin (Goldstein 256).

Flanagan näki *Injunction Grantedissa!* yhteyksiä vanhoihin agitprop-vetoomuksiin. Vaikka Flanaganin kritisoima New Jersey -kohtaus jätettiin pois, muut huomattavat mauttomuudet jäivät jäljelle. Erityisen karkeassa kohtauksessa demagogi on toiselta sivultaan puettu kapitalistiksi, toiselta työläiseksi puhuen mahtipontisesti hyvin toimeentuleville ihmisille ja työläisille kahden luokan kumppanuuden eduista. Häntä seuraavat John D. Rockefeller Jr. ja Howard Heinz, jotka puhuvat täsmälleen samalla hetkellä. Kun he lopettavat, näytelmässä taajaan esiintyvä klovni tarjoaa Rockefellerille kymmenen sentin hopearahaa ja Heinzille suolakurkkua, minkä jälkeen teollisuushait kumartavat toisilleen ja lähtevät pois. Viimeinen näytös, CIO:n ylentäminen, esittelee teollisuusyhdistysten edustajien paraatin, jota seuraa John L. Lewisin ilmaantuminen paikalle. Muiden living newspaperien äänilaji oli maltillisempi kuin *Injunction Grantedin!* (Goldstein 280).

Sekä Goldstein (emt. 279) että DeHart Mathews (emt. 110) huomauttavat, ettei Hallie Flanagan heti suhtautunut riittävän tarmokkaasti näytelmän puutteisiin, vaan luotti Watsonin ja Loseyn "siivoavan tekstiä ja tekevän siitä objektiivisemmän". DeHart Mathews on kirjannut viiden kohdan muistion (emt. 110-111), jonka Flanagan lähetti Watsonille ja Loseylle:

- 1) Esitys näyttää minusta omalaatuiselta asianajolta, yksipuoliselta, toimitukselta, ei uutiselta. (Yksipuolisen CIO-kokouskäsitteilyn todistaja; Hooveria lukeva ääni; kohtaus, jossa näytetään tuomarien nukkuvan jne., jne.). Riippumatta sympatioistani en voi liittovaltion varojen vartijana hyväksyä niitä käytettävän puoluetyökaluna.
- 2) Esityksestä puuttuu varsinainen huipentuma sen palautuessa vanhaan kliseeseen kehottaa työväkeä yhdistymään koetellulla agitprop-tavalla.
- 3) En ymmärrä, mitä New Jersey'n lakia säätävällä elimellä on tekemistä työläinsäädännön kanssa.
- 4) Esitys käyttää liian monia tyyllisiä tehokeinoja, liian paljoa hysteeristä näyttelemistä...
- 5) Esitys on historiallisena draamana pinnallinen. Sen sijaan historiaa pitäisi käyttää *Triple-A:n* tavoin valaisemaan nykyisyyttä, eikä antaa sen johtaa kronologiseen ilmaisuun.

Kriitikot arvostelivat esitystä ankarasti, ja kommunistit valittivat, että se tarjosi ratkaisuksi pikemmin unioitumisen kuin vallankumouksen. Vaikka Hallie Flanagan arvosteli produktiota kärkevästi, hän vastasi projektille lojaalisti Diesin johtamassa oikeudenkäynnissä newjerseyläisen tuomioistuimen entisen republikaanijäsenen syytökseen näytelmän propagandistisista painotuksista osavaltion laillisesti valittua oikeuslaitosta kohtaan, että "kaikki informaatio on otettu lehdistä, ja Federal Theatren nimenomaisena tarkoituksena on tuottaa rajoitettu määrä näytelmiä, jotka käsittelevät ajankohtaisia ongelmia" (DeHart Mathews 221).

## LIITE 4

*Power* (© Library of Congress, Federal Theatre Project Collection)

Roosevelt oli kuvernöörinä kannattanut halvan sähkövoiman lisäämistä, luonnonsuojelua ja vanhuuseläkkeitä (Henriksson 204). Kenties pitkävaikutteisien uusjakopolitiikan monista aakosohjelmista oli Tennessee-joen laakson rakentaminen suureksi sähköntuotantoalueeksi. "Tennesseen laakson yhtiö" (Tennessee Valley Authority, TVA) oli tosin enemmän Nebraskan progressiivis-republikaanisen senaattori George Norrisin kuin Rooseveltin hallituksen ajatus. Joka tapauksessa TVA toi erään Yhdysvaltain "takapajuisimmista" alueista nykyaikaisen teollisuustuotannon piiriin. TVA rakensi Tennesseeen laaksoon lukuisia patoja ja voimaloita, joiden rakentaminen tarjosi töitä pitkäksi ajaksi. Yhdysvaltain sähköntuotantoa tämä rakentaminen lisäsi merkittävästi. Samalla alueen asukkaista tuli paitsi tuottajia myös sähkön ja muiden tuotteiden kuluttajia. Sähkösihtysraudat, radiot, pesukoneet ja muut kodinkoneet olivat nyt ensi kertaa mahdollisia myös eteläisten Appalakien väestölle (Henriksson 207). Sähkö oli 30-luvulla merkittävä asia. Yhdeksänkymmentä prosenttia Yhdysvaltain viljelijöistä oli yhä sähköttö, koska sähköyhtiöt eivät halunneet tuhata rahaa vetämällä linjoja maaseudulle (Bentley 1988, 248).

Rockefeller säätiön - jolla oli huomattava rooli Yhdysvaltain dokumenttielokuvan nousussa ja jonka apurahan avulla mm. Hallie Flanagan tutustui Euroopan teattereihin - määrärahan turvin kongressin kirjasto kehitti joukon ohjelmia, jotka käsittelivät merkittäviä sosiaalisia ongelmia. Niinpä Alan Lomax teki radiosarjan Tennesseeen laakson yhtiöstä äänittämällä niiden ihmisten vaikutelmia, jotka olivat mukana erilaisissa TVA-projekteissa. Kongressin kirjaston sponsoroidussa ohjelmassa *Mr. Ledford ja TVA* nimihenkilö oli sekä kertoja että tapahtumien kommentoija puhuen suoraan yleisölle ja "todellisille" ihmisille, joiden äänet oli nauhoitettu. Tarkoituksena oli saada kuulijat ymmärtämään, että yhteiskunnalliset muutokset tapahtuvat uusien yhteiskunnallisten askelten seurauksena (Bluem 63-64).

Ollessaan vielä Vassarissa Hallie Flanagan oli alkanut kirjoittaa näytelmää yksityisistä sähköyhtiöistä ja yleisestä sähkön tarpeesta. Näytelmän nimi oli *Power*, mutta hän keskeytti työn tullessaan Federal Theatren johtoon (Bentley 1988, 248). Ehkä siitä syystä Flagananin odotukset olivat korkealla tai etukäteisvisio hänen päässään kovin valmiina, koska hän pettyi pahasti nähdessään harjoitukset. Hän oli suunnitellut mahtavat Niagarin putoukset alkuprojektiksi ikään kuin vyörymään yleisön niskaan. Lisäksi hän toivoi esityksestä ilmentyvän koneiden voiman ja niitä käyttävien ihmisten voimattomuuden kontrastin - Charlie Chaplinin *Nykyajassa* käyttämän idean, mutta hän sai nähdäkseen näyttämön tupatun täyteen realistista rekvisiittaa ja infantiileja maalauksia mm. kirjoituspöydistä (Bentley 1988, 249).

Omaan *Poweriinsa*, joka käsittelee korkeita sähkömaksuja ja hallituksen taistelua niitä vastaan, Arent keksi keskivertokuluttajan tyypin, Angus K. Buttonkooperin, joka vaeltaa läpi näytelmän etsimässä tietoa sähköstä ja sen saatavuudesta. Hänen ja hänen edustamansa yleisön nimissä kovaäänisääni etsii informaatiota monin muodoin. Buttonkooperin ja valomiehen välinen keskustelu on dokumentaarisen informatiivinen ja rikkoo illuusiota brechtiläisen teatterin tavoin. Kuten Econ lanseeraama "paleotelevisio" tahtoi esiintyä todellisuutena pitämällä tätä todellisuutta luovat keinonsa (mm. mikrofonin) piilossa (Eco 176), samoin on tapahtunut ja tapahtuu useimmiten näyttämön keinomaailmassa, kun näyttelijä näyttää olevan tietämätön yleisöstä, kun kuiskaaja pyrkii suojastaan jatkamaan särötöntä illuusiota auttamalla huomaamatta näyttelijää jne. Mikrofonin näyttämällä on sittemmin pyritty luomaan vaikutelma (joskus todellinenkin) suorasta lähetyksestä ja menettelyllä myös peittämään keinotekoisuus (ib.). Näin LN:kin havainnollisti sähkön merkityksen ikään kuin akuutilla esimerkillä ja häivytti samalla reaali- ja keinotodellisuuden välisiä rajoja.

Selittääkseen omistajayhtiön käsitteen Mies Joka Tietää (I, 7) määrää näyttämömiehet tuomaan paikalle joukon laatikoita, jotka hän pinoaa pyramideiksi tehdäkseen yksinkertaisen mutta selvän illustraation. Mutta selitykset ovat vain keino esitellä tosiasioita, joilla tarkastella yksityis- ja julkisomistuksessa olevien osakkeiden suhteellisia hintoja päätymällä lopulta Tennessee Valley Authorityn syntyyn.

Laululla, visuaalisilla apukeinoilla, dramaattisilla kohtauksilla ja juhlakulkueilla Arent korostaa TVA:n saamaa tunnustusta näytelmän kahdesta kohtauksesta toisessa päättäen yrityksen tule-

vaisuuden jääneen ilmaan, kunnes korkein oikeus tekisi lopullisen päätöksen sen perustuslaillisuudesta (Goldstein 281).

*The Nation* -lehti piti *Poweria* ainoalaatuisena taideteoksena, jonka teemana on jokamiehen (kuluttajan) parempaa elämää tuovan halvan sähkövoiman etsintä. Arvostelija toteaa myös Arthur Arentin todistavan oikeaksi lehtimiesten ikuisen väitteen siitä, että huolellisesti suunnattu tarkka tosiasia voi olla yhtä tappava kuin luoti (DeHart Mathews 114). Suuret voimayhtiöt ovat tuhlanneet miljoonia palveluiden propagoimiseen. Näytelmä kertoo siitä, miten kuluttajalla kerran oli suunvuoro (DeHart Mathews 115).

Ensimmäisen näytöksen KOHTAUKSESSA 1 (näytelmässä ei ole sivunumeroita) kovaääninen johdattelee näyttämöestarin kanssa sähkövoimateemaan teatterivalaistuksen ryydittämänä: demonstraatioita sähkön käytöstä saadaan tyttöjen työtahdista tehtaan jyllyssä, josta liu'utaan siirtymän kautta vanhusten kuuntelemaan radiomusiikkiin, poliisiradion kätevyteen, sähköisesti steriloitaviin sairaalainstrumentteihin ja liikennevaloihin. Kovaääninen muistuttaa sähkön merkityksestä kotitalouksissa ja näyttämön pimetessä sähkövoimalan palosta Newarkissa 28. joulukuuta 1936, jolloin miljoona ihmistä jäi sähköttöä. Siirtymä aiemmin näytettyyn leikkauskohtaukseen sairaalassa, jossa hoitajat pitelevät taskulamppuja operoivalle lääkärille. Henkilöt valaisevat kasvonsa puhuessaan. Siirtymiä laitoksista koteihin, joissa ongelmia sähkön katkeamisesta. Mm. kuljettaja ajaa pimeässä jalankulkijan päälle. Kohtaus päättyy miehen ja naisen kasvojen valaisemiseen vuorotellen, ja lamppu sammutetaan aina heti repliikin jälkeen. 31 repliikkiä toistaa "keskus", "valot", "valot", "keskus".

Sähkön funktio, sen tarpeellisuus ja vallankumouksellisuus, saa lisävahvistusta ilmaisun nopeista siirtymistä.

KOHTAUKSESSA 2 esitellään

sähkövoiman historiaa 1600-luvulta, William Gilbertistä lähtien. Historiaa esitetään anakronistisesti, kun Gilbert ja dynamon keksijä Faraday kohtaavat. Taustalle projisoidaan varhaisia sähkökokeita. Faradaylta dynamon ottaa Ohm, hänen jälkeensä tulee Zenobe T. Gramme, joka kiinnittää dynamon moottoriin "ihmisten orjaksi". Lopulta tulee Einstein hehkulamppu kädessään. Paikalle rientää kuusi liikemiestä, jotka kysyvät sähkön hintaa ja haluavat ostaa oikeudet New Yorkiin, New Jerseyhin...

Kovaääninen muistuttaa, että sähkölamppu on vasta alku. New Yorkin osakemarkkinat ovat paniikissa, kun sähköyhtiöiden osakkeet nousevat pilviin. Samalla liikemiehet soittelevat pormestareille tehden ehdotuksia sähköyhtiöidensä palveluista, joiden taksat kilpalaulannan aikana laskevat roimasti. Lopulta finanssimies ehdottaa liikemiehille yhtä suurta yhtiötä, koska saman alueen jakaminen monen kesken lisää kustannuksia ja vähentää kulutusta.

Sähkönkäytön arkisen idealistisesta palvelutehtävästä leikataan nopeasti sen liiketoiminnallisten pelisääntöjen valjastamiseen.

KOHTAUKSESSA 3

kovaääninen toteaa osakkeenomistajien olevan onnellisia; osingot kasvavat ja sähkönkulutus lisääntyy. Valoilla etsitään kuluttaja, ja etunäyttämölle heijastetaan "C" (consumer). Hän sanoo maksavansa 17 senttiä kilovattitunnilta. Kovaääninen kysyy, mikä on kilovattitunti. Tarvitaan avuksi sähkömies, joka kehottaa kollegaansa sammuttamaan ja sytyttämään heittimen. Sen "tuhhat vattia tunnissa on kilovattitunti". Seuraa heijaste "K on kilovatti". Kuluttaja tuntee silti maksavansa liikaa, ja hänen mielestään yhtiön saama kuuden, yhdeksän prosentin voitto on liikaa, koska pankki antaa hänelle vain kolme. Hän sanoo menevänsä yhtiöön sanomaan sanottavansa päivitellen 17 sentin taksaa.

Kuluttaja ostaa perunoita ja porsaankyljyksiä valiten hinnan perusteella oman kauppansa, kun sen sijaan ainoasta sähköyhtiöstä ei ole mahdollista mennä toiseen. Heijaste: "M" (monopoli). Johtaja kysyy, haluaako kuluttaja sanoa sopimuksen irti, mitä kuluttaja ei halua.

Opetuksellisen kohtauksen lopputuloksena konkretisoidaan kuluttajan vaihtoehdoton tilanne sähkönkuluttajana.

#### KOHTAUKSESSA 4

Kansallisen sähkövaloliittymän kehitystoimikunnan puheenjohtaja T. Commerford Martin raportoi kokoukselle 6. kesäkuuta 1905, ettei kuluttajan sivistämisessä ole tehty tarpeeksi. Hänestä kuluttajia on saatava lisää. Hänen mielestään sähkövalo oli ennen loistoa, sähkömoottori kallis ja sähkölämmitys ulottumattomissa, muttei enää.

Sähkön käyttö liitetään markkinoita ylläpitävään kulutuksen ideaan.

#### KOHTAUKSESSA 5

kovaääninen ilmoittaa, että sähköalan vuositulot ovat 170 miljoonaa. Heijasteena ajan puis-tonäkymä. Mies lukee poliisille lehdestä sähkön tulevaisuudennäkymistä ja toteaa elettävän ih-meellistä aikaa. Poliisi kysyy mieheltä tapaus tapaukselta, onko tällä mitään mainituista muka-vuuksista, mutta miehellä ei joko ole ruihin varaa tai sitten hän asuu niin etäällä, etteivät palve-lut vielä ulotu sinne. Silti hän mennessään toistaa, miten ihmeellistä aikaa eletään.

Medioiden lanseeraamat mielikuvat useiden ulottumattomissa vielä olevasta modernista kehi-tyksestä kiihdyttävät ihmisten tarpeita. Kohtaukset 4 ja 5 sitoutuvat elimellisesti toisiinsa.

#### KOHTAUKSESSA 6

kuluttaja käy vuoropuhelua kovaäänisen kanssa ja saa tietää, että sähköyhtiöiden voittoprosent-ti lasketaan pääomataaseesta, joka määrää sähkötariffin. Hän varmistuu siitä, että jos pääomata-se on suuri, hänen tariffinsa nousee, jos taas pieni, se laskee. Kuluttaja haluaa varovasti vilkaista yhtiön tilikirjoja, ja kovaääninen kehottaa kääntymään sähkövoiman tutkimuskomission puoleen, joka on juuri tutkinut yhden tapauksen New Yorkissa.

Näyttämön oikealla puolella valaistaan tätä tapausta, sen johtokunnan kokousta. Kun sen omai-suus on arvioitu neljäksi miljoonaksi dollariksi, muuan johtaja jo kyselemään, merkitseekö se kuluttajahintojen laskua. Toinen ehdottaa kääntymistä uuden arviointiyhtiön puoleen. Vaikka se maksaa, se ei heikennä yhtiön taloutta, jonka kuluttajahinnat perustuvat pääomataaseeseen. Kolmannen johtajan ehdotus on hankkia lisää romua yhtiön varastoimien kuorma-autojen lisäk-si, koska ne ovat sidoksissa kuluttajahintoihin.

Kuluttaja oivaltaa, että yhtiö voi hankkia mitä vain, ja hän maksaa. Seuraa toinen esimerkki yh-tiöiden intressien ulottumisesta muihin taloudellisiin investointeihin, jotka kohottavat kuluttaja-tariffeja. Kohtaus päättyy kolmannen kohtauksen tavoin johtajan kysymykseen, haluaako kulut-taja irtisanoa sopimuksensa. Kuluttaja ei halua.

Didaktisen kohtauksen päätös vahvistaa aiemman idean kertauksena kuluttajan pyristelyn tu-loksettomuutta ja keinottomuutta. Samalla on kyse kansalaisjournalismin filosofian mukaisesta kuluttajavalitukseellisesta, arkielämän käytäntöihin liittyvästä konkretisaatiosta, josta seuraavan kohtauksen siirtymässä saadaan vielä havainnollisempi näyte.

#### KOHTAUKSESSA 7

Martin Insull toteaa sähköyhtiöiden kehityksen olevan suurelta osin omistajayhtiöiden ansiota. Mies Joka Tietää selittää kovaääniselle, mikä on omistajayhtiö. Avustajat asettavat kaksi sinistä laatikkoa vierekkäin kuvaamaan toimijayhtiöitä, jotka tuottavat ja jakavat sähköä ja joilla ei ole yhteyttä keskenään.

Mies Joka Tietää asettaa keltaisen suorakulmion sinisten päälle kuvaamaan omistajayhtiötä, jo-ka ostaa toimijayhtiöiden kantaosakkeet ja auttaa niiden rahoitusta, siis hankkii rahat. Näyttä-mölle pystytetään toinen samanlainen konstruktio, joka yhdistetään oranssilla laatikolla ensim-mäiseen. Neljän toimijayhtiön kaksi omistajayhtiötä yhdistetään huippuomistajayhtiöksi. Mies Joka Tietää sanoo niillä olevan samanlainen suhde alempiin omistajayhtiöihin kuin niillä on toi-mijayhtiöihin. Hän sanoo rakennelman jatkuvan, jolloin huippuomistajayhtiöstä tulee alempi omistajayhtiö ja niin edelleen.

Nebraskan senaattori George W. Norris sanoo sähkömonopolin tekevän ihmisistä orjia. Hän näyttää senaatille niitä absurdeitteja, joihin omistajayhtiö johtaa, kun se vaikuttaa sähkönku-luttajan lisäksi rehelliseen osakesijoittajaan. Indianalainen senaattori Sherman Minton kysyy, pitääkö paikkansa, että mitä korkeammalle tasolle omistajayhtiörakennelma organisoidaan, sitä

vähemmän koko rakennelman valvominen vie huipulla rahaa. Norris myöntää, ja kun hänen eteensä kankaalle heijastettu vaakunakotka häivennetään, tilalle tulee animoitu mustekala Norrisin kertoessa C. E. Groesbeckin olevan lukuisten luettelemiensä voimayhtiöiden johdossa ja vielä niiden lisäksi 32 yhtiössä maailman joka kolkalla.

Montanan senaattori Burton K. Wheeler toteaa, kuinka johtaja asetetaan melkein mahdottomaan tilanteeseen, kun häntä vastapäätä istuva virkailija allekirjoittaa sopimuksia omistajayhtiön ja erilaisten toimijayhtiöiden puolesta. Norris on samaa mieltä.

Asia demonstroidaan niin, että omistajayhtiön johtaja sanoo itselleen - projektiona nähtävän kolminkertaisen peilin kautta - saaneensa itseltään hyviä neuvoja. Hän tekee sopimuksen ja esittelee sen taas toiselle itselleen. Hän käy lopulta kauppaa itsensä kanssa, ja kakofonista tilannetta kiihdytetään nopeutetun toiminnan avulla. Kuva on vahvasti groteski omaisuuden kasautumisesta ja superindividualistisesta hallitsemisesta.

Kuluttaja, herra Angus K. Buttonkooper, ilmoittaa toimitusjohtajalle maksavansa sähköstä liikaa. Toimitusjohtaja pitää Buttonkooperin taisteluhengestä ja kertoo juuri tehneensä sopimuksen säästöohjelmasta, joka maksoi 50 000 dollaria ja toisen sopimuksen omaisuudesta, joka maksoi 150 000 dollaria. Siksi yhtiö on pannut liikkeelle miljoonan dollarin velkakirjan. Buttonkooper odottaa lisä uutisia pelokkaana, mutta toimitusjohtaja kieltää korottavansa tariffeja senttiäkään, koska "meidän yhtiömme ymmärtää kiittolisuudenvelkansa kuluttajilleen". Buttonkooper palauttaa saamansa sikarin toimitusjohtajalle. Norris toteaa lopuksi, että sivistyneen ajan suurin paha on omistajayhtiö.

Insull-nimi on tullut tunnetuksi rakenteeltaan komplisoitujen ja jopa hallitsemattomiksi osoitautuneiden omistajayhtiöiden luoja. Olennaista on sitä käyttäen havainnollistaa omistuksen muodostumisen ja siihen liittyvän rahoituskäytännön suhde tavalliseen kuluttajaan.

Samuel Insull oli tekemisissä sähköyhtiöiden kanssa jo 1870-luvulta lähtien aina vuoteen 1932, jolloin lama aiheutti hänen kunnianhimoisen omistajayhtiöpyramidinsa luhistumisen. Palattuaan parin vuoden päästä Euroopasta hän joutui oikeuteen petoksesta, liittovaltion konkurssilakien rikkomisesta ja kavalluksesta, mutta joka kerta hänet vapautettiin syytteestä (The New Encyclopaedia Britannica 6, 335).

Insullin mahtavien yleishyödyllisten omistajayhtiöiden romahtamisesta oli suoranaista hyötyä Rooseveltin politiikalle, sillä se "auttoi siirtymistä uuden ajanjakson konservatismista New Dealin uudistuksiin" (Contosta 169).

NIRA:n kotka-tunnuksen musertaa mustekalaksi symboloitu henkilökohtaisen edun tavoittelu. Norrisin opetuksellinen loppureplikointi vaimentaa näytelmällistä tehoa.

#### KOHTAUKSESSA 8

kovääninen kuuluttaa sähköalan vuosituloiksi 285 miljoonaa dollaria. Heijasteena joulukuusi ja nalle, isä istuu tuolissa ja tytär leikkii lattialla isoilla aakkosilla kysellen isältään sähköntuotannosta. Olennainen kysymys on se, miksei hallitus tuota sähköä, kun se hoitaa postilaitoksenkin. Isän mielestä postilaitos on liian tärkeä asia kenenkään muun hoidettavaksi. Ellei yhtiö antaisi sähköä, oltaisiin isän mukaan pulassa, mutta kun tyttö kuulee, että yhtiö omistaa kaiken sen, mitä ihmiset tarvitsevat, hän toteaa ihmisten olevan typeriä.

Päinvastaisesta tarkoituksesta huolimatta problematisoiminen lapsen tasolla trivialisoi teeman käsittelyä.

#### KOHTAUS 9

on suurrahoituksen oppitunti, jolla Samuel J. Insull opettaa kuluttaja-sijoittajalle, kuinka tehdä rutkasti rahaa. Kovääninen kuuluttaa, miten Insull on polkaissut rahaa tyhjästä. Kuluttaja-sijoittajan mielestä siinä on jotain mätää. Insull kysyy, eikö hän haluaisi kunnon limusiinia ja omaa palatsia, matkoja ja jahteja. Kuluttaja-sijoittaja tuijottaa Insullia haltioituneena. Insull maalilee vision siitä, kuinka tämä voisi sanoa työnantajalleen lopettavansa elämisensä palkkaorjana ja elelevänsä tästä lähin osingoillaan, joita hän saa Keski-Lännen yleishyödyllisen laitoksen osakeistaan. Kuluttaja-sijoittaja nyökkää niin, että pää on lähteä irti.



NIRAn tultua kumotuksi presidentti esitti tunnetun ns. täytyy-ohjelmansa, jossa hän pyysi kongressia ehdottomasti hyväksymään joukon kauaskantoisia uudistusehdotuksia. Pisimmät ja kiihkeimmät taistelut käytiin kongressissa ehdotuksesta, joka tarkoitti public utility -yhtiöiden sisaryhtymien lakkauttamista. Hallituksen asettaman komitean tutkimuksesta kävi selville, että nämä yhtiöt olivat käyttäneet lähes neljä miljoonaa dollaria painostaakseen kongressin jäseniä tai muulla tavoin kaartakseen hallituksen esityksen (Öste 151-152). Vuosina 1938-39 saatiin voimaan laki maksimityöajasta ja minimipalkasta, joista annetut aikaisemmat säännökset olivat kumoutuneet NIRAn mukana (emt. 180).

Kovaaäninen kuuluttaa, miten Insull myy puolet osakkeistaan neljällä miljoonalla dollarilla, jotka hän ojentaa Keski-Lännän yhtiölle. Kuluttaja-sijoittajalta saamansa rahat hän tunkee taskuihinsa. Insull sanoo osinkojen riippuvan tuloksesta, ja tuloksen hän merkitsee tilikirjoihinsa, joita ei muille tarvitse näyttää, koska kyseessä on omistajayhtiö. Kuluttaja-sijoittaja kuulee Insullin vastaavan siitä, mihin rahat sijoitetaan, määräävän oman palkkionsa ja bonuksensa, koska jäljelle jääneet 50 prosenttia yhtiön osakkeista takaavat hänelle valvontaedun. Kuluttaja-sijoittajan kysymykseen, paljonko Insull itse on sijoittanut yhtiöön, tämä vastaa, ettei senttiäkään.

#### KOHTAUKSESSA 10

kovaaäninen kuuluttaa kotisähkötariffin olleen vuonna 1926 keskimäärin 7,4 senttiä kilovattitunnilta, kun se julkisomistuksessa ja -tuotannossa Ontariossa, Kanadassa, oli 1,66 senttiä. Laitoksen virkailija herra Lane sanoo yllättävänsä yleisön muutamalla vertailuhinnalla. Hänen vaimonsa esiintyy vuosien 1913 ja 1926 vaateparsissa ja he ostavat demonstraatioissa appelsiineja, paistinpannuja ja sukia sekä maksavat vuokransa noina vuosina. Kun elintarvikkeet, taloustavarat, vaatteet ja vuokrat olivat nousseet 62-98 prosenttia, sähkömaksu oli pienentynyt 15 prosenttia. Lane uhoaa kovaaäniselle, että "Koeta sulattaa se!"

Kovaaäninen muistuttaa herra Lanea siitä, että mitä enemmän sähköä myydään, sitä vähemmän se maksaa, ja noina 13 vuotena kulutus oli lisääntynyt 435 prosenttia. Lane ei voi väittää vastaan, etteivätkö lisäksi huolto- ja tuotantokulut olisi laskeneet sinä aikana taloussähkön kilovattituntia kohden 41 prosenttia. Alentuneet sähkömaksut eivät kovaaänisen mukaan ole laskeneet läheskään riittävästi.

#### KOHTAUKSESSA 11

tavanomainen, pelokas kuluttaja on muuttunut karjuvaksi leijonaksi. Hän tulee etunäyttämölle täynnä päättäväisyyttä, olkapäät koholla. Hän on tuohduksissaan siitä, että juuri "hän saa aina turpiinsa", ensin monopolilta, sitten tariffipohjan takia, sitten omistusyhtiöltä, ja "sitten kun osakkeet nousevat, en voi inahaakaan, koska mitä silloin tapahtuisi pikku leski- ja orporaukoille, jotka kituuttavat osingoillaan". Kuluttaja aikoo taistella.

Kovaaäninen ilmoittaa kahdesta kuluttajien marssista alempien tariffien puolesta vuonna 1929 ja 1930. Kuluttaja varjonyrkkeilee näiden kuulutusten jälkeen. Oikeuteen viedyn asian voittaa yhtiö, kuluttaja saa varjovastustajaltaan kovan tällin ja muksahtaa istualleen. Kovaaäninen sanoo tapauksen maksaneen yhtiölle yli kaksi miljoonaa dollaria, mikä näkyy seuraavan vuoden tariffipohjassa. Kuluttaja vaikeroi ja kellistyy kumoon.

#### KOHTAUKSESSA 12

kovaaäninen ilmoittaa liittovaltion kauppakomission raportista ilmenevän, että julkiset laitokset käyttävät vuosittain 25 miljoonaa dollaria propagandaan ja julkisuuteen. Mies kehuu toimittajan lehteä, jonka nimeen viljelijätkin vannovat kuin Raamattuun. Sähkön liian korkeista hinnoistaakin on juttu ja siitä, että hallituksen pitäisi tehdä sille jotakin. Kirjoittaja tosin ei tiedä miehen mielestä asiasta mitään ja hänen yhtiönsä vastaa siihen sivun ilmoituksella. Hänestä olisi kohtuullista, että lehti vastaisuudessa julkaisisi aiheesta ilmoituksen: "he maksavat päänsä aukomista ja me siihen vastaamisesta". Toimittaja sanoo, ettei aiheesta kirjoittanut avustaja Joe Bailey ole saanut rahaa, eikä hänellä ole varaa maksaa ilmoituksesta, eikä häneltä sitten enää ilmesty kirjoituksia. Mies arvioi toimittajaa merkitsevästi ja hyvästelee. Pimennyksen jälkeen Georgian rautatie- ja voimayhtiön J.L. Murphy sanoo, että Georgian 250 sanomalehdestä vain neljä julkaisee jotakin julkisomistajuudesta.

## KOHTAUKSESSA 12 B

liittovaltion kauppakomission neuvonantaja Robert E. Healy kysyy Georgian julkisten palvelujen tiedotuskomitean johtajalta Willard Copelta, miksi hän on tilauttanut monille sähkönkuluttajille hallituksen kaikenmuotoista valvontaa vastustavaa *Columbus Enquirer-Sun* -lehteä. Kiusaantunut Cope sanoo tehneensä sen nostaakseen valtion yleistä tiedontasoa. Pimennyksen kautta kovaaäninen esittelee toimitusjohtaja M.H. Aylesworthin kansallisesta sähköyhtiöstä, jonka mukaan kaikki käytetty raha on riittävän tärkeää. "Älkää pelätkö kustannuksia. Yleisö maksaa!"

## KOHTAUKSESSA 12 C

kovaaäninen kuuluttaa, miten yliopistojen professorit tienavat huomattavia sivutuloja mm. julkisten yhtiöiden neuvonantajina. Professoreja marssii näyttämöllä nenä kirjassa. Samalla kovaaäninen latelee heidän mittavia ansioitaan ja kysyy, mahtavatko kansakunnan sivistyksen vaalijat kertoa koko totuutta oppilailleen ja vaarantaa tulonsa. Hän kysyy, mitä professorit ajattelevat kunnallisesta omistuksesta. He pudistavat yhtenä miehenä päätään. Samoin käy, kun heiltä perätään hallituksen valvontaa niissä väärinkäytöksissä, joita julkisissa laitoksissa on ollut. Sen sijaan he nyökkäävät tarmokkaasti, kun heiltä kysytään mielipidettä sipulivuoren alle peitetystä, mehukkaasta pihvistä.

Senaattori Norris toteaa heidän ottaneen tehtäväkseen valvoa kansanedustusta, julkisen palvelun tehtäviä, kongressin jäseniä, kouluvirastoja, kunnallisia viranomaisia, kaupallisia kerhoja, salaseuroja, naisten kerhoja, jopa partiojärjestöjä. Kukaan ei pitäisi vääränä, jos nämä vaikutusvaltaiset henkilöt toimisivat avoimesti, mutta ihmiset eivät tunteneet näitä salaisia lähettiläitä, joista he kuulivat ja joista he lukivat.

## KOHTAUKSESSA 13

politiikko yrittää houkutellessa sekatavarakauppiasta politiikkaan, liiketoimetkaan kun eivät talvea odotellessa suju hyvin. Tarkoitus on hämmentää äänestäjiä sillä, että kauppiaan nimi on George W. Norris, mutta korkein oikeus hylkäsi yrityksen. Kovaaäninen toteaa myöhemmin paljastuneen, että senaattori Norrisin tuhoamiseksi oli jo kerätty 400 000 dollaria.

## KOHTAUKSESSA 14

kovaaäninen kuuluttaa 2581 kunnallisessa sähkövoimalassa työskentelevien kunnanvirkailijoiden vaativan kunnan asemaa suhteessa yksityisessä omistuksessa olevaan voimalaan. Seuraa muutama työntekijöiden huutama vertailuesimerkki, joiden mukaan pitkin maata yksityiset sähkölaitokset perivät kaksin- ja jopa kuusinkertaisia maksuja kunnallisiin verrattuina.

Kovaaäninen kuuluttaa, miten pormestari Bangs antaa 1. tammikuuta 1935 sähkön virrata ensi kerran yksityiskoteihin Huntingtonissa Indianassa tunnin ja 10 minuuttia ennen Insullin yrityksen määräystä. Bangs joutuu vankilaan, jossa hän haluaa mädäntyä lopun ikäänsä, kunnes Insull on lyöty ja tariffit saatu kohtuullisiksi. Miesten ja naisten kuuluttamat yksityisen ja kunnallisen omistuksen tariffierot ovat ennallaan.

Julkisen omistuksen liigan sihteeri Carl Thompson sanoo kunnallisten sähköyhtiöiden edun olevan siinä, toisin kuin yksityisillä, että ne maksavat aina kokonaan pääomataseensa.

Liittovaltion kauppakomissio on havainnut, että yksityisten yhtiöiden pääomatase oli lisännyt osakekantaa (pääomaa lisäämättä) 255 miljoonaan dollariin. Kovaaäninen kuuluttaa Edisonin sähköinstituutin johtajan Weadockin tulevaksi, ja hän sanoo kaiken olevan väärä teoria, vihjailuja ja vääristelyjä, mutta samaan aikaan kuuluu taas mies- ja naisäänten muuttumattomia vertailuja yksityisten ja kunnallisten laitosten hinnoista.

Edustajainhuoneessa on muodostettu 160-jäseninen voimalaitosryhmä, joka kolmen edustajan suulla sanoo mm. varjelevansa kansan sähkö- ja vesivoimaetuja ja vastustavansa julkisten ja yksityisten palvelujen yhdistämistä. Lopuksi kuuluu jälleen miesten ja naisten vertailurepliikit, joissa suhde on säilynyt samana.

## KOHTAUS 15

alkaa elokuvin Tennesseeen laaksosta 1933. Kovaaäninen kuuluttaa veden huuhtovan alueelta mullan, ihmisten olevan köyhiä ja puutetta olevan kaikesta, mm. sähköstä.

## KOHTAUKSESSA 15 A

vaimo marmattaa viljelijän pilaavan silmänsä öljylampun valossa. Viljelijä ehdottaa lukemista päiväsaikaan, mutta vaimo toteaa sen olevan mahdotonta, mies kun on pellolla aamusta iltapiimeään. Vaimo ehdottaa suutuksissaan, että mies ja naapuri, jolla on suurempi tila ja joka ei siitä huolimatta ole saanut sähköä, voisivat perustaa kerhon, jossa luetaan päivänvalolla. Vaimosta sähkö on yhtä tärkeätä kuin ilma, ja hän kysyykin, lakkaisiko mies hengittämästä, jos hänelle ei annettaisi ilmaa. Vaimo kehottaa miestä toimimaan, ilmoittamaan olevansa Amerikan kansalainen, joka on kyllästynyt katselemaan tiskikoneita ja muita sähkölaitteita hinnastoista ja jonka sen sijaan pitäisi käyttää niitä itse. Hän painaa hatun miehensä päähän, tönäisee häntä ja kehottaa menemään "kertomaan niille jotakin".

Vaimo on samalla tavalla liikkeellepaneva voima kuin Buttonkooperin vaimo *One Thirdivissa*.

## KOHTAUKSESSA 15 B

kovaääninen ilmoittaa tapahtumapaikan: lähellä Chattanoogaaa (kaupunki Tennessee-joen varrella). Mies lukee vaimolle sähkölaskun, "kuukauden ensimmäisen", ja viheltää. Lasku on viidennes vuokran hinnasta. Mies ja vaimo pohtivat, heittäkö pois radio, imuri vai pesukone, mutta mies ei halua luopua jalkapallo-otteluista, eikä vaimo halua luututa polvillaan lattiaa, ja ennen pestäviksi lähetetyt paidatkin tulivat takaisin ilman kalvosimia. Vaimo epäilee sähköyhtiöiden rahastavan liikaa, mutta mies pitää kuluttajan protestoimista pään hakkaamisena seinään. Vaimo kehottaa miestä kertomaan asiasta valtion sähkökomissiolle ja panemaan "ne kuulemaan", saamaan "ne" vakuuttuneiksi, että siitä on leikki kaukana, ellei hän voi kuunnella jalkapallo-ottelua lauantai-iltapäivisin. Hän painaa hatun miehensä päähän ja kehottaa tätä lähemmään.

## KOHTAUKSESSA 15 C

viljelijä sanoo sähköyhtiön johtajalle haluavansa sähköt. Hänellä vain ei ole rahaa sähköpylväisiin eikä -johtoihin, koska tila on kokonaan kiinnitetty. Kehä on valmis, sillä sähkökirmulla hän saisi rahaa pylväisiin. Johtaja sanoo olevansa voimaton, ja viljelijä kysyy, pitääkö hänen jatkaa öljylampun valossa käsikirmulla kuten isoisänsä. Hän kysyy, onko muita sähköyhtiöitä, mutta johtajan yritys on ainoa. Lopulta viljelijä huudahtaa, että hallituksen pitäisi tehdä asialle jotakin.

## KOHTAUKSESSA 15 D

kaupunkilaismies valittaa virkailijalle liian korkeista sähkömaksuista. Mittari on kahdesti tarkistettu, ja virkailija toteaa, ettei mies joudu maksamaan sähköstään senttiäkään enempää kuin muut. Mies toteaa kuitenkin kaikkien joutuvan maksamaan liikaa.

Virkailijan mielestä yhtiön seitsemän kahdeksan prosentin voitto on kohtuullinen. Mies sanoo veronmaksajana maksavansa virkailijankin palkan ja kysyy, miksi koko komissio on olemassa, ellei se auta hänen kaltaisiaan. Virkailija sanoo lain sallivan yksityiselle yritykselle kohtuullisen voiton sijoituksestaan. Mies kysyy, miksi lait on tehty laitoksia varten, eikä "minun kaltaisten ihmisten avuksi". Yleisvalo paljastaa näyttämöltä viljelijän, tämän vaimon ja kaupunkilaismiehen vaimon, jotka vuoron perään huutavat "ja minun".

Kohtauksen hajotettu rakenne kootaan eri asemassa olevien kansalaisten yhteiseksi vetoomukseksi.

## KOHTAUKSESSA 15 E

kovaääninen kuuluttaa hallituksen vastaavan 18. toukokuuta 1933. Senaatin sihteeri lukee, että Tennesseeen laakson voimayhtiö perustettiin valvomaan jokialtaan tulvia, poistamaan maan eroosio, palauttamaan alueen sosiaalinen ja taloudellinen arvo sekä tuottamaan ja jakamaan halpaa sähkövoimaa ja luomaan maksuperusteet. Sanojen "sosiaalinen ja taloudellinen" kohdalla kuullaan orkesterin soittavan pehmeästi TVA-laulua. Seuraa filmi TVA:n toiminnoista sekä miesten ja naisten joukon TVA-laulu William Edwardsista, joka työskentelee projektissa. Kaikki laaksossa ovat kuulleet iloisesta hälinästä. Vasaroiden paukkeessa työläiset uskovat hallitukseensa, ja koko hanke on kuin hyvää unta. Hyviä aikoja povataan laaksolaisille, niin Edwardsille kuin hänen Sallylleenkin.

Näytös 2, KOHTAUS 1. 1935, Dayton, Tennessee.

Pikku kaupungin kokouksessa puheenjohtaja sanoo hallituksen sähkön maksavan alle puolet heidän käyttämänsä yhtiön sähköstä. Ongelma on siinä, että hallitus ei kilpaile yksityisen teollisuuden kanssa. Jos heillä ei olisi vielä ollut sähköä, hallitus perustaisi sähkölaitoksen. Yhtiö ei lupaa alentaa sähkönhintoja.

Teurastaja sanoo pystyvänsä hallituksen hinnoilla ostamaan jäädytyskoneen, sekatarvakaupias sähkömyllyn ja sähkökäyttöisen viipalointikoneen. Parturi kehottaa tekemään jotakin. Puheenjohtaja sanoo, että he voivat joko ostaa sähkölaitoksen tai rakentaa hallituksen luotolla oman. Kohtauksen ammattikuntien edustajat kannattavat ehdotusta innostuneesti.

#### KOHTAUKSESSA 2

viljelijät kokoontuvat. Heijastuskuva vanhanaikaisesta liedestä. He toteavat Daytonin asukkaiden rakentaneen oman sähkövoimalan. Koskei sähköyhtiö pystytä heillekään pylviäit ilman heti perittävää maksua, heillä on yhä öljylamppunsa, käsipumpunsa ja -myllynsä.

He päättävät marssia Daytoniin vaatimaan TVA:ta ottamaan koko alueen haltuunsa. Pylväät he aikovat maksaa valtiolta saamallaan lainalla. Kaikki kannattavat ehdotusta innokkaasti.

#### KOHTAUKSESSA 3

kokoontuu sähköyhtiön johtokunta. Pitkän pöydän ääressä istuvat johtajat seuraavat puheenjohtajan edestakaista kävelyä avuttomina, kuin tennisottelun katsojat. Heijastinkuva hallitonneuvoston huoneesta. Puheenjohtaja toteaa yhtiön olevan maan kelvoimpia ja alueella olevan rakenteilla kunnallisia voimaloita ja että "hallitus on syrjäyttämässä meidät liike-elämästä".

Yksi johtaja ehdottaa asian viemistä oikeuteen, mutta puheenjohtaja sanoo, ettei se riitä. Johtajat eivät usko heistä olevan hallitukselle vastusta, mutta puheenjohtaja ehdottaakin kovaa 40 prosentin sähkönhinnan alennusta. Johtajat pitävät sitä itsemurhana, "entä osaakkenomistajat, osingot ja oma investointimme". Puheenjohtaja ehdottaakin uusien asiakkaiden hankkimista ja vanhojen sähkönkulutuksen lisäämistä. Jos yhtiö vain ehtii ennen hallitusta saamaan sähkön viljelijöille, se saa myös toimiluvan, eikä hallitus rakenna rinnakkaislinjoja kenellekään. Kaikki kannattavat ehdotusta innokkaasti.

Ln:ien usein käyttämä tyylikeino on samankaltaistaa päättäjät kasvottomaksi, marionettimaiseksi stereotyyppimassaksi. Kohtauksessa kiihtyy ja kiinteytyy ensimmäisen näytöksen 3. kohtauksen tematisointi "M"-kirjaimesta, monopolista, johon julkisyhteisön kontrolli ei ulotu.

#### KOHTAUKSEN 4

teemana on kilpailu. Kovaääninen kuuluttaa, että yhtiö toimii Tennesseeessä. Sähkölínjanvetäjät tulevat viljelijän luo, mutta tämä kieltää heitä tekemästä mitään, ennen kuin miehet kertovat, kuka heidät on lähettänyt. Hallituksen miehiä he eivät ole, mutta heillä kuulemma on viljelijän hakemus, joka tosin unohtui toimistoon. Viljelijä lukee lankavyyhdin nimilapusta "Tennesseeen sähkövoimayhtiö". Viljelijä kertoo, miten hän viisi vuotta sitten polvillaan rukoili yhtiöltä sähköä sitä saamatta. Hän kehottaa miehiä koirallaan uhaten poistumaan ja sanoo hallituksen pitävän hänenlaisistaan huolen. Linjamiehet poistuvat.

#### KOHTAUKSESSA 4 B

Georgian osavaltiossa Catoosan piirikunnassa vanha nainen säpsähtää kiikkutuolistaan ja ottaa haulikon käteensä. Heijaste keittiönuunista. Saatuaan kuulla, että mies puussa keskellä yötä on yhtiön miehiä, hän ampuu. Ääni lupaa tulla alas, mihin nainen, että heti. Hän kehottaa miestä häipymään ja katuu kohta, miksei jättänyt tätä puuhun.

Uunista on kehittynyt näytelmällinen vinjetti merkitsemään paitsi perustarpeiden tyydyttämiseen liittyvää arkielämisen symbolia ja sähkötöntä taloutta, myös voimaloiden välisen kilpailun fokuoimaa kohdetta.

#### KOHTAUKSESSA 4 C

Franklinin piirikunnassa Tennesseeessä. Heijaste maalaistalon sisältä. Kaksi sähkölínjanvetäjää sanoo tulleen valoa värilliselle viljelijälle, joka sanoo tehneensä sopimuksen TVA:n

kanssa. Miehet sanovat ostaneensa TVA:n ulos ja TVA:sta lähetetyn viljelijän hakemuksen heille. He kättävät värillisen viljelijän allekirjoitusta. Hän arvelee, etteivät he huijaisi vanhaa värillistä miestä ja allekirjoittaa.

#### KOHTAUKSESSA 4 D

Catoosan piirikunnassa kolme miestä vetää kovassa kiireessä sähkölinjoja yöllä, kunnes he huutavat "niiden tulevan". Neljä kiihtynyttä ääntä havaitsee johdot ja tolpat, ja joukko ryhtyy hakaamaan pylviäitä kirveillä.

#### KOHTAUKSESSA 5

kuluttaja kävelee matkalaukkuineen rivakasti näyttämölle. Kovaäänisen kysymykseen, miksi hän on tullut maan tähän osaan, kuluttaja kysyy, onko totta, että TVA myy sähköä kolmella sentillä kilovattituntia kohti. Kovaääninen selvittää TVA:n myyvän sähköä tukussa kunnallisille laitoksille sillä ehdolla, että ne myyvät sitä vähittäin kolmella sentillä. Eikä niillä ole oikeutta veloittaa sähköstä lisää. Kuluttaja kysyy, mitä sähköyhtiöt ovat asialle tehneet. "Ne ovat alentaneet hintoja liki hallituksen sähkön tasolle". Sähköyhtiön johtaja Wendell L. Willkie vastaa kuluttajalle, ovatko he menettäneet rahaa.

Willkie sanoo, että ellei TVA:n toimintaa Washingtonista kumota tai oikeustoimin estetä, sähköyhtiöiden tuho alueella on väistämätön.

Edisonin sähköyhtiön palkinnonjakokomitean puheenjohtaja Frank W. Smith sanoo, että Charles Coffin -palkinto on myönnetty huomattavasta sähkönnmyynnin lisäämisestä Tennesseeen sähköyhtiölle. Kovaääninen sanoo yhtiön johdossa olevan Wendell L. Willkien. Kuluttaja sanoo olevansa ymmällään siitä, että kun kerran sähköyhtiöt osoittavat historiansa suurimpia kasvukuja, niin mistä valitukset sitten tulevat.

Kovaääninen valistaa niiden johtuvan siitä, ettei hallituksella ole oikeutta sekaantua sähköta- louteen silloinkaan, vaikka se olisi yhtiölle eduksi. Sähkölaitoksen virkailija keskeyttää sanoen, että syynä on kilpailu yksityisen teollisuuden kanssa, eikä se ole amerikkalainen tapa. "Sitä pait- si se on perustuslain vastaista."

#### KOHTAUS 6, TVA

Valo poimii erilaisia ryhmiä, joissa käydään vilkasta keskustelua TVA:sta. Mies sanoo, että jos laskut pienenevät, hän on puolesta. Virkailija taas, että se on epäamerikkalaista. Osakkeenomis- taja kyselee osakkeistaan ja osingoistaan, piirioikeuden tuomari, että se on perustuslain vastais- ta. Liikemiehen mielestä se on kuolinisku yksityiselle teollisuudelle, mies saippualaatikon pääl- lä, että nyt on vaihtoehto. Toisen liikemiehen mielestä vaihtoehto on epäreilu, mutta miehen mielestä hallituksella on siihen oikeus, toisen liikemiehen mielestä taas ei. Kuorosta kuuluu puoltavia ja tuomitsevia kannanottoja, joihin sekoittuu viljelijän "tarvitsemme valoa" ja työläisen "tarvitsemme sähkövoimaa".

Piirioikeus sanoo sen olevan perustuslain vastaista, samoin vetoomustuomioistuun. Kovaäänini- nen johdattelee Washingtoniin 19. joulukuuta 1935. Alabaman sähköyhtiön vähemmistöosak- keenomistajat asettavat hallituksen sähkönnmyynnin kyseenalaiseksi. Korkeimman oikeuden tuomari kysyy, väittääkö hallitus voivansa tuottaa sähköä Wilson Damissa ja myydä sitä yksi- tyisen teollisuuden kanssa kilpaillen koko maassa. Hallituksen oikeudellinen neuvonantaja John Lord O'Brian kysyy, pitäisikö kansalle kuuluva sähkövoima heittää hukkaan. Vähemmistön mielipiteen mukaan ei ole epäilystäkään siitä, etteikö hallituksen alkuperäinen tarkoitus olisi ollut myydä sähköä laajoille alueille ja karkottaa kauan palvelleet sähköyhtiöt. Kovaääninen toistaa "kauan palvelleet!"

Staccato-takaumina esitetään kaksi kohtausta, miten yhtiöt ovat palvelleet. Viljelijä valittaa, että hänen on pakko saada valot, johon johtaja, että kaikki järjestyy, kunhan viljelijä maksaa sähkö- tolpat ja -langat. Viljelijä sanoo, että tila on kiinnitetty kokonaan. Johtaja kohauttaa olkapäitään. Kaupunkilaismies sanoo julkisten palvelujen virkailijalle, että hänen laskunsa ovat liian korkeat, mihin virkailija, ettei korkeampia kuin muidenkaan. Mies siihen, että ne ovat liian korkeat kai- kille. Virkailija kohauttaa olkapäitään.

Enemmistön mielipiteen esittävän tuomari Hughesin mukaan oikeus käyttää Yhdysvaltain pe- rustuslailla hankkimaa maaomaisuutta on nimenomaan myönnetty kongressille Yhdysvaltain perustuslain neljännen artiklan kolmannen pykälän mukaan. Kovaääninen vahvistaa vielä asi-

an, ja Hughes toteaa Wilson Damissa tuotettua ylijäämäenergiaa olevan tarkoituksenmukaista käyttää yleisen edun mukaisesti. Kovaääninen toistaa "yleisen edun mukaisesti".

Viljelijä kysyy, ovatko miljoonat hänen kaltaisensa ruoantuottajat "yleistä etua". Liikemies sanoo sähköteollisuuden investoidun 12 miljardia dollaria ja kysyy, ovatko osakkeenomistajat "yleistä etua". Kaupunkilainen sanoo miljoonien kaltaistensa voittavan, jos hinnat laskevat. Säästetyillä rahoilla voidaan ostaa enemmän ruokaa ja vaatteita ja hän kysyy, ovatko he "yleistä etua". Kuluttaja sanoo, että jos monopoli on välttämätöntä, pitää olla vaihtoehto kilpailun ylläpitämiseksi ja hintojen pitämiseksi alhaalla ja kysyy, ovatko he "yleistä etua".

Samana kysyy myös kovaääninen.

Hughesin ääni sanoo, ettei hallituksen oikeus puuttua paikallisiin jakelujärjestelmiin ole itsensä selvyyttä, kunnes kovaääninen vaatii päätöstä. Hughesin ääni sanoo, ettei ole laillista syytä vastustaa hallituksen oikeutta, kunnes mies säntää näyttämölle ja huutaa, että TVA on voittanut. Seuraa ikään kuin improvisoitu, värikkäästi valaistu paraati. Kovaääninen ilmoittaa Alabaman kuvernööri Bibb Gravesin, joka sanoo voiton yhdistävän Amerikkaa kilpailemaan yhä menestyksekkäämmin maailmanmarkkinoilla. Senaattori Norrisin mielestä tulos oli ainoa looginen seuraus, johon ennakkoluulottomuus saattoi johtaa. Tennesseeen kuvernööri Hill McAlister on mielissään oikeuden päätöksestä, joka panee asiat rullaamaan.

Kovaääninen kuuluttaa, miten 13. lokakuuta 1936 Läntinen Tennesseeen voima ja sähköyhtiö kehottaa piirioikeutta estämään lainansaannin Jackson Cityltä, joka on oikeissa rakentaa jakelujärjestelmän TVA-sähköille. Paraatijoukot ovat jähmettyneet paikoilleen, kunnes spotti poimii heistä muutaman. He kertaavat sen, mitä tuomari Hughes on aiemmin enemmistön edustajana sanonut perustuslain ja kongressin oikeudesta maaomaisuuteen. Kovaääninen kuuluttaa, että 22. joulukuuta 1936 piirituomari John J. Gore allekirjoittaa säädöksen, jonka mukaan TVA:ta kielletään rakentamasta uusia voimalinjoja ja sähkönsyöttöasemia ja palvelemasta uusia sähkökuluttajia.

Paraativäki pudistaa vaatteistaan juhlissa lennätetyn paperisilpun ja alkaa kuljeksia hitaasti ja masentuneina. Kovaääninen toteaa, että 19 sähkölaitosta siis teki tyhjiksi Tennesseeen laakson ihmisten toiveet. Päätös tarkoittaa 650 TVA-työläisen irtisanomista ja sosiaalisen ohjelman halvaantumista. Ihmisten on odotettava pitkään perustuslaillisten kysymysten selvittelyä, mutta laakson väki päättää taistella. Knoxvillen työväen keskusliitto Tennesseeessä hyväksyy päätöksen, jota nimitetään tuomari Goren syytteeksi. Liittovaltion alioikeuden tuomari piti sopivana, ilman näkyvää syytä, tuomita korkeimman oikeuden olleen väärässä.

TVA:n asianajaja James Lawrence Fly sanoo iskun olevan ankara, mutta että muutosta aiotaan hakea. Mississippin edustaja John E. Rankin kehottaa pysäyttämään oikeustoimien väärinkäytökset. TVA-toiminnoista näytetään elokuvaa, ja kovaääninen sanoo korkeimman oikeuden viimeisen päätöksen olevan käsillä. Korkein oikeus valaistaan, kun kovaääninen jatkaa sen päättävän Tennesseeen laakson ihmisten sosiaalisesta ja taloudellisesta hyvinvoinnista sekä niiden projektien lainsäädännöllisestä luonteesta, joilla ihmiset yrittävät valvoa vesivoimaansa, maaperäänsä ja hankkia halpaa energiaa. Ihmiset näyttämöllä ottavat askelen eteenpäin ja kysyvät yhdessä "Mitä korkein oikeus aikoo tehdä?" Suuri kysymysmerkki heijastetaan kankaalle, kun esirippu laskee. Näytelmän lopussa on huomautus, jonka mukaan finaali on muutettavissa sen mukaan, miten TVA-asiasta lopulta päätetään Yhdysvaltain korkeimmassa oikeudessa.

Konkreettisten faktojen, kuten kuluttajan pienempien kustannusten abstrahoiminen käsitteelliseksi tasolle "epäamerikkalaiseksi" tai kuluttajaa suosivien ratkaisujen olevan "perustuslain vastaisia", saa ironisen käänneistarkastelun, kun "yleinen etu" havainnollistetaan suoraan erilaisten ryhmittymien jäsenten elämäntilanteella.

Näytelmä päättyi myös reaaliajassa ratkaisemattomaan kysymykseen ajankohtaistamalla mitattava yhteiskunnallinen yritys niin, että se viittoi myös tuntemattomaan tulevaisuuteen. Yleisön ajatuksiin jätettiin hautumaan suurisuntainen hanke, jonka sen vastustajat, erityisesti yksityiset yhtiöt, leimasivat sosialistiseksi ja joka TVA:n taksoissa konkretisoitui niille epäedullisena vertailukohtana.

## LIITE 5

## Muita living newspapereita

*Spirochete.*

Arnold Sundgaardin *Spirochete* valaisee syfiliksen historiaa ja pyrkimystä löytää sille testi ja hoitotapa. *Spirocheten* kantaesitys oli Chicagossa, jossa sitä esitettiin alkukesästä 1938 runsaan kuukauden. *Spirochete* nähtiin myös neljällä muulla paikkakunnalla (Flanagan 1985, 390). Näytelmä lienee saanut lisämerkityksistä paikallistuntua siitä, että Chicagossa syndikaattiaan johtanut gangsterikuningas Al Capone oli jo tuolloin istunut vuosia sovittamassa tuomiotaan, ja lopulta hän kuoli vankilassa syfilikseen.

*Colossal.*

(Myös nimellä *Scenario*) oli tutkimus siitä, miten elokuvat sekä heijastavat että muovaavat sosiaalista suhtautumistapaamme.

Näytelmän kirjoittaja on Emmet Lavery, FT:n National Service Bureauun näytelmäosaston päällikkö (Flanagan 1985, 265). Häneltä Flanagan mainitsee FT:ssa esitetyn kaksikin näytelmää (Flanagan 1985, 85 ja 168), mutta esittämättömän *Colossalin* tavoin yksi myös hylättiin (emt. 148-149).

*Dirt.*

Flanaganinkin *Arena*-teoksessaan mainitsema, Don Farranin ja Ruth Stewartin kirjoittama *Dirt* käsitteli Iowan historian riitaisia elementtejä ja mm. sadon valvontaa, toimenpiteitä ratkoa niitä ongelmia, jotka olivat kohdanneet Iowan maanviljelijöitä, kuten maaperän loppuunkäyttöä, maanvuokrausta ja matalia maatalan hintoja.

Teksti olisi Flanaganin arvion mukaan (emt. 165) pitänyt kirjoittaa uudelleen, ja se olisi edellyttänyt aiheen täydellistä dokumentaatiota.

*Flax tai Tapestry in Linen.*

Shottwell Calvertin *Flax* on näytelmä oregonilaisen puuvillateollisuuden historiasta. Siinä on lisäksi tutkittu hallitukselta tarvittua tukea ulkomaista kilpailua vastaan.

Se oli kirjoitettu Mount Angelin puuvillankasvattajien festivaaleille, ja sitä esitettiin kaksi viikkoa syyskuussa 1937. Puuvillan kasvatusta on Oregonissa tärkeää, koska Willamette Valley on toinen kahdesta paikasta Amerikassa, jossa voidaan tuottaa pitkäkuituista puuvillaa. Hallie Flanagan mainitsee *Arena*-teoksessa näytelmän nimellä *Flax* (Flanagan 1985, 298), mutta mm. O'Connorilla (emt. 14) se esiintyy nimellä *Tapestry in Linen*.

Ln-käsitteen ongelmallisuutta kuvastaa se, että O'Connorin sekä Fenwick Libraryn ln-luokittelusta huolimatta Flanaganin teoksen näytelmäkaaviossa *Flax* on sijoitettu musikaalien kategoriin - ja vieläpä tittelillä *Tapestry in Linen*. O'Connor ei mainitse kirjoittajaa (emt. 14), kuten hän tekee kaikista muista ln:eista, ja Flanagan kuittaa tekijän vain "joksikuksi" (Flanagan 1985, 298). Monisteeseen löytynyt tekijä lienee merkki siitä, että tutkimus täydentyy kaiken aikaa, ja luultavasti monisteeseen on pyrittykin keräämään mahdollisimman tarkat bibliografiat.

Flanagan piti *Flaxia* "raakana mutta pyrkimykseltään ehdottoman oikeana" (Bentley 1988, 282).

*King Cotton.*

Betty Smithin ja Robert Finchin näytelmä puuvillasadosta ja -teollisuudesta, joka hallitsee Etelän elämää ja luo noidankehän tekstiilitehtaiden ja vuokraviljelmien välille.

*Land Grant.*

T.C. Robinsonin ja Rena M. Valen historiikki Kalifornian valloitusta seuranneista aalloista, läheytysaarnajista, meksikolaisista, amerikkalaisista ja O'Connorin (emt. s. 13) mukaan "yhtisomaisuudesta Etelä-Kaliforniassa".

*Liberty Deferred.*

Abram Hillin ja John Silveran afroamerikkalaisuuden historia orjuudesta 1930-luvulle.

*Living Newspaper Follies.*

Lawrence ja Sylvia Martinin revyy, jossa etsittiin sanomalehtien roolia ja arvoa omana aikanaan ja historian valikoituina hetkinä.

*Medicine Show.*

Oscar Saulin ja Hoffman Hayesin selonteko nykyaikaisen amerikkalaisen lääkäripraktiikan onnettomuuksista erityisesti suhteessa Yhdysvaltain lääkäriyhdistykseen, yleiseen tietämättömyyteen ja sosialisoituun terveydenhoitoon.

*Poor Little Consumer.*

Robert Russellin näytelmä kuluttajista, jotka tarvitsevat ammattiliiton taistellakseen välittäjää ja erilaisia liike-elämän ja teollisuuden osuuskuntia vastaan.

*The South.*

New Yorkin LN-henkilökunnan laatima selonteko elämästä Etelässä. Erityinen huomio mustissa ja vuokratilijöissä. Bigsby (emt. 226) esittelee näytelmän sisältöä. Siinä syytetään aiheettomasti mustia teini-ikäisiä raiskauksesta sekä vuoden 1861 lain perusteella mustaa kommunistia kiihotuksesta kapinaan. Se käsittelee lisäksi vuokratilijöiden ammattiliiton lakkauttamista, poliisin pieksemiä ja murhaamia Tampan asukkaita, turmeltunutta hallitusta ja Huey Longin salamurhaa Louisianassa sekä etelän jarrutusta Wagnerin antilynkkauskilunnonnosta vastaan vuonna 1935. Se erittelee taloudellisen panostuksen välistä eroa mustien ja valkoisten koulutuksessa Etelässä, ja siteeraa Georgian kuvernööri Talmadgen ylistystä Hitleristä. Vaikka Hallie Flanagan ei mainitse *The Southia Arenassa* eikä DeHart Mathews *The Federal Theatre* -teoksessa, "sen raaka ln-muoto oli lähempänä *Federal Theatre Magazines* luonnosteltua ln-muotoa kuin mikään niistä, jotka esitettiin" (Bigsby 226).

*Spanish Grant.*

Cyrilla P. Lindnerin, Eugene Deaderickin, Max Mansbachin ja Lorin Rakerin historia omaisuus-oikeudesta Kaliforniassa ja tutkimus sekä yhteiskunnan asuntojen että uusien omaisuuslakien tarpeesta.

*Stars and Bars.*

Ward Courtney kirjottama, *Liberty Deferred* -tekstin kaltainen, mutta heikompi näytelmä, joka korostaa sisällissodan jälkeistä välivaihetta etelävaltioissa vuosina 1867-77. O'Connorin (emt. 21) mukaan Courtney ln oli vahva. Mustien yksikön kanssa yhteistyössä *Stars and Bars*in kirjailija kasasi informaatiota, joka oli tarpeen tukemaan hänen näkökulmaansa. Sen mukaan mustia oli kerran toisensa jälkeen kohdeltu kaltoin ja väärinkäytöksiä ilmeni yhä asumisessa, sairaanhoidossa, työllisyydessä ja julkisissa palveluissa.

*Straphanger.*

Otis Chatfield-Taylorin kirjoittama historia Chicagon köysiradan riippukoreista ja ajan lakoista.

*The Ten Million.*

William Dorsey Blaken kirjoittama historia Yhdysvaltain taloudesta ja työllisyydestä, joka kuluu Works Progress Administrationin työhön.

*Timber.*

Myrtle Mary Mossin ja Burke Ormsbyn historia puuteollisuudesta Michiganissa ja Lännessä vaatimuksena suurempi ympäristövastuu ja -valvonta.

*Townsend goes to town.*

George Murray ja David Peltzin kirjoittama näytelmä kuvaa ikääntyneen väestön elinoloja ja tohtori Townsendin korvaussuunnitelmaa, joka oli tuolloin yksi vaihtoehto eläketurvajärjestelmälle.

Hallie Flanagan toteaa *Arenassa* näytelmäkirjailijoiden pysyneen ironiasta huolimatta tosiasioissa. "He olivat nuoria, eikä unelma paratiisista kuusikymmenvuotiaina merkinnyt heille juuri mitään. Mutta teatteriseurueen jäsenet eivät olleet nuoria. Harjoitusten edetessä idea selvitettiin



pikaisin keskusteluin. WPA otti sen kannan, että emme satirisoi, emmekä tue Townsendia” (emt. 148).

Näytelmää ei esitetty. Ei siis haluttu sen enempää tukea Rooseveltin sosiaalipolitiikan kansanvillitsijä-kilpailijaa kuin loukata ikääntyneitä näyttelijöitäkään.

Fenwick Libraryn listan päättää 11 projektin aikana aloitettua tekstiä, joista monen tiedot ovat epämääräisiä ja puutteellisia. Teksteistä on arkistoitu täydellisinä Herb Meadowin kirjoittama *Hookworm*, Max Glandbardin kirjoittamaksi arveltu *Milk*, Michael Goldin *Money*, josta on myös jiddishinkielinen Leo Schmeltzmanin käännös, ja tekijän nimeä vailla oleva *Russia*. Vaillinaisia ja ilman tekijää on luetteloitu *Drugs*, *Flood Control*, *Germany*, *Pure Food*, *Tuberculosis*, *War* sekä yksi LN-henkilökunnan tittelitön teksti.

Fenwick Libraryn monisteessa ei ole noteerattu Hallie Flanaganin mainitsemia näytelmiä *Sugar*, *Clown's Progress* eikä *Bonneville Damia*.

*Bonneville Dam.*

Hallie Flanagan luokittelee tulvien valvontaan liittyvän näytelmän In:ksi (Flanagan 1985, 344). *Bonneville Damissa* tehdään tanssinäytelmänä yhteenvettoa Portlandin mestarihankkeesta (emt. 300), näytelmän nimikkeessä esiintyvistä padosta.

Projektin portlandilaisen henkilökunnan ("tanssikyvyilleen" [Bentley 1988, 282]) kirjoittama, yhden esityksen saanut näytelmä osoittaa taas luokittelun hienoista ongelmallisuutta, kun In *Bonneville Dam* on sijoitettu tanssidraaman kategoriaan (Flanagan 1985, 386).

*Clown's Progress.*

Näytelmän aiheena oli varieteen historia (Flanagan 1985, 344).

*Sugar.*

Aiheenaan sokeri kirjoitti In:n *Rocky Mountain Newsin* teatteriarvostelija. Hallie Flanagan kertoo (emt. 296-297), miten *Sugarin* esittämiseksi suunniteltiin elokuvan, radion ja teatterin yhdistelmää. He (Denverin teatterilaiset) tunsivat paikallisen ja yleisen mielenkiinnon aihetta kohtaan. Teksti ei kuitenkaan tullut valmiiksi, koska kirjoittaja työlläntyi siihen valtavaan tutkimusmäärään, jota maailman sokerikaupan rahoitusjärjestelmän selvittely olisi edellyttänyt. Sen lisäksi hän ei ollut saanut riittävästi apua paikalliselta teatteriprojektilta, virkamiehiltä, sokeritehtailijoilta, -tuottajilta eikä -työläisiltä.