

Sirpa Reinikainen

THATCHERISMIN VASTUSTUSTA JA HOMOSOSIAALISTA MASKULIINISUUTTA NÄKEMIIN VAAN, MURU -TELEVISIO- SARJASSA

Näkemiin vaan, muru (*Auf Wiedersehen, Pet*, ITV, *Iso-Britannia*, 1983–1984) on englantilainen draamakomediasarja¹, joka kertoo todellisten esikuvien ja olosuhteiden pohjalta seitsemän englantilaisen rakennusmiehen elämästä siirtotyöläisinä Saksassa 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa. Sarjassa kritisoidaan Thatcherin politiikkaa Britanniaa koetelleen massatyöttömyyden ja sen seurausten aiheuttajana. Suosittu sarja sai kolme jatkokautta, joista kaksi kuusiosaista tuotantokautta valmistui samojen tekijöiden voimin vasta 2000-luvun alkuvuosina. Tässä artikkelissa tarkastelen, miten Näkemiin vaan, muru rakentaa päähenkilöstään tiivistä homososiaalista ryhmää miehiä yhdistävien identiteetin samuuksien sekä populaarikulttuuristen esikuvien avulla. Tarkastelussa on myös, miten sarja heijastaa ja kritisoi 1980-luvun suuria muutoksia työelämässä ja sukupuolirooleissa. 2000-luvulla tehtyjä sarjoja tarkasteltaessa pyrin tuomaan esille, miten ne heijastavat yhteiskunnassa Thatcherin valtakauden jälkeen tapahtuneita muutoksia. Muutosten lisäksi on tärkeää tuoda esille myös se, mikä näyttää olevan sarjassa pysyvää.

¹ Sarja yhdistää komediaalisia ja draamallisia kerronnan muotoja samaan tapaan kuin Nigel Matherin kuvailemat 1990-luvun brittelikuvat, joissa huumori toimi draamallisena ja emotionaalisen elementtinä. Huumorin avulla käsiteltiin vakavia aiheita kuten massatyöttömyyttä, ihmishuhdevaikeuksia ja rotukonflikteja. Isossa-Britanniassa draamakomediolla on vahva perinne, esimerkiksi voi mainita Ealing Studioiden komedia-draamojen *carry on* -elokuvat. (Mather 2006, 2.)

Näkemiin vaan, muru -televisiosarjan lähtökohdat

Konservatiivisen Margaret Thatcherin pääministerikausi (1979–1990) muutti pysyvästi brittiläistä yhteiskuntaa, ja Thatcherin tavoitteena ollut tuottavuuden kasvu ja sitä seurannut raskaan teollisuuden alasajo

² Thatcherismin käsitettä käytti ensimmäisen kerran Stuart Hall joulukuussa 1978 artikkelissaan "The Great Moving Right Show", jossa hän analysoi thatcherismia historiallisena käännekohtana sodanjälkeisen Ison-Britannian poliittisessa ja taloudellisessa elämässä (Kallioniemi 1998, 27).

³ Sarja yhdistää draamallisia ja komediallisia aineksia. Sarjan huumori pohjaa värikkäisiin henkilöhahmoin, näiden väliseen dialogiin sekä tilanteisiin, joihin henkilöhahmot joutuvat.

⁴ Artikkelin perustuu pro gradu -työhöni, jossa analysoin sarjan kaikki neljä tuotantokautta tekstianalyttisesti. Painopisteenä on 1980-luvun sarjoissa. Keskeisiä teorioita ja tutkimuskäsitteitä ovat olleet sosiaalinen realismi, maskuliinisuus ja homososiaalisuus. Kontekstina sarjan tutkimuksessa on ollut käyttämäni lähdeosien kautta brittiläinen yhteiskunta sekä sarjan maskuliinisia ideoita edustavat elokuvat ja sankarihahmot.

⁵ "Geordie" on nimitys sekä Tynesiden seudulta, Koillis-Englannista kotoisin olevista ihmisistä että alueella puhuttua murteesta. Joskus nimitystä käytetään kaikista Koillis-Englannin asukkaista.

aiheuttivat dramaattisen nousun Ison-Britannian työttömyysluvuissa. Vuosina 1979–1982 työttömyys kaksinkertaistui, ja työttömien määrä pysyi yli kolmessa miljoonassa vuosina 1982–1986. Thatcherin kaudella maa jakautui niihin, jotka hyötyivät thatcherismista² (rikkaat, yksityisten palvelualojen ja muiden kasvualojen työntekijät) sekä niihin, jotka kärsivät (hiipuvien alojen työläiset, pitkäaikaistyöttömät, köyhtyneet).

1980-luvun alussa moni brittiläinen elokuva ja televisio-ohjelma kuvasi thatcherismin vaikutuksia kansakuntaan. Television puolella yksi merkittävimmistä sarjoista oli *Näkemiin vaan, Muru* (*Auf Wiedersehen, Pet*, Iso-Britannia, ITV 1983–1984), joka on käsikirjoittaja Franc Roddamin ideoima 12-osainen draamakomediasarja³. Sarja kuvaa siirtotyöläisiksi Saksaan 1970- ja 1980-luvun taitteessa lähtevän seitsemän englantilaisen rakennusmiehen, Dennisin (Tim Healy), Ozin (Jimmy Nail), Nevillen (Kevin Whately), Bomberin (Pat Roach), Barryn (Timothy Spall), Waynen (Gary Holton) ja Moxeyn (Christopher Fairbank) elämää saksalaisella rakennustyönmaalla Düsseldorfissa. Miehet ovat paossa kotimaan työttömyyttä, joka koettelee erityisesti miesvaltaista teollisuutta maan pohjoisosissa. Sarjan pohjana ovat todellisten työläismiesten kokemukset siirtotyöläisyydestä Saksassa. Heidän kokemustensa kautta Roddam halusi tuoda esille sen, miten kokonainen sosiaaliryhmä oli syrjäytymässä Englannissa. (Roddam & Waddell 2003, 11–15.) Roddam ja sarjan pääosin käsikirjoittaneet Ian La Frenais ja Dick Clement tekivät sarjan taustatutkimuksen haastatteleamalla Saksassa työskennelleitä englantilaisia työmiehiä sekä tutustumalla oloihin saksalaisilla rakennustyömailla, joissa englantilaiset työmiehet asuivat työmaaparakeissa turkkilaisten ja kreikkalaisten siirtotyöläisten kanssa. Näistä aineksista La Frenais ja Clement loivat draamakomedian, jonka klaustrofobisessa asetelmassa miehet on pakotettu asumaan ahtaasti keskenään. Tunnusomaista tälle sekä aiemmille La Frenais'n ja Clementin käsikirjoittamille sarjoille (*Likely Lads*, *Porridge*) on nokkela dialogi, tilanteisiin pohjaava huumori, miesten väliset jännitteet ja yhteenotot sekä heidän välilleen kehittyvä toveruus. (emt., 16–17.)

Tässä artikkelissa tutkin, miten *Näkemiin vaan, muru* toi esille aiheensa sekä henkilöhahmojen esittämän kritiikin kautta thatcherismiin kytkeytyviä ongelmia sekä miehiin 1980-luvulla kohdistuneita muutospaineita. Tarkastelen myös sitä, miten sarja rakentaa päähenkilöistään tiivistä homososiaalista ryhmää miehiä yhdistävien identiteetin samuuksien sekä populaarikulttuuristen esikuvien avulla. 2000-luvulla tehtyjä sarjoja tarkasteltaessa pyrin tuomaan esille, miten ne heijastavat yhteiskunnassa Thatcherin valtakauden jälkeen tapahtuneita muutoksia. Muutosten lisäksi on tärkeää tuoda esille myös se, mikä näyttää olevan sarjassa pysyvää. Sarjan keskeiseksi teemaksi nousee maskuliinisuuteen liittyvä homososiaalisuus.⁴

Näkemiin vaan, muru -sarjan päähenkilöt ovat erilaisia persoonia ja kotoisin eri puolilta Englantia. Seitsikon ydinryhmän muodostaa Newcastlesta kotoisin oleva "Geordie"-kolmikko⁵ Dennis Patterson, Neville Hope ja Leonard "Oz" Osbourne. Kaukana kotoa, vieraan kulttuurin ympäröimänä ja erossa vaimoista sekä perheistä seitsemän päähenkilöä kokee erilaisia vaikeuksia, keskinäisiä ristiriitoja ja komelluksia, mutta pyrkii sopeutumaan toisiinsa sekä elämään Saksassa.

Miehet sekä työskentelevät että asuvat yhdessä, ja vapaa-aikaansa he viettävät pääosin keskenään, enimmäkseen paikallisessa oluttuvassa. Vähitellen heistä muodostuu toisiaan tukeva homososiaalinen ryhmä, joka muodostuu miesten jakamien ja toisiinsa kytkeytyvien identiteetin samuuksien (kansallisuus, luokka, sukupuoli) pohjalta. Samuudet yhdistävät ”meitä” ja erottavat ”muista”, saksalaisista, turkkilaisista, naisista ja keskiluokkaisista miehistä. Sarjan lopussa kaveriporukan tiet eroavat kuuden miehistä palatessa kotimaahan.⁶ Syynä kotiinpaluuseen on todellisuudessaakin tapahtunut Saksan hallituksen vuonna 1981 toteuttama lainsäädännön muutos, joka johtui maan työllisyystilanteen heikkenemisestä. Muutos teki lopun ulkomaalaisten verovapaasta työskentelystä Saksassa. (Roddam & Waddell 2003, 42.) Sarjan loppu antaa ymmärtää, että kotimaassa miehiä odottaa paluu työttömyyskortistoon.

Näkemiin vaan, muru -sarjaa esitettiin Isossa-Britanniassa ITV-kanavalla ensimmäistä kertaa 1983–1984. Aikakauden televisiotarjonnan glamouria tihkuvista dallaseista ja dynastioista erottautuvasta, arkisen rosoisesta sarjasta tuli menestys, jonka suosio vain kasvoi loppua kohden, ja se saavutti jaksoillaan 9–13 miljoonaa katsojaa. Katsojmittausten mukaan sarja oli suosituin Pohjois-Englannissa, jonka työväenluokkaisissa teollisuustajamissa pubit tyhjenivät asiakkaista sarjan esitysaikaan. (Roddam & Waddell 2003, 57–62.)⁷ Katsojasuosion siivittämänä sarjan jatkoksi tehtiin vuonna 1986 valmistunut toinen, 12-osainen *Näkemiin vaan, muru* -sarja, josta myös tuli menestys, josta ei niin suuri kuin alkuperäisestä sarjasta. Tällä kertaa miehet päätyivät yhteen Barryn kutsuttua kaverit naimisiinmenonsa kynnyksellä Wolverhamptoniin uuden kotinsa remonttia viimeistelemään. Kesken toisen sarjan kuvausten sattuneen Gary Holtonin kuoleman sekä muiden tuotannollisten vaikeuksien vuoksi sarjaan ei haluttu tehdä enempää jatkoa toisen sarjan saavuttamasta katsojasuosioista huolimatta. (emt., 102.)⁸ Vasta vuosina 2002 ja 2004 samat tekijät valmistivat kaksi kuusiosaista *Näkemiin vaan, muru* -sarjaa⁹ sekä niiden jälkeen kaksi erillistä jouluaiheista erikoisjaksoa.¹⁰ Niissä samat näyttelijät palasivat esittämään keski-ikäistyneitä päähenkilöitä. Wayne korvasi seitsikossa hänen poikansa Wyman (Noel Clarke). Myös 2000-luvun sarjoissa miehet lähtevät tekemään työurakkaa ulkomaille, kolmannessa sarjassa he päätyvät Middlesbrough'n sillanpurku-urakan jälkeen Arizonan intiaanireservaattiin. Neljännessä sarjassa miesten urakkatiimi saa lyhyen Venäjällä vietetyn työrupeaman jälkeen työkeikan Iso-Britannian Kuuban suurlähetystä kunnostamaan. Tarkasteltaessa neljän *Näkemiin vaan, muru* -sarjan kerronnallista rakennetta voidaan niiden havaita toistavan samankaltaista matkatarinaa, jossa samaan paikkaan päätyvä ja myöhemmin yhteen koottu ryhmä matkaa ulkomaille ja kohtaa siellä sekä sisäisiä ristiriitoja että ulkoisia ongelmia. Niistä kuitenkin selvittää yhdessä. Oleellista sarjoissa on päähenkilöiden saattaminen yhteen ja vieraaseen kulttuuriympäristöön, jossa ryhmän yhtenäisyys joutuu koetukselle, mutta rakentuu yhä lujemmaksi.

Seuraavassa luvussa ”Realismi, samastuminen ja yhteiskuntakriittisyys” paneudun sarjan sisältämään yhteiskuntakriittisyyteen ja sen edustamaan sosiaaliseen realismiin, joka on 1950-luvulta asti vaikuttanut brittitelevision työväenluokan elämää kuvaavissa näytel-

⁶ Työmaan nuoreen sihteerin Christaan rakastunut entinen kynynäinen naisteniskijä Wayne jää Saksaan. Toisen sarjan alussa Wayne kuitenkin palaa kavereiden luo avioliiton rikkouduttua hänen uskottomuuteensa.

⁷ Katsojaluvut: The British Audience Research Board (BARB).

⁸ Sarja saavutti 13,5 – runsaat 16 miljoonaa katsojaa, parhaimmillaan 33 % kaikista katsojista.

⁹ Kukin sarja sisältää itsenäisen matkatarinan ja muodostaa siten oman erillisen kokonaisuutensa. Vaikka sarjat toimivatkin jatkumona toisilleen, niitä voi tarkastella myös yhteinä kokonaistarinaan, jossa tosin on pitkä ajallinen katkos. Se, että puhun enimmäkseen sarjasta tuotantokauden sijaan, korostaa sarjan erillisen tarinakokonaisuuden luonnetta. Myös sarjan tekijät (esimerkiksi Franc Roddam kirjassaan) ja fanit puhuvat sarjoista, ei tuotantokausista.

¹⁰ Kaksi tunnin mittaista erikoisjaksoa kuvattiin Bangkokissa ja Chiang Maissa heinä-elokuussa 2004 ja esitettiin 27.–28.12.2004 BBC1-kanavalla. Bomberia esittänyt Pat Roach oli kuollut syöpään 17.6.2004, joten hän ei ollut enää mukana erikoisjaksoissa.

¹¹ "Aufpet appealed to working-class viewers." Mediassa erityisesti työväenluokkaiset lehdet *The Sun* ja *Daily Mirror* olivat kiinnostuneita sarjasta ja sen näyttelijöistä. (Roddam & Waddell 2003, 62.) Tekijöiden tavoitteena 2000-luvulla oli saada samat ihmiset, jotka katsoivat työväenluokasta kertovia sarjoja *Coronation Street* ja *East Enders*, katsomaan myös *Näkemiin vaan, muru* -sarjaa ihmisistä, jotka he tunnistaisivat ja joiden elämään he voisivat samastua (emt., 154).

missä ja sarjoissa. Työväenluokkaisuus *Näkemiin vaan, muru* -sarjassa tarkoittaa erityisesti miehiä. Kyse on paitsi työttömyydestä, myös perinteisestä työväenluokkaisesta maskuliinisuudesta, joka perheenelättäjän roolin menettämisen ja 1980-luvun muospaineiden myötä joutui haastetuksi. Luvuissa "Työväenluokkainen maskuliinisuus ja sen haasteet" sekä "Maskuliininen homososiaalisuus, yhteisöllisyys ja populaarikulttuuri" käsittelen näitä haasteita ja sitä, miten sarjan päähenkilöt pyrkivät puolustamaan perinteistä työväenluokkaista maskuliinisuutta luomalla oman homososiaalisen pienyhteisönsä. Lisäksi tarkastelen niitä populaarikulttuurisia esikuvia, joihin miehet sarjassa samastuvat ryhmäänsä rakentaessaan. Luvussa "Maailma muuttuu, homososiaalinen yhteisöllisyys pysyy" luon katsauksen 2000-luvun sarjoihin ja siihen, miten ne heijastavat tekoajankohtaansa ja 1980-luvun jälkeisiä kulttuurisia ja yhteiskunnallisia muutoksia – ja muuttumattomuuksia.

Realismi, samastuminen ja yhteiskuntakriittisyys

Näkemiin, vaan, muru -sarjan tekijät korostavat Franc Roddamin ja Dan Waddelin kirjassa *The Auf Wiedersehen Pet, Story. That's Living Alright* (2003) sarjan pyrkimystä todenkaltaisuuteen ja uskottavuuteen. Sarjasta on pyritty tekemään lavastuksen ja ympäristöjen sekä näyttelijävalintojen avulla mahdollisimman realistinen.¹¹ Sarjan ulkokuvaukset toteutettiin pääosin aidolla saksalaisella rakennustyömaalla, Hampurissa sekä Düsseldorfissa, ja Elstree-studioillakin kuvatuissa osuuksissa aitouden vaikutelmaa loivat Saksasta tuodut työmaaparakit ja saksalaiset tiilet. Ohjaaja Roger Bamford valitsi sarjan päärooleihin ennestään tuntemattomia ja roolihenkilön murteen hallitsevia näyttelijöitä, jotka katsojien olisi helppo samastaa roolihenkilöihinsä. (Roddam & Waddell 2003, 17, 22–26, 56.)

Ari Hiltunen on todennut, että menestyvä draama tarvitsee henkilöhahmot, joihin katsoja voi samastua. Herättääkseen samastumista henkilöhahmoin hyvä juoni nojaa moraaliseen epäoikeudenmukaisuuteen, joka juonen on korjattava tuottaakseen katsojalle mielihyvää. (Hiltunen 2005, 38–39, 46.) *Näkemiin vaan, muru* -sarjassa päähenkilöiden kokema epäoikeudenmukaisuus liittyy kotimaassa koettuun pitkäaikaiseen työttömyyteen ja sen seurauksiin: miehet ovat menettäneet työpaikkansa, työyhteisönsä ja asemansa perheenelättäjinä. Koska kotimaassa ei ole työtä tarjolla, ainoa ratkaisu on työ turvottomassa asemassa ulkomailla ja erossa perheistä. Syylliseksi Ison-Britannian työttömyysongelmaan ja sen seurauksiin osoitetaan Margaret Thatcherin konservatiivihallituksen harjoittama politiikka. Esimerkiksi kolmannessa jaksossa Wayne kertoo saksalaiselle Ingridille jalkapallohuliganismin olevan seurausta siitä toivottomuudesta, joka seuraa koulusta suoraan pitkäaikaistyöttömäksi siirtyvien nuorten tilanteesta.

Koska *Näkemiin vaan, muru* sijoittuu ulkomaille, ja thatcherismia kritisoidaan lähinnä päähenkilöiden yksittäisissä replikeissa, sarjan yhteiskuntakriittisyys jää pinnalliseksi. Sarjan voi nähdä kuitenkin todellisuuden pohjaavan yhteiskuntakriittisen aiheensa, arkisen realisminsa ja vahvasti työväenluokkaisen näkökulmansa vuoksi jatkavan

brittitelevisiion sosiaalisen realismin perinnettä. Iris Ruoho kuvaa sosiaalista realismia realismin lajiksi, joka kuvaa työväenluokan ja sitä lähellä olevien ryhmien sosiaalisia ongelmia keskushahmojen henkilökohtaisten kokemusten kautta. Vaikka kyse on koko yhteiskuntaluokan ongelmista, ne koetaan sosiaalisen realismin ehtojen mukaan yksilöllisesti. (Ruoho 2001, 81.) Brittiläisissä sosiaalirealistisissa sarjoissa tapahtumat ovat yleensä sijoittuneet maan pohjoisille teollisuusalueille (Cooke 2003, 34), ja usein nämä sarjat sijoitetaan inhorealistiseen kategoriaan ”gritty British realism” (Caughie 2000, 123). Perinteestä poiketen *Näkemiin vaan, muru* sijoittuu lähes kokonaan ulkomaille.

Työttömyyden ja sen aiheuttamien ongelmien lisäksi *Näkemiin vaan, muru* kommentoi 1980-luvulla muutoksessa olleita sukupuolirooleja ja niiden vaikutusta miesten elämään. Esimerkiksi avioerojen määrän voimakkaan kasvun Isossa-Britanniassa voi nähdä ainakin osin seurauksena miesten työttömyydestä ja perheiden köyhtymisestä. Sarjassa Dennisin ja hänen Vera-vaimonsa avioeroproessi nostaa esiin kysymyksen miesten ja isien asemasta, lasten huoltajuudesta ja tapaamisoikeuksista avioerotilanteissa. Toisessakin *Näkemiin vaan, muru* -sarjassa avioero ja isyys sekä sukupuoliroolien muuttuminen ovat esillä, kun myös Oz on eronnut, ja hänen entinen vaimonsa haluaa viedä heidän poikansa Rodney mukanaan uuden poikaystävänsä kotimaahan Italiaan. Pojan menetys herättelee vastuuttoman Ozin uinuvia isänvaistoja. 1980-luvulla voimakasta sukupuoliroolien ja naisen aseman muutosta kuvaa toisen *Näkemiin vaan, muru* -sarjan alussa työttömän Nevillen koti-isyys: hän hoitaa pientä tytärtään, kun sairaanhoitajana työskentelevä Brenda-vaimo vastaa pääosin perheen elatuksesta.

2000-luvulla seitsikön vastustajaksi tulevat rikolliset ovat esillä jo toisessa *Näkemiin vaan, muru* -sarjassa. Heidät kuitenkin kytketään vahvemmin sarjassa keskeiseen luokkajakoon ja Isossa-Britanniassa lisääntyneeseen rikollisuuteen, joka John Hillin mukaan nousi 60 prosentilla Thatcherin vallassaolon aikana (Hill 1999, 10). Talousrikollisuutta tuodaan esille keskiluokkaisen ja rikoksella vaurastuneen gangsteripomo Ally Fraserin kautta. Dennis on velkaa Fraserille ja joutuu maksukyvyttömänä toimimaan tämän autonkuljettajana. Dennisiä uhkailemalla Fraser saa tämän houkuttelemaan kaverit pimeisiin remonttihommiin maaseutukartanoonsa ja Espanjassa olevalle huvilalle. Talousrikollisuuden vastustamiseksi ammattitaidostaan ja työnsä laadusta ylpeät päähenkilöt protestoivat vanhainkodiksi kunnostettavan kartanon heikkoja rakennusmateriaaleja ja tarkoituksella ala-arvoista tasoa vastaan.

Työväenluokkainen maskuliinisuus ja sen haasteet

Me ja muut -erottelun varaan rakentuva maskuliinisuus sulkee naiset ja feminiinisen ulkopuolelleen (Badinter 1993, 57). Miehet muodostavat kuvaa miehisyystään paitsi erottautumalla feminiinisydestä ja naisista, myös vertaamalla itseään toisiin miehiin. Heitä ajaa yhteistointintaan sekä homososiaalinen halu että tarve kilpailla keskenään ja

siten koetella omaa miehisyyttään. Tässä kilpailussa kehittyy hierarkia, jossa toiset ovat maskuliinisempia sekä "oikeammin" miehisiä kuin toiset, ja "oikeanlaisesta" maskuliinisuudesta muodostuu hegemoninen, luonnolliseksi ja "aidoksi" mielletty maskuliinisuus. (Herkman 1995, 19.) Vaikka ideologinen normi yleensä on keski- tai yläluokkainen, *Näkemiin vaan, muru* -sarjan päähenkilöt nostavat hegemoniseen asemaan työväenluokkaisen maskuliinisuuden.

John Beynonin mukaan perinteinen, teollisen vallankumouksen myötä syntynyt työväenluokkainen hegemoninen maskuliinisuus joutui syrjäytetyksi Britanniassa Thatcherin valtakaudella (Beynon 2002, 16). 1980-luvulle tultaessa maskuliiniset ideaalit olivat muuttuneet muun muassa feminismin ja uuden miesliikkeen vaikutuksesta, ja kulutuskulttuurin ihannoima, feminiinisempi "Uusi Mies" oli syrjäyttämässä perinteistä koreilematonta työväenluokkaista miestyyppiä (Spicer 2001, 187). Käsite "Uusi mies" kuuluu erottamattomasti 1980-lukuun. Sitä on käytetty tarkoittamaan maskuliinisuuden uutta, parannettua versiota, jossa kaikki tai osa perinteisestä, patriarkalisesta maskuliinisuudesta on poistettu. Beynon liittyy uuteen mieheen kaksi perustyyppiä: hoivaajan ja narsistin. Hoivaaja on feminismimyönteinen, tunteellisempi ja osallistuvampi mies, joka tukee naisten työuraa. Toinen uuden miehen tyyppi liittyy kaupalliseen maskuliinisuuteen ja kuluttajuuteen. 1980-luvun juppi oli hienoja vaatteita, nopeita autoja ja kauniita naisia kuluttavan 1950-luvun *playboyn* perillinen. 1980-luvulla miehistä tuli kaupallistettuja seksiobjekteja ja myös toisten miesten katseen kohteita. Yleensä nämä uuden miestyypin omaksijat olivat keskiluokkaisia, hyvinkoulutettuja ja intellektuelleja. Beynon nimeää 1980-luvun 'hello and goodbye' -vuosikymmeneksi, jona 'hello' lausutaan jupille ja 'goodbye' vanhan teollisuuden työmiehelle. (Beynon 2002, 98–100, 103–104.) *Näkemiin vaan, muru* -sarjan päähenkilöt ovat noita katoamaan tuomittuja teollisia työmiehiä, joilla on myös niin sanotun Uuden Miehen piirteitä. Näistä yksilöllisistä eroista huolimatta päähenkilöiden voi ryhmänä nähdä puolustavan perinteistä työväenluokkaista maskuliinisuutta ja identiteettiä.

Työ on edelleen avainasemassa työväenluokkaisten identiteetin muodostumisessa (Macnamara 2006, 5). Perinteisen työväenluokkaisen maskuliinisuuden perustana on fyysisen työn vaatima kätevyys, voima ja kestävyys sekä työmiehen asema perheenelättäjänä, jonka vaimo voi keskittyä kodinhoitoon. Keskiluokkaistenkin miesten maskuliinisuus perustuu paljolti työn varaan, mutta kyse on ammatinvalinnasta ja uran luomisesta sekä työväenluokkaisia miehiä enemmän omalle ammatilliselle menestymiselle omistautumisesta. Työväenluokkainen maskuliinisuus eroaa keskiluokkaisesta myös siinä, että kun keskiluokkainen mies käyttää institutionaalista valtaa, työväenluokkaiset miehet esittävät fyysistä valtaa tappelemalla, urheilemalla (erityisesti harrastamalla jalkapalloa), ryypiskelemällä, machoilulla ja tuomalla esille seksuaalista kyvykkyyttään. (Beynon 2002, 20–21.) Morganin mukaan hegemoniseen työväenluokkaiseen maskuliinisuuteen liitetään stereotyyppinen kuva kovasta, rankasti ryypiskelevästä, tunteilua välttävästä, huumoria ja hauskanpitoa harjoittavasta miehestä, joka on yksi kavereista ("one of the lads") (Morgan 1992, 72–73). *Näkemiin vaan, muru* -sarjassa miehet sopivat hyvin työväenluokkaisen mas-



Näkemiin vaan, muru piirtää kuvan työväenluokkaisesta maskuliinisuudesta juppiaikakauden puristuksessa.

kuliinisuuden kaavaan. Työväenluokkaisuus tuntuu sarjassa olevan osoitus miesten fyysisestä voimasta ja seksuaalisesta suorituskyvystä, joka näyttäytyy ylivertaisena keski- ja yläluokkaihin miehiin nähden. Työväenluokkaiseen maskuliinisuuteen liitetään päähenkilöiden kohdalla myös rehellisyys ja oikeudenmukaisuus, kun taas sarjan keskiluokkaiset miehet ovat talousrikollisia ja gangstereita. 1980-luvun sarjoissa keskiluokkaihin miehiin liitetään myös teko-pyhyys. Ensimmäisen sarjan työnjohtaja Grünwaldin ja toisen sarjan majatalon isäntä Arthur Pringlen kunniallisuutta ja perhearvoja korostavan porvarillisen julkisivun takana piilee pornon kulutusta ja irstailua, jonka päähenkilöt paljastavat ja kykenevät kääntämään hyödykseen jouduttuaan sekä Grünwaldin että Pringlen väärin kohtelemiksi. *Näkemiin vaan, muru*, ja erityisesti luokkaristiriitaa korostava toinen sarja, esittää yhteiskunnassa alistettuun asemaan ja haastetuksi joutuneen perinteisen työväenluokkaisen maskuliinisuuden keskiluokkaisen maskuliinisuuden ja uudenlaiset miehen mallit kyseenalaistavana kapinana. Tämä kyseenalaistaminen kohdistuu myös miesryhmän sisällä tiettyjen päähenkilöiden edustamiin, hegemonisesta työväenluokkaisesta mallista poikkeaviin maskuliinisuuksiin.

Luokka yhdistää ryhmää ja erottaa sen muista, mutta yksilöinä miehet ovat erilaisia persoonia ja edustavat erilaisia maskuliinisuuksia muun muassa suhteessa naisiin ja seksuaaliseen aktiivisuuteen. Sarjassa toisilleen vastakohtaiset persoonat ja näiden edustamat maskuliinisuudet (tai yksi henkilö suhteessa ryhmään) asetetaan usein binäärisiin vastakohta-asetelmiin: henkilö joutuu arvostelun kohteeksi tai koomiseen valoon tavalla, joka leimaa kohteena olevan feminiiniseksi ja korostaa vastapuolen maskuliinisuutta. Koomiseen

valoon sarjassa asetetaan usein erityisesti vaimostaan emotionaalisesti riippuvainen, kiltti ja tunteellinen Neville vastakohtanaan sekä maskuliininen Oz että koko muu joukko. Sukupuolirajojen ohella myös kansallisia ja luokkarajoja ylittävissä Nevillessä voi nähdä 1980-luvun tunteellisen Uuden Miehen piirteitä. Perinteisestä työväenluokkaisesta maskuliinisuudesta poikkeaa myös Nevillen alistuva suhde vaimoonsa sekä hänen tasaveroinen ja platoniseen ystävyyyteen pohjaava suhteensa muihin naisiin.

Heteromiesten homososiaalisuutta varjostava homofobisuus ei ole vain irrationaalista homoseksuaalien pelkoa, vaan pelkoa siitä, että toiset paljastavat miehen todellisen ei-maskuliinisuuden, joka ei kuulu tosimiehen olemukseen (Jokinen 1995, 15–16). *Näkemiin vaan, muru* -sarjassa oman maskuliinisuuden osoittamiseen kuuluu heteroseksuaalisuuden todistaminen toisille. Jos naisuhteita ei ole tai jos seksuaalista kiinnostustaan naisiin ei osoita aktiivisesti, tulkitaan se merkiksi puuttuvasta maskuliinisuudesta. Tämä voi herättää jopa peiteltyjä homousepäilyjä, kuten tiiviisti yhdessä viihtyvien Barryn ja Moxeyn kohdalla. Kaksikko saa ”epämiehekkäitä” virikkeitä miesten elämäntapalehdistä; he harrastavat ihonhoitoa ja yrtyviljelyä. Viidennessä jaksossa Wayne suhtautuu pilkallisesti kaksikon kuitupitoiseen ruokavalioon ja toteaa: ”Minä tarvitsen paljon lihaa, jotta heppi toimii. Teillä se on toinen juttu.” Waynen homousvihjailuiden pelästyttyämä Barry pestautuu Waynen oppiin naisen iskemisessä. Waynen ulkonäkökeskeisyys ja muodikkoisuus voidaan liittää narsistiseen Uuteen Mieheen, mutta hänet esitetään kuitenkin maskuliinisena aktiivisen heteroseksuaalisuutensa vuoksi. Perinteistä ja koreilematonta työväenluokkaista maskuliinisuutta edustavat ryhmässä joukon kokenut johtaja Dennis, fyysisesti vahva ja kookas perheenisä Bomber sekä vastuuton, sovinnistisia sekä rasistisia ”totuuksia” häpeilemättä laukova Oz.

Päähenkilöiden erilaisista maskuliinisuuksista huolimatta oleellisempina sarjassa esitetään miehiä yhdistävät identiteetin piirteet. Ryhmänä heidän voi nähdä puolustavan perinteistä työväenluokkaista maskuliinisuutta ja identiteettiä. *Näkemiin vaan, muru* -sarjan päähenkilöitä yhdistävä kollektiivinen identiteetti muodostuu sukupuolen, iän, kansallisuuden, luokan ja heteroseksuaalisuuden pohjalta, ja eri puolet identiteetistä etualaistuvat kulloisestakin tilanteesta riippuen. Ensimmäisessä sarjassa kansallisuus yhdistää vahvasti miehiä toisiinsa. Työmaalla on myös saksalaisia ja turkkilaisia työläisiä, mutta he jäävät sarjassa etäisiksi taustahahmoiksi. Saksalaisista henkilöahmoista tutuksi tulee lähinnä luokkavastakohdankin valossa keskiluokkainen työnjohto, herrat Ulrich ja Grünwald. Ainoa lähemmin kuvattu saksalainen työmies sarjassa on Nevillen kanssa ystäväystyvä Helmut. Toisessa, kärjekkäitä luokkavastakohtia esille tuovassa *Näkemiin vaan, muru* -sarjassa espanjalaiset jäävät vieläkin etäisemmiksi taustahahmoiksi. Vaikka kansallisuus onkin oleellinen miehiä yhdistävä tekijä ulkomaisessa ympäristössä, pohjimmiltaan ja jatkokausienkin perusteella kollektiivisen identiteetin vahvin osa-alue kytkee maskuliinisuuden ja luokan toisiinsa. Sarjassa korostuu työväenluokkaisten miesten itse ansaitun elannon sekä oman ammattitaidon merkitys itsetunnolle.

Maskuliininen homososiaalisuus, yhteisöllisyys ja populaarikulttuuri

Homososiaalisuus viittaa sosiaalisiin siteisiin samaa sukupuolta olevien ihmisten välillä. Maskuliinisuuden tutkimus on osoittanut vahvan yhteyden homososiaalisuuden ja maskuliinisuuden välillä. Esimerkiksi armeijassa ja monilla miesvaltaisilla työpaikoilla miesten väliset tiiviit siteet rakentuvat naisten ulossulkemiseen ja erontekoon sekä ylivoimaan näihin nähden. (Flood 2008, 341–342.) *Näkemiin vaan, muru* -sarjan rakennustyömaa muodostaa miehisen ympäristön, jossa naiset ovat läsnä pornokuvina ja puheissa.¹² Michael Floodin mukaan homososiaalisten suhteiden ensisijaisuutta usein lujittaa heteroseksuaalisten miesten haluttomuus olla vaimojen ja tyttöystävien ”tossun alla”, kuten kaverit näkevät Nevillen olevan. Platoninen ystävyys naisten kanssa on maskuliinisen homososiaalisuuden kannalta mahdotonta, ja miehet, joilla on läheinen ja seksitön suhde naiseen, ovat potentiaalisesti homoseksuaaleja ja feminisoituja (emt., 345). Varsinkin Oz kokee Nevillen ominaisuudet ja käytöksen miesten homososiaalisuutta uhkaavana, mikä selittää sarjassa tähän ja Brenda-vaimoon kohdistuvan pilkan ja arvostelun.

Näkemiin vaan, muru -sarjassa myös miesten romanttinen rakkaus esitetään naurunalaisena ja miehen maskuliinisuuden sekä todellisen luonteen häiriötilana, joka rajoittaa miehen vapautta ja erottaa kavereiden seurasta. Se on siten uhka sekä miehen identiteetille että miesjoukon homososiaaliselle yhtenäisyydelle. Tämän kokee Dennis yrityksissään saada seurustella rauhassa Dagmarin kanssa, kun kaverit tunkevat jatkuvasti häiritsemään heidän seurusteluaan. Saksalaiseen Uliin rakastunut rasistinen ja sovinistinen Oz alkaa rakastuneena pitää saksalaisista eikä suostu rehvästelemaan kavereille naisusuhteellaan entiseen malliin. Rakkauden luonne mielen tasapainon häiriönä tulee esille hyvin Ozin romanttisten kuvitelmiensä romahtaessa ja hänen palatessaan ”normaaliksi” itsekseen. Sarjan loppujaksoissa Wayne puolestaan rakastuu työmaan uuteen nuoreen sihteeriin, Christaan, ja luopuu naisten jahtaamisesta. Muuttunut mies on kuitenkin toisen sarjan käynnistyessä palannut vanhoihin tapoihinsa ja palaa avioeron partaalla takaisin kotimaahan kavereiden luo. *Näkemiin vaan, muru* -sarjassa naisen emotionaalisesti kahlitsemat miehet kantavat vapaaehtoisesti jopa ulkoista stigmaa. Kavereiden pilkasta huolimatta Oz pitää rakastuneena yllään Ulin kutomaa villapaitaa, ja vaimoan kroonisesti ikävöivä tunteellinen Neville käyttää vaimonsa antamia vaaleanpunaisia tohveleita tohvelisankaruutensa ulkoisena merkinä. *Näkemiin vaan, muru* feminisoi rakastuneiden ja naisusuhteidensa ”alistamien” miesten lisäksi myös palveluammatit sekä etniset toiseudet. Kaverit saavat 11. jaksossa makeat naurut, kun salaa iltaisin omilla teillään liikkunut Neville paljastuu intialaisen ravintolan turbaanipäiseksi tarjoilijaksi. Syynä pestiin on Brenda-vaimon painostus hankkia lisää rahaa.

Suhde naisiin on *Näkemiin vaan, muru* -sarjassa kaksijakoinen. Seksi- ja vakavat rakkaus- ja aviosuhteet erotetaan tiukasti toisistaan. Aviollista velvollisuutta edustavat vaimot jäävät kielteisessä valossa kuvatuiksi etäisiksi sivuhahmoiksi: he eivät ymmärrä miestä, vaan

¹² Työmaatoimistossa on tosin sihteeri Dagmar, mutta hän työskentelee erillään työmiehistä, työnjohdon kanssa.

¹³ Sarjan loppujaksoissa työmaan uusi sihteeri Christa on myös positiivinen naishahmo.

rajoittavat tämän vapautta. He muun muassa luulevat, että miesten elämä Saksassa on pelkkää huoletonta ja mukavuuksin varustettua hauskanpitoa. Sarjassa esitettävistä vaimoista poiketen Dennisin kanssa seurusteleva saksalainen Dagmar on kuitenkin itsenäinen, positiivisesti kuvattu naishahmo¹³, joka ei rajoita Dennisin vapautta. Mies kuitenkin päättää suhteen ja palaa sarjan lopussa kotimaahan ja vaimonsa luo, koska haluaa olla lähellä lapsiaan. Toisen sarjan alussa paljastuu, ettei uusi elämä Vera-vaimon kanssa ole kestänyt, vaan liitto on päätyntä lopulliseen avioeroon. Naisten marginaalista asemaa *Näkemiin vaan, muru* -sarjoissa osoittaa, että ainoa kaikissa neljässä sarjassa esiintyvä naishahmo on Nevillen vaimo Brenda. Kaverusten suhtautumiseen häneen vaikuttaa oleellisesti se, miten hyvin Brenda suostuu antamaan miehelleen vapautta seikkailla kavereiden seurassa. Maskuliinisen vapauden oleellisuudesta huolimatta myös perheenpään rooliin liittyvä vastuu huolehtia vaimon ja lasten toimeentulon turvaamisesta on arvostettu asia sarjassa. Sen vuoksi muut miehet arvostelevat ulkomaille perheeltään salaa karanteenin Ozin vastuutomuutta ja itsekkyyttä isänä ja aviomiehenä: he haluavat korostaa perinteiseen miehisyyteen kuuluvaa perheenelättäjän vastuuta. Dennis puolestaan saa kehuja Vera-vaimolta erohankkeiden keskelläkin siitä, miten vastuullisesti hän huolehtii lasten elatusmaksuista. Sarjan ideaalina on sovittaa tasapainoisesti yhteen perinteinen maskuliininen työmiehen ja perheenelättäjän vastuullinen rooli sekä kavereiden kanssa vietettävä maskuliininen vapaus. Sarjan loppua kohden ja jatkokausiensa myötä homososiaalisuudesta ja ryhmän yhdessä pitämisestä tulee sarjan keskeisin teema.

Miesten väliset homososiaaliset siteet ovat olleet keskeinen teema kaunokirjallisuudessa ja muissa mediateksteissä eri kulttuureissa ja eri aikakausina. Arto Jokisen mukaan hegemoninen maskuliinisuus sisältää ideaalikuva, ihanteen joka ilmentää ja symboloi sitä. Idealisoituna se on lähempänä tarua kuin totta (Jokinen 2010, 131). *Näkemiin vaan, muru* -sarja on rakennettu komedialliseksi ja jatkona tehdyt tuotantokaudet huomioiden eskapistisiakin aineksia sisältäväksi viihdesarjaksi, joka korostaa päähenkilöidensä maskuliinista vapautta ja homososiaalista ystävyyttä. Päähenkilöiden muodostama lojaalinen ja tiivis ryhmä tuo miehille turvaa ja tukea. Yhdessä he selviävät voittajina vaikeuksistaan ja vastustajistaan tavalla, joka saa heidät näyttämään arkiselta sankarijoukolta. Miehillä on myös esikuvansa homososiaaliseen sankaruuteen. Sarjan päähenkilöt rakentavat homososiaalista yhteenkuuluvuutta populaarikulttuuristen, erityisesti lännenelokuviista (katsojillekin) tuttujen ideaalien pohjalta. Päähenkilöt samastavat oman seitsemän hengen joukkonsa lännenelokuvan *Seitsemän rohkeaa miestä* (*Magnificent Seven*, USA 1960) sankarijoukkoon, joka muodostaa elokuvassa oman yhteiskunnan ulkopuolella toimivan, keskinäiseen lojaalisuuteen perustuvan ammattimiesten joukon ja homososiaalisen pienyhteisön. Miesten keskinäisen lojaalisuuden ihanteena toimii kolmen muskettisoturien periaate toimia yksi kaikkien ja kaikki yhden puolesta. Kolmen 'Geordie'-miehen (Oz, Neville, Dennis) saapuessa sarjan alussa työmaalle Oz puhuu heistä kolmena muskettisoturina. Toisessa *Näkemiin vaan, muru* -sarjassa keski- ja yläluokkaisen maaseutuyhteisön tyllys ja ennakkoluulot kaupunkilaisia työmiehiä kohtaan

kärjistävät luokkavastakohtia ja nostattavat kapinamieltä rosvoiksi luulluissa miehissä. Se saa heidät samastumaan *Hurja joukko* -elokuvan (*Wild Bunch*, USA 1969) antisankarilliseen lainsuojattomien joukkoon. Saksalaisessa työmaaparakissa asuessaan päähenkilöt samastuvat huumorimielessä natsien sotavankileirejä kuvaavan *Vankileiri 17* -elokuvan (*Stalag 17*, USA 1953) toisilleen lojaaleihin sotavankeihin. Jaksossa 11 *Näkemiin vaan, muru* leikittelee tällä sotavankileirin assosiaatioilla, kun sotaelokuvista tutunlaista Gestapo-upseerin stereotypiaa mukailleen pitkään mustaan nahkatakkiin pukeutunut sotilaallisen jäykkä työnjohtaja Grünwald ilmestyy yllättäen miesten asuinparakille kovistelemaan paikalla olevilta Waynelta ja Barrylta Dennisin olinpaikkaa.

Elokuvien sankarijoukkoihin samastuminen ja siihen vertautuva sankaruus osoittaa, että pohjimmiltaan *Näkemiin vaan, muru* -sarjassa on kyseessä arkinen versio John Fiskin luonnehtimasta ”sankaritiimistä”, jonka jäsenet erilaisine ominaisuuksineen kompensoivat toistensa heikkouksia ja puutteita (Fiske 1997, 221). Narratiiviselta rakenteeltaankin sarja on pohjimmiltaan myyttisistä tarinoista tuttu sankarin matkatarina, sillä kaikissa neljässä sarjassa toistuu sama rakenne miesten matkasta suorittamaan työurakkaa ulkomaille, vie-raaseen kulttuuriympäristöön. Samankaltaisissa matkaseikkailuissa he kokevat sisäisiä ristiriitoja ja vastakkainasetteluja sekä kohtaavat ryhmän yhtenäisyyttä koettelevia ulkopuolisia uhkia.

Muuttuva maailma...

Televisiosarja heijastaa aina jollain tavoin myös tekoajankohtansa ympäröivää todellisuutta. *Näkemiin vaan, muru* -sarjojen ajoittuminen 1980-luvun alkupuolelle sekä 2000-luvun alkuvuosiin avaa mahdollisuuden tarkastella sarjojen representaatioissa tapahtuvia, tekoajankohtaa heijastavia muutoksia. Verrattuna 1980-luvun sarjoihin ja varsinkin ensimmäiseen sarjaan jää 2000-luvun sarjoissa yhteiskunnallisten epäkohtien esille tuominen vähäisemmäksi. Sarjojen käsikirjoittajina jatkaneet Dick Clement ja Ian La Frenais halusivat kuitenkin tuoda esille jollain tavoin muutoksia, joita yhteiskunnassa oli tapahtunut viimeisen 15 vuoden aikana. (Roddam & Waddell 2003, 132.) Kolmannessa *Näkemiin vaan, muru* -sarjassa tuodaan esille globalisaation ja kylmän sodan loppumisen vaikutukset, kun muuttoliike ja siirtotyöläisyys suuntautuvat nyt muun muassa Itä-Euroopasta Britanniaan lieveilmiöinään ihmiskauppa ja kansainvälinen rikollisuus. Kolmannessa sarjassa miehet sillanpurkurakkaa valvoessaan työskentelevät entisen Jugoslavian alueelta tulleiden kosovolais- ja serbityöläisten pomoina ja joutuvat toimimaan Balkanin sodan katkeroittamien ryhmien yhteenottojen estämiseksi. Siirtotyöläisten kautta he törmäävät myös ihmiskauppaan ja sen uhreihin. Miehet pelastavat ihmiskauppaa harjoittavien rikollisten kynsistä erään maahan salakuljetetun nuoren kosovolaisnaisen, jota uhkaa seksiorjuus. Myös kasvanut huumeongelma on esillä, kun elämälleen katkeroitunut Dennis joutuu sarjan alussa toimimaan taksinkuljettajana huumehuriirille.

Kolmannen sarjan alku kertoo, etteivät Dennisin tavoin muutkaan päähenkilöt ole löytäneet jälkithatcherilaisessa ja jälkitechollisessa yhteiskunnassa pysyvää ja vanhaa ammattitaitoaan vastaavaa työsuhdetta. Nevilleillä on Brendan kanssa yhteinen verkossa toimiva ja taloudellisesti kannattamaton talopakettiyritys. Bomber on sairastellut ja tehnyt sekalaisia tilapäistöitä. Vankilamenneisyydestä kärsivä Moxey on työskennellyt kotikaupungissaan Liverpoolissa paikallisen gangsteripomon keittiöapulaisena. Oz on kärsittyään pahoinpitelystä saamansa vankilatuomion aloittamassa uutta elämää ja tarjoaa kavereille rahallista sijoitusta vastaan tilaisuutta rikastua Middlesbrough'ssa vanhan sillan purku-urakassa, liikekumppaninaan vankilassa tapaamansa korruptiosta tuomion saanut keskiluokkainen ex-poliitikko Jeffrey Granger (Bill Nighy). Ystävyksistä Wayne on kuollut, mutta hänen ja karibialaistaustaisen naisen tilapäissuhteesta syntynyt poika Wyman liittyy isänsä tilalle osaksi porukkaa. Miehistä vain Barry näyttää aluksi menestyneen ja saavuttaneen sellaisen sosiaalisen ja taloudellisen nousun ja elintason, josta hän toisessa sarjassa haaveili esikuvanaan miljonääri ja rikollispomo Ally Fraser. Vakinaisen ja turvallisen työsuhteen lisäksi myös sitovat naissuhteet puuttuvat miesten elämästä. Vaimoista ja tyttöystävistä vain Brenda on jäljellä, kun vakaassa avio-suhteessa elänyt Bomberkin on jäänyt leskeksi. Barrylla tosin on kaunis venäläisvaimo Tatiana sekä vaimon ja tämän veljen kanssa yhteinen maahantuontiyritys. Nopeasti kuitenkin paljastuu, että vaimo ja tämän veljenä esiintynyt rakastaja Kadi ovat petkuttaneet Barrya ja että maahantuontiyritys toimii peitefirmana rikolliselle salakuljetukselle. Totuuden paljastuttua Barryn henki on vaarassa, ja vaikka se kavereiden ansiosta säästyikin, on miehen henkinen selkäranka murtua.

1980-luvulla tehtyjä sarjoja voi pitää erityisesti työväenluokkaisille katsojille ja varsinkin päähenkilöiden kaltaisille miehille suunnattuna sarjana. 2000-luvulla tehdyt sarjat jättivät 1980-luvulla vaikuttaneet jyrkät luokka-, sukupuoli- ja kansalliset vastakkainasettelut syrjään. 2000-luvulla *Näkemiin vaan, muru* -sarjoista katoaa päähenkilöiden eli "meidän" ja ryhmän ulkopuolisten, "muiden" vastakkainasettelu. Homous ei ole enää huumorin ja pilkan aihe, kuten ensimmäisessä sarjassa, vaan siihen suhtaudutaan aiempaa suvaitsevaisemmin. Huumorin kohteena ei 2000-luvulla ole homoseksuaalisuus vaan Ozin tyrmistys ja kielteinen ensireaktio, kun hänen Rodney-poikansa yllättäen kolmannen sarjan toisessa jaksossa paljastuu homoseksuaaliksi ja drag-kuningattareksi. Kaverit hyväksyvät Rodney seksuaalisuuden heti ja Oz-isäkin vähitellen, varsinkin kun Rodney osoittaa osaavansa puolustaa itseään miehekkäästi nyrkeillä kiusaajiaan vastaan. Myös 1980-luvulla näkymättömiin jäänyt Britannian etninen kirjo tulee 2000-luvun sarjoissa esille. Waynen poika Wyman on värillinen, mutta se tai edes kuuluminen eri sukupolveen ei erota muista miehistä, musiikkimakua lukuun ottamatta. Neljännessä sarjassa Wymanin mustaihaisen äidin Chrissien ja Dennisin välille syntyy suhde, jossa etnisellä taustalla ja ihonvärillä ei ole merkitystä.

John Hill tuo esiin Jonathan Ruthefordin toteamuksen siitä, että työn muuttunut luonne, uudet teknologiat ja perinteisten miesten ammattien väheneminen ovat johtaneet perinteisten työväenluokkaisen maskuliinisuuksien merkityksen vähenemiseen (Hill 1999, 168).

Siltä näyttää myös 2000-luvun *Näkemiin vaan, muru* -sarjojen kohdalla. Kolmannen sarjan alussa päähenkilöt näyttävät vieraantuneen aiemmin vahvasti puolustamastaan työväenluokkaisesta identiteetistään ja sen perustana olleesta ruumiillisesta ja miesten ammatillisista osaamista edustaneesta työstä. Sillanpurku-urakassakin he toimivat työnjohtajina, jotka päätyvät puku päällä käymään neuvotteluja työmaatoimistossaan. Luokkaristiriitaa 1980-luvulla edustaneiden porvari- ja pomohahmojen korvaajiksi miesten vastustajina tulevat nyt entistä selvemmin rikolliset ja luokkaristiriidan tilalle myyttinen hyvän ja pahan välinen taistelu kunnollisten ja rehellisten työmiesten ottaessa mittaa talousrikollisista, gangsteripomoista ja vakoojista. 2000-luvulla päähenkilöitä määrittää luokan sijaan "tavallisuus". Esimerkiksi Neville rekrytoidaan neljännessä sarjassa salaiseksi agentiksi juuri tavallisuutensa vuoksi.

Se, miksi sosiaaliset ongelmat ja luokkaristiriidat jäävät 2000-luvulla syrjään klassisen myyttisen perustarinan tieltä, voi liittyä tekoajankohdan kulttuurisiin ja populistisiin arvostuksiin sekä televisioyhtiöiden kasvaneeseen kaupallisuuteen, joka lisääntyi Margaret Thatcherin hallituskaudella (Brandt 1993, 9–15). Kaupallisen television ideologiana on amerikkalaislähtöinen populismi, jonka avulla voidaan esittää sosiaalisia epäkohtia ja sitä, mikä on oikein tai väärin. Luokkarajat ylittyvät, mutta tähtäimessä ovat myös laajemmat katsojaluvut. Populismien tyypillisenä piirteenä on siis luokkatietoisuuden puuttuminen. Luokkien sijaan kansakunta jakautuu enemmistönä oleviin "tavallisiin ihmisiin" (joihin liittyy hyviä ominaisuuksia) ja vähälukuisiin epätavallisiin, hienosteleviin ja juonitteleviin ihmisiin, jotka usein ovat syntyneet vauraisiin oloihin ja edustavat ihmisluonteen perverssejä puolia. Erot sosiaalisissa ja taloudellisissa lähtökohdissa on korvattu yleisillä moraalisisilla arvoilla, joita voi soveltaa kaikkiin ihmisiin. (Buxton 1990, 26–27.) 2000-luvun *Näkemiin vaan, muru*-sarjojen kansallisuus-, luokka-, sukupuoli- ja kulttuurierojen ylittämisen mahdollisuudesta ehkä paras esimerkki on neljännessä sarjassa karkean ja populaarikulttuuria kuluttavan, aiemmin rasisen Ozin sekä korkeakulttuuria edustavan kuubalaisen ballerinan Ofelian vakava ja tasa-arvoinen rakkaussuhde.

Näkemiin vaan, muru -sarjan päähenkilöitä ei ulkomaille enää 2000-luvulla aja työttömyys vaan halu tehdä töitä ja seikkailla yhdessä. Juonen päähuomio on entistä näkyvämmiin ryhmän yhtenäisyyttä uhkaavissa ristiriidoissa ja niiden voittamisessa. Globalisoituvassa maailmassa kansainvälisyyteen tottuneen miesryhmän pysyminen koossa ja erottautuminen ympäristöstä vaatii seikkailuja yhä eksoottisemmissa ja myös muusta maailmasta eristäytyneemmissä ympäristöissä. Kolmannessa sarjassa he seikkailevat Middlesbrough'n jälkeen syrjäisessä intiaanireservaatissa Arizonassa ja neljännessä sarjassa päätyvät ulkomaailmasta eristettyyn kommunistiseen Kuubaan. Kumpikin ympäristö henkii menneisyyden nostalgiaa. Intiaanireservaatissa paljastuu, että uusi keskiluokkaistunut rooli ei tunnu luontevasti istuvan sarjan päähenkilöille. Kaveruksilla on korkea moraalinen, eikä raha ole heille koskaan tärkein ja onnea tuova asia. Kun miehet intiaanireservaatissa organisoivat myymänsä sillan pystytystä, he



Näkemiin vaan, muru
-sarjan miehet eivät hylkää
ruumiilliseen työhön perus-
tuvaa identiteettiään.

löytävät itsensä jälleen asumasta yhdessä työmaaparakissa ja tekemästä ruumiillista työtä. Samalla he tuntuvat löytävän uudelleen nuoruutensa kadonneelta vaikuttaneen työväenluokkaisen identiteetin. Tosin perinteinen työväenluokkaisuus vaikuttaa olevan enää nostalginen jäännös thatcherismia edeltäneeltä ajalta. Dennis toteaaakin sekä intiaaniensa että perinteisten englantilaisten työläismiesten kuuluvan menneisyyteen. *Näkemiin vaan, muru* -sarjan miesten uudelleen 2000-luvulla omaksuma ruumiillinen työ ja työväenluokkainen identiteetti on ikään kuin vain valittu, nuoruudesta muistuttava elämäntapa. Macnamaran siteeraaman Anthony Giddensin mukaan elämäntapa on oleellinen osa modernia identiteettiä: jokaisen on modernissa yhteiskunnassa valittava elämäntapansa (Macnamara 2006, 5).

Sukupuolten tasa-arvoistumisestako 1980-luvun murrosvaiheen jälkeen johtuu, että 2000-luvun sarjoissa rajanveto feminiiniseen ja naisiin on heikentynyt? Sarjan naishahmot ovat aiempaa itsenäisempiä, moniulotteisempia ja aktiivisempia toimijoita, jotka kuvataan myönteisesti Barryn petollista venäläisvaimoa Tatianaa lukuun ottamatta. Osaltaan myönteisyys voinee johtua siitä, että naisia ei enää tarvitse aktiivisesti jättää ryhmän ulkopuolelle miesten maskuliinisen identiteetin ja homososiaalisuuden vahvistamiseksi. Kaveruutensa vakiinnuttaneille miehille naiset ovat jo siellä, eivätkä enää sido miesten vapautta kuten aiemmin, mikä johtuu myös ikääntyneiden miesten elämänvaiheesta. Brendastakin on tullut miesryhmän yhtenäisyyden puolustaja, sillä hän kannustaa aina alkuun vastahakoista Nevilleä lähtemään kotoa kavereiden mukana ulkomaille. 2000-luvulla miesten suhde Brendaan onkin kokenut täyskäännöksen, ja he varjelevat kaikin tavoin Nevillen ja Brendan vaikeuksiin joutunutta avioliittoa. Päähenkilöiden perinteinen maskuliininen identiteetti näyttää siten muuttuneen, kun feminiinisyyttä ei tarvitse enää torjua aktiivisesti. Myös päähenkilöiden tunteellisuus hyväksytään entistä paremmin,

sillä miesten keskinäisissä väleissäkin kiintymyksen tunteiden näyttäminen on sallittua. Neljännen sarjan lopussa nähdään Nevillen itkevän, ja tunnereaktiota seuraa jopa miesten ryhmähalaus. Ehkäpä muutos päähenkilöiden asenteissa heijastaa paitsi iän tuomaa viisautta myös sitä, että "pehmeämmät" mieshahmot ja "uudelleen rakennetut miehet" ilmaantuivat valtavirtamediaan 1990-luvun kuluessa. Andrew Spicerin mukaan nykyisen, kaupallisemman ja populistisemmän maskuliinisuuden piirteet ovat heterogeenisuus ja hybridisyys. Erilaisia miestyyppejä on huomattavasti enemmän kuin aiemmin, ja tyypit ovat entistä ristiriitaisempia. (Spicer 2001, 130.)

... pysyvä homososiaalinen yhteisöllisyys

Näkemiin vaan, muru -sarjoissa voi siis havaita tekoajankohtaa heijastavia muutoksia, mutta pysyvää ydintä näyttäisi olevan miesten homososiaalinen yhteisöllisyys. Vaikka ryhmän yhtenäisyyden säilyminen on tärkeintä, se kuitenkin katkeaa sarjojen lopussa, kun miesten on matkojen päättyessä palattava kotiin ja ryhmä hajautuu erilleen. Miesten elämä erillään kavereista jää pääosin sarjojen ulkopuolelle, mutta sarjoista saa kuitenkin kuvan, että ennen miesten paluuta yhteen he tuntuvat kukin jollakin tavalla onnettomalta ja tyytymättömältä elämäänsä. Jopa onnellisesti naimisissa olevan Nevillen parisuhde ja perhe-elämä näyttävät jonkin verran ongelmallisina.

Miesten elämän epämääräisyys matkaurakoiden ja yhdessä toimimisen välillä muistuttaa Tony Bennettin ja Janet Woollacottin kuvausta James Bondin "koiran päivästä" aktiivisten tehtävien välillä. Ne ajat ovat Bondille usein akuuttien ideologisten kriisien aikaa. Sellaisina ajanjaksoina Bond on ajalehtiva subjekti, ideologisesti epävarma paikastaan maailmassa ja tavoitteistaan elämässä. Kutsu palvelukseen päättää tällaiset kriisijaksot. (Bennett & Woollacott 1987, 104–105.) Samankaltaisessa ajalehtivaan subjektin roolissa näyttävät *Näkemiin vaan, muru* -sarjan päähenkilöt olevan. Heidän ideologinen kriisinsä koskee maskuliinisen yhteisöllisyyden ja ideaalin täyttymättömyyttä. Neljää sarjaa voi tarkastella paitsi erikseen myös yhtenä kronologisena, joskin katkonaisesti etenevänä tarinajatkumona, jossa kehitys vie seitsemän miehen ystävyyttä kohti tiiviimpää homososiaalista yhteisöä sekä suurempaa maskuliinista vapautta ja itsenäisyyttä. Päämäärä saavutetaan miesten siirtyessä neljännessä sarjassa tekemään vakiintuneena ja itsenäisenä urakkatiiminä töitä eri puolilla maailmaa Ison-Britannian suurlähetystöjen kunnostustyömailla. Naiset ja rakkaus heihin jäävät sarja sarjalta selvemmin toissijaiseksi miesten välisen uskollisen ystävyuden rinnalla. Tämän havaitsee viimeistään neljännen sarjan lopussa, kun Oz joutuu tekemään vaikean valinnan rakastettunsa Ofelian ja vankilassa viruvan Barryn vapautumisen välillä

Andrew Spicer väittää, että nykyisessä heterogeenisessä postmodernissa kulttuurissa on äärimmäisen vaikeaa tarjota konsensukseksi sopivaa Jokamiehen hahmoa, tavallista työväenluokkaista perheistä ja naapurin poikaa (Spicer 2001, 186–187). Tavanomainen Jokamies on mahdoton, koska Thatcherismin perintönä on syntynyt

kurjistunut alaluokka ja kaikkialla vaikuttaa tunne sen aiheuttamasta sosiaalisesta ja psykologisesta vahingosta. Maskuliinisuuden kriisi, kliseisyydestään huolimatta, kuvaa Spicerin mielestä hyvin nykyistä miesidentiteetin epävakautta ja epävarmuutta. Nykyinen brittelokuva kykenee hänen mukaansa tarjoamaan kuitenkin myös positiivisia hahmoja. (emt., 204.) *Näkemiin vaan, muru* -sarjan työväenluokkaiset, rehelliset ja ammattitaidostaan ylpeät miehet voi myös nähdä tällaisina positiivisina Jokamiehinä, jotka ovat oppineet selviytymään työttömyydestä ja saavat tukea toisiltaan.

Miesten homososiaalisuus on yhteiskunnassa ratkaisevassa roolissa; se vahvistaa sukupuolten välistä epätasa-arvoa ja tietyn hegemonisen maskuliinisuuden valta-asemaa. Negatiivisimmillaan miesten homososiaalisuus on naisia syrjivää ja alistavaa. (Flood 2008, 339–356.) *Näkemiin vaan, muru* -sarjojen homososiaalisuuden kuvaukseen voi kuitenkin liittää myös positiivisia merkityksiä. Sarjassa miesten välinen yhteisöllisyys toimii työttömyydestä kärsineille miehille aiempien työyhteisöjen ja ay-liikkeen solidaarisuuden korvaajana. Sen voi nähdä työväenluokkaisten miesten itsetunnon ja identiteetin kohentajana. Sarjassa ehkä yhteiskuntakriittisintä suhteessa thatcherismiin ja sen jälkeenkin vallinneisiin arvoihin on sen homososiaalisuus, joka asettaa yhteisön edun yksinään heikkojen yksilöiden edelle. Thatcherismi suosi vahvoja heikkojen kustannuksella ja individualismia yhteisöllisyyden sijaan (Hill 1999, 4–5). Margaret Thatcherin antamasta haastattelusta irrotetun kuuluisan lausunnon "*There is not such thing as society.*"¹⁴ väite oli, että yhteiskunta on kuollut ja että jäljellä on vain yksilöitä ja perheitä (Mather 2006, 58). *Näkemiin vaan, muru* -sarjassa seitsemän työmiestä hitsautuu perheenomaiseksi työyhteisöksi. Miesryhmän kuvaamisessa yksilön etuja sekä perhe- ja aviositeitä vahvempana voi nähdä paitsi maskuliinista homososiaalisuutta korostavan myös thatcherismin porvarillista yksilö- ja perhekeskeistä ideologiaa kyseenalaistavan mallin.

Näkemiin vaan, muru -sarja syntyi 1980-luvulla kuvaamaan Britannian massatyöttömyyden vuoksi ulkomailta työskennelleiden työväenluokkaisen miesten elämää. Ulkomaille sijoittuvassa sarjassa, jossa päähenkilöt olivat voittaneet ongelmansa ainakin tilapäisesti, thatcherismin kritiikki ja työttömyysongelman kuvaus jäi pinnalliseksi. Suositusta sarjasta tuli kuitenkin 1980-luvulla median (erityisesti työväenluokkaisten sanomalehtien) huomion kohde ja puheenaihe sarjan ja sen päähenkilöiden suuren suosion takia. Sarjan työväenluokkaiset päähenkilöt olivat omiaan nostattamaan työväenluokkaisten miesten itsetuntoa myös kotikatsomoissa, varsinkin Koillis-Englannin teollisuusvaltaisilla alueilla, sillä sarja esitti heidät eräänlaisena vaikeudet yhdessä voittavana sankarijoukkona. Sarjan homososiaalinen yhteisöllisyys kehittyi sarjan kuluessa ja vahvistui jatkokausien myötä. Sarjan tärkeintä ja yhteiskuntakriittisintä antia ovat sen samastuttavat ja todenkaltaiset henkilöahmot, joiden pitkäkestoinen suosio sai tekijät palaamaan sarjan pariin vielä 2000-luvulla. Katsojat, ja varsinkin sarjan fanit, ottivat heidät lämpimästi vastaan ja osoittivat samalla, että sarjalla ja sen päähenkilöiden yhteisöllisyydellä on oma merkityksensä edelleen, jopa individualistisella ja markkinatalousvetoisella 2000-luvulla.

Lähteet

Alkuperäisaineistot

Näkemiin vaan, muru (Auf Wiedersehen, Pet), Iso-Britannia, 1. tuotantokausi., 1983, Dvd, Granada.

Näkemiin vaan, muru (Auf Wiedersehen, Pet), Iso-Britannia, 2. tuotantokausi, 1986, Dvd, Granada.

Auf Wiedersehen, Pet. The Complete Brand New Series, Iso-Britannia, 2002, Dvd, BBC.

Auf Wiedersehen, Pet. The Complete Fourth Series, Iso-Britannia 2002, Dvd, BBC.

Tutkimuskirjallisuus

Badinter, Elisabet (1993) *Mikä on mies?* (XY. De l'identité masculine, 1992.) Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.

Bennett, Tony & Woollacott, Janet (1987) *Bond and Beyond. The political career of a Popular Hero*. London: Macmillan.

Beynon, John (2002) *Masculinities and Culture*. Buckingham: Open University Press.

Brandt, G.W. (toim.) (1993) *British Television Drama in the 1980's*. Cambridge: Cambridge University Press.

Buxton, David (1990) *From The Avengers to Miami Vice. Form and Ideology in Television Series*. Manchester and New York: Manchester University Press.

Caughie, John (2000) *Television, Drama, Realism, Modernism and British Culture*. Oxford: Oxford University Press.

Cooke, Lez (2003) *British Television Drama. A History*. London: British Film Institute.

Fiske, John (1997) [1987] *Television Culture*. Ninth edition. New York: Routledge.

Flood, Michael (2008) Men, Sex, and Homosociality. How Bonds Between Men Shape Their Sexual Relations with Women. *Men and Masculinities* Vol. 10:3, 339–359.

Herkman, Juha (1995) Maskuliinisuuden karnevaalit. Mies vapau-tuu Ralf Königin sarjakuvassa. Teoksessa Lehtonen Mikko (toim.) *Aatamin puvussa. Liaanilla Hemingwaysta Königiin*. Tampereen yliopisto. Yleisen kirjallisuustieteen julkaisuja n:o 28, 29–45.

Hill, John (1999) *British Cinema in the 1980s*. Oxford: Oxford University Press.

Hiltunen, Ari (2005) *Aristoteles Hollywoodissa. Menestystarinnan anatomia*. Helsinki: Gaudeamus.

Jokinen, Arto (2010) Kriittinen mies- ja maskuliinisuustutkimus. Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Saaresma, Tuija, Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula. Tampere: Vastapaino, 128–138.

Jokinen, Arto (1995) Potentiaalinen peto. Police-aurinkolasimainoksen maskuliiniset merkit. Teoksessa Lehtonen, Mikko (toim.) *Aatamin puvussa. Liaanilla Hemingwaysta Königiin*. Tampereen yliopisto. Yleisen kirjallisuustieteen julkaisuja n:o 28, 89–102.

Kallioniemi, Kari (1998) *“Put The Needle on The Record and Think of England” – Notions of Englishness in the Post-War Debate on British Pop Music*. Academic Dissertation: Cultural History, School of History, University of Turku, Unipaps.

Macnamara, J.R. (2006) *Media and Male Identity. The Making and Remaking of Men*. New York: Palgrave MacMillan.

Mather, Nigel (2006) *Tears of laughter. Comedy-drama in 1990's British cinema*. Manchester: Manchester University Press.

Morgan, David (1992) *Discovering Men*. London: Routledge.

Roddam, Franc & Waddell, Dan (2003) *The Auf Wiedersehen, Pet. That's Living Alright*. London: BBC Books.

Ruoho, Iiris (2001) *Utility drama: making of and talking about the serial drama in Finland*. Tampere: Tampere University Press.

Spicer, Andrew (2001) *Typical men: the representation of masculinity in popular British cinema*. London: I.B. Tauris Publishers.