

# LÄHIKUVA

1/2016 (29. vuosikerta)

## **KONSERVATIIVISUUS**

Archie Bunker ja konservatismi  
sarjassa *Perhe on pahin*

Basil Fawlty ja "esithatcherilaisuus"  
sarjassa *Pitkän Jussin majatalo*

## LÄHIKUVA

1/2016 • 29. vuosikerta

ISSN 2343-399X

LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä, neljästi vuodessa ilmestyvä tieteellinen refereerijulkaisu. Se on avoin kirjoitusfoorumi kaikille asiasta kiinnostuneille.

## JULKAISIJAT

Lähikuva-yhdistys ry  
Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry  
Turun elokuvakerho ry  
Turun yliopiston Mediatutkimus  
Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry

## TOIMITUS

Päätoimittaja  
Outi Hakola outi.j.hakola@helsinki.fi

## Toimitussihteeri

Kaisu Hynnä klhynn@utu.fi

Numeron 1/2016 vastaavat toimittajat  
Maiju Kannisto ja Rami Mähkä

## Toimituskunta

Kaisa Hiltunen kaisa.e.hiltunen@jyu.fi  
Maiju Kannisto maiju.kannisto@utu.fi  
Katariina Kyrölä katariina.kyrola@utu.fi  
Satu Kyösola satu.kyosola@aalto.fi  
Anneli Lehtisalo p.anneli.lehtisalo@uta.fi  
Rami Mähkä rami.mahka@utu.fi  
Niina Oisalo niina.oisalo@utu.fi  
Antti Pönni antti.ponni@metropolia.fi  
Tytti Rantanen tytti.p.rantanen@uta.fi  
Tommi Römpötti tommi.rompotti@utu.fi  
Jaakko Seppälä jaakko.i.seppala@helsinki.fi  
Tanja Sihvonen tanja.sihvonen@iki.fi

Ulkoasu ja kansikuvan muokkaus: Päivi Valotie

Kannen kuva: *Perhe on pahin / All in the Family* – Wikimedia Commons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AJean\\_Stapleton\\_Carroll\\_O'Connor\\_All\\_In\\_the\\_Family.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AJean_Stapleton_Carroll_O'Connor_All_In_the_Family.JPG).

## TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva c/o Varsinais-Suomen elokuvakeskus  
Uudenmaankatu 1, 20500 Turku  
<http://www.lahikuva.org>  
<http://ojs.tsv.fi/index.php/lahikuva/index>

LÄHIKUVAN aiempia, painettuja numeroita myy Tiedekirja ja Lähikuva-yhdistyksen sihteeri Päivi Valotie paivi.valotie@utu.fi



VERTAISARVIOITU  
KOLLEGIALT GRANSKAD  
PEER-REVIEWED  
[www.tsv.fi/tunnus](http://www.tsv.fi/tunnus)

## SISÄLLYS

## Pääkirjoitus

Rami Mähkä, Maiju Kannisto ja Outi Hakola  
Konservatismiin paluu 3

Artikkelit 

Oscar Winberg  
Archie Bunker ja konservatismi sarjassa *Perhe on pahin* 10

Rami Mähkä  
Basil Fawltly ja "esithatcherilaisuus" sarjassa *Pitkän Jussin majatalo* 26

## Katsaukset ja näkökulmat

Kari Kallioniemi  
Thatcherismin ristiriitainen perintö ja populaarikulttuuri 48

Kimmo Ahonen  
Donald Trumpin mediaspektaakkeli ja konservatismiin ideologia(t) 57

Maiju Kannisto  
Uusi, ehompi, paras? Digitaaliset tekstilouhinnan työkalut televisiotutkimuksessa 62

## Kirja-arviot

Heta Mulari (2015) *New Feminisms, Gender Equality and Neoliberalism in Swedish Girl Films, 1995–2006* (Kaisu Hynnä) 71

Sari Östman (2015) *"Millaisen päivityksen tästä sais?" Elämäjulkaisijuuden kulttuurinen omaksuminen* (Jari Aro) 74

English Summaries 78

## KONSERVATISMIN PALUU

Viime vuosien ideologista ja poliittista ilmapiiriä on niin Suomessa kuin länsimaissa laajemminkin kuvannut konservatistien paluu. Edelleen jatkuva talouden taantuma näyttää nostaneen ilmiön pinnalle. Konservatistien paluu on nähtävä myös yhtenä syynä EU:n hajaannukselle, josta kertoo esimerkiksi se, että Britanniassa mielipide, jonka mukaan kuningaskunnan tulisi erota EU:sta, on kerännyt laajaa kannatusta. Myös Suomessa enemmän tai vähemmän vakavasti otettavat ”irti EU:sta” ja ”markka takaisin” -diskurssit ovat viime aikoina olleet yleisiä. EU:n puolustajia löytyy meiltä niin talouseliitistä kuin liberaalista vasemmistostakin. Ensin mainitulle kyse lienee ennen kaikkea vaivalla rakennetusta talousalueesta, viimeksi mainitulle taas arvoyhteisöstä – joskin viime vuonna alkanut turvapaikanhakijakriisi on saanut monet kysymään, mitä ne eurooppalaiset arvot oikeastaan ovatkaan.

*Konservatiivisuus* edustaa tyypillisesti vanhoillisuutta ja jopa taantumuksellisuutta, kun taas *liberaalius* edustaa uudistus- ja vapaamielisyyttä. Konservatismi ja liberalismi ideologioina pakenevat silti selkeitä määritelmiä: konservatiivit vastustavat kaikkia ideologioita ja abstrakteja poliittisia opinkappaleita, jotka lupaavat jotain parempaa tai jotain enemmän kuin aiemmin. Konservatiivi vaalii olemassa olevaa suhtautuen muutokseen varovaisesti (Luoma-Aho 2012, 52).

Suomalaisessa politiikassa konservatiivisuus yhdistetään perinteisyyteen ja taantumuksellisuuteen, kun politiikassa yleensä tavoitellaan mieluummin muutoksen mielikuvaa. *Niin & näin* -lehden ”konservatismi & liberalismi” -teemanumerossa (4/2012) kyseltiin johtavilta poliitikoilta, mitä merkitystä konservatismi-liberalismi-jaottelulla on Suomen tai poliitikon edustaman puolueen politiikassa. Arvoliberalismia kertoivat kyselyssä kannattavansa kokoomuksen Alexander Stubb, vihreiden Ville Niinistö ja vasemmistoliiton Paavo Arhinmäki. Sen sijaan arvokonservatiiviksi ei luokitellut itseään kuin kristillisdemokraattien Päivi Räsänen. Perussuomalaisten Timo Soini ei vastannut kyselyyn mutta on omissa blogikirjoituksissaan kannattanut konservatismia (Syrjämäki 2012, 20–22). Vastaukset heijastavat länsimaisen kulttuurin yleistä asenneilmapiiriä, sillä länsimaissa ihmiset määrittelevät itsensä mieluummin liberaaleiksi kuin konservatiiveiksi. Yhdysvallat poikkeaa linjasta, tosin sielläkin muutos alkoi vasta 1960-luvulla; siihen asti amerikkalaisessa mielenmaisemassa Eurooppa oli vanhoillinen ja Yhdysvallat uusi ja dynaaminen manner. Uudet neo-suuntaukset *uuskonservatismi* ja *uusliberalismi* ovat sekoittaneet aatteellista perintöä. Vesa Vares tiivistää suuntausten eron siihen, että uusliberalismi keskittyy yksilöön ja talouteen, kun taas uuskon-

servatismi kiinnittyy enemmän moraalisiin arvoihin ja usein myös uskontoon (Vares 2012, 24–25, 32–33).

Uuskonservatismia ja uusliberalismia yhdistää kuitenkin moni asia, ja yleisessä keskustelussa niitä käytetään välillä jopa synonyymeina. Talousdiskurssin ja markkinatalouden sääntöjen läsnäolo kaikkialla ovat molempien ideologioiden esiin nostamien agendojen seurausta. Vaikka molemmat suuntaukset kannattavat markkinataloutta, niiden suhde muutokseen ja yksilöön eroaa toisistaan: konservatiivisuushan painottaa muutosvastaisuutta, kun taas uusliberalismi etsii muutosta. Ero näkyy esimerkiksi siinä, että uusliberalismissa kannatetaan ammattijärjestöjen vaikutusvallan (radikaalia) kaventamista. Suomessa kolmikannasta kiinnipitäminen on suurelle osalle suomalaisista sekä heidän työsuhde-etujensa mukaista että myös konservatiivisuutta, pitkään olleesta kiinni pitämistä – luotettavaa vaihtoehtoista mallia ei ole olemassa. Konservatiivisuus onkin ambivalentti tai jopa ristiriitainen termi, jossa talous ja politiikka (potentiaalisesti nopeasti muuttuvina) sekä arvot (yleensä hitaasti muuttuvina) ovat läsnä yhtä aikaa.

### Politiikka televisiovihteessä

Televisio on ollut tärkeä areena yhteiskunnallisten muutosten käsittelyssä. Julkisen palvelun televisiossa informoiva ohjelmapolitiikka kytkeytyi 1960-luvun lopulla ja 1970-luvulla yhteiskunnalliseen ilmapiiriin. Samaan aikaan myös fiktiivinen televisioviihde politisoitui. Suomessa Yleisradion odotettiin osallistuvan hyvinvointivaltion ja modernin yhteiskunnan rakentamiseen yhteiskunnallista tietoa tarjoamalla (Ruoho 2001, 225).

Brittiläinen mediatutkija Laurel Forster kutsuu 1970-lukua television itse-tietoisuuden saavuttamisen vuosikymmeneksi (Forster 2011). Tuolloin tehtiin tärkeä oivallus siitä, että televisiolla on suuri vaikutus niin yleiseen mielipiteeseen kuin toisaalta siihenkin, miten yleisö tarkastelee yksilöinä maailmaa television kautta. Televisiodraamasarja säilyi keskeisenä ohjelmamuotona, ja Forsterin mukaan se osoittautui hedelmälliseksi forumiksi yhteiskunnallisten aiheiden käsittelylle. Televisiokomediassa taas viitattiin ajankohtaisiin ilmiöihin ja ennen kaikkea kamppailuihin esimerkiksi aviopuolisojen tai työnantajien ja työntekijöiden välillä. Sarjat antoivat tilaisuuden nauraa toisille, itselle, instituutioille ja luokkayhteiskunnalle. Forster luonnehtii vuosikymmentä aikakautena, jolloin niin julkisessa keskustelussa kuin julkisuudessa ylipääntäänkin ideologiat, kuten marxilaisuus, feminismi ja ekologia, tulivat uudella tavalla ihmisten tietoisuuteen ja haastamaan perinteisiä yhteiskunnallisia instituutioita, kuten avioliittoa (Forster 2011, 86–87).

Ideologia ei liity television kohdalla oikeastaan sen sisältöihin tai ideajärjestelmiin kuvina ja ääninä vaan enemmänkin niihin sääntöjärjestelmiin, jotka jäsentävät ideoita, kuvia ja ääniä. Televisiotekstien maailma on täten tavallaan arkijärjen maailma ja otetaan siksi pitkälti annettuna. (Abercrombie 1996, 32.) Ideologia jäsentyy arkisen kuvauksen kautta etenkin juuri televisiofiktiossa. Esimerkiksi suomalaisessa televisiofiktiossa tarinoita on kerrottu ensi sijassa perheiden kautta, jolloin sarjojen poliittisia keskusteluja on käyty arkisesti kotona ja perheyhteyksissä (Ruoho 2001, 164–165). *Heikin ja Kaijan* (Tamvisio/TV2 1961–1971) nuoripari tuttavineen ja *Rintamäkeläisten* (TV2 1972–1978) vennamolainen Antti Rintamäki ja naapurin demari Veikko Honkonen keskustelevat politiikasta kahvipöydän äärellä.

1980-lukua on puolestaan luonnehdittu poliittisen yksilöitymisen aloittavaksi vuosikymmeneksi. Tämä näkyi myös suomalaisessa televisiossa selkeän puoluepoliittisuuden ja asenteellisuuden vähenemisenä. (Hokka 2014, 241–242.) 1990-luvun yhteiskunnallisia muutoksia käsiteltiin kuitenkin jälleen suomalaisten televisioperheiden kokemusten kautta. Esimerkiksi *Metsolat* (TV2 1993–1995) puhutteli lama-ajan ja Euroopan Unioniin liittymisen kynnyksellä. Perhesarjoissa yksilöiden suhteet ja vaikeudet nousivat uudelleen keskiöön 2000-luvulle tultaessa. *Uuden päivän* (TV2 2010–) ja *Salattujen elämien* (MTV3 1999–) kahvipöydissä puhutaan enemmän ihmissuhdesotkuista kuin päivän politiikasta. Poliittisuus keskittyy nykyään pääasiassa muihin lajityyppeihin, kuten asiaohjelmiin ja poliittisiin satiireihin. Poikkeuksiakin toki on, minkä esimerkiksi *Pelkovaara* (YLE, 2004) ja *Tellus* (YLE, 2014) osoittavat.

*Pelkovaarassa* ja *Telluksessa* poliittisuus on leimallisesti kansalaisaktivismia. Siinä missä *Tellus* on pitkälti rikosdraama, *Pelkovaarassa* poliittisuutta kevennetään komediallisin elementein. Ehkä yksi syy tähän on, että *Telluksessa* aktivistien hyökkäysten kohde on globaali markkinatalous, kun taas *Pelkovaara* kommentoi Suomea konkreettisesti koskevaa asiaa eli kysymystä Suomen Nato-jäsenyydestä. Voi olettaa, että aiheen kansallisesti tulenherkkä luonne vaikutti sarjan tyylilajin valintaan. Joka tapauksessa konservatismia suoranaisesti promotoiva länsimainen televisiofiktio on nykyään epätodennäköistä.

Konservatismiin käsittely yleisesti on silti jälleen ajankohtaista, kun konservatiiviset arvot ovat nousseet selkeästi pintaan nykyisissä niin suomalaisissa kuin kansainvälisissä politiikan suuntauksissa ja niihin liittyvissä poliittisissa keskusteluissa. Tämän numeron tutkimusartikkelit pohtivat historiallisten esimerkkien avulla, mitä konservatiivisuus oikeastaan tarkoittaa tai pitää sisällään. Artikkeleita yhdistää myös epätavallinen näkökulma, sillä molemmat käsittelevät tilannekomediaa.

### Tilannekomediallinen konservatiivisuus

Oscar Winbergin artikkeli käsittelee konservatismia amerikkalaisen televisioon 1960-luvun lopun ja 1970-luvun alun kontekstissa. *Perhe on pahin* -tilannekomediasarjan (*All in the Family*, CBS 1971–1979) Archie Bunker (Carroll O'Connor) mielletään arkkikonservatiiviksi. Winberg kuitenkin problematisoi kyseistä mielikuvaa analysoimalla Bunkerin poliittisia mielipiteitä ja osoittaa hänen edustavan ennen kaikkea niin sanottua ”konservatiivista hiljaista enemmistöä”. Winbergin artikkeli avaa historiallisesti kontekstualisoituja näkökulmia konservatismiin määrittelyyn, 1960-luvun lopun ja 1970-luvun alkupuolen amerikkalaiseen televisiotuotantoon ja politiikkaan. Winberg toteaa, että sarjan poliittisuus ei erityisesti kiinnostanut televisiojohtajia. Paremminkin he olivat kiinnostuneita kohderyhmien tavoittamisesta. Epäilemättä suurin ambivalenssi liittyy konservatismiin lähes tiedostamattomaan liittämiseen porvarilliseen tai oikeistolaiseen maailmankuvaan. Bunker on kuitenkin ylpeä ammattiliittomies, joka kritisoi vasemmistolaisista vävyipoikaansa sosiaalisten velvoitteidensa laiminlyömisestä. Näin myös sukupolvikysymys nousee tärkeäksi elementiksi konservatismiin ymmärtämisessä.

Rami Mähkän artikkeli tarkastelee toista klassikkoaseman saavuttanutta tilannekomediaa *Pitkän Jussin majatalo* (*Fawlty Towers*, BBC 1975, 1979). Englantilainen hotellinomistaja ja -johtaja Basil Fawlty (John Cleese) on keskiluokkainen konservatiivi, jonka mielestä Britannia on hävinnyt tehokkuus, ryhti ja arvokkuus, jotka kerran tekivät siitä suurta osaa maailmaa hallitsevan

imperiumin. Artikkelin keskeisenä kysymyksenä on, miten Fawlty auttaa ymmärtämään niitä yhteiskunnallisia ja poliittisia kehityskulkuja, joiden seurauksena Margaret Thatcher valittiin Britannian pääministeriksi vuonna 1979. Mähkä väittää, että Fawlty on ”esithatcherilainen” konservatiivi, joka olisi – monien brittien tavoin – jonkin aikaa epäroityään äänestänyt Thatcheria. Ironiaa asetelmaan tuo, että Fawlty edustaa itse sellaista konservatiivisuutta, jonka Thatcher näki yhtenä syynä Britannian ongelmiin.

Molemmat artikkelit tarkastelevat konservatismia ja konservatiivisuutta komedian kontekstissa. Tämä aiheuttaa väistämättä lisäkysymyksiä, sillä komedia viittaa aina ensi sijassa itseensä eli komediallisuuteen. Toisaalta se viittaa aina johonkin ”vakavaan” eli ei-komedialliseen. Tässä piilee komedian merkitysten tuottamisen ainutlaatuisuus – sen yhteiskunnallinen kritiikki on erilaista kuin muiden moodien. Lisäksi, vaikka sekä Bunker että Fawlty ovat selvästi ohjelmiansa naurun kohteina, laatukomedialle on tyypillistä vaihteleva positio. Niinpä myös heidän diegeettiset (ja samalla implisiittiset ei-diegeettiset) vastapoolinsa joutuvat komediallisen kritiikin kohteeksi.

### Thatcher ja Trump konservatismia edustamassa

Vuonna 2013 kuollut Margaret Thatcher oli ja on yhä edelleen monille keskeinen konservatiivisuuden ja uusliberalismin yhdistelmän edustaja, ja täysin syystä. Yhtenä merkinä konservatistien paluusta onkin Thatcherin viime vuosien ”rehabilitointi”. Thatcherista ei ainakaan Britannian ulkopuolella juuri keskusteltu julkisuudessa pariin vuosikymmeneen hänen pääministeriytensä päätyttyä vuonna 1990. On selvää, että hänen nimensä mainitseminen positiivisessa asiayhteydessä saa monet takajaloilleen. Valtiovarainministeri Alexander Stubb totesi helmikuussa 2016 hallituksen yhteiskuntasopimuskamppailun jatkuessa ammattijärjestöjen kanssa, että ”sydän huutaa Thatcherin ja [Elina] Lepomäen linjalle”; Thatcherhan tuli tunnetuksi taisteluistaan ammattiliittojen kanssa. Viime vuosina Thatcheria ja thatcherismia ovat kehuneet ja Suomen ongelmien ratkaisuksi tarjonneet myös muun muassa entinen taistolainen, sittemmin huippuliikemies Björn Wahlroos sekä varsinkin *Aamulehden* pitkäaikainen päätoimittaja, nykyinen EVA:n johtaja Matti Apunen. On syytä painottaa, että näitä avauksia tehtiin jo selvästi ennen, kuin kuolema teki Thatcherista ajankohtaisen henkilön huhtikuussa 2013.

Thatcher, thatcherismi ja niiden perintö on kuitenkin talouspolitiikkaa paljon laajempi kokonaisuus, kuten Kari Kallioniemen katsauksessa käy ilmi. Kallioniemi lähestyy Thatcheria poikkeuksellisesta näkökulmasta eli populaarikulttuurista käsin. Hän analysoi kolmea viime vuosina tuotettua elokuvaa – *Rautarouva* (*The Iron Lady*, Phyllida Lloyd, 2011), *My Life with Liberace: Behind the Candelabra* (Steven Soderbergh, 2013) ja dokumentti *Soul Boys of the Western World* (George Hencken, 2014) – thatcherismin moniulotteisuuden osoituksina. Niinpä Thatcher on yhdessä elokuvassa Meryl Streepin esittämä ”*drag queen*”, jonka ajattelun konservatiivisimmat puolet sivuutetaan tyystin. Toisaalla hän on homoseksuaalisuuden vastaisista toimistaan huolimatta nuorten konservatiivihomomiesten *queer*-ikoni. Tässä näkyy, miten pula-aikana kasvanut englantilainen konservatiivipoliitikko voi angloamerikkalaisen taloudellisen yksilöllisyyden ajatuksen kautta päätyä edustamaan yksilönvapautta ylipäätään.

Kimmo Ahosen näkökulmateksti tarkastelee Yhdysvaltojen tulevien presidentinvaalien kohuehdokasta Donald Trumpia amerikkalaisen konservatis-

min taustaa vasten. Trumpin häikäilemätön mediaspektaakkeli käyttää hyväkseen suurten massojen perinteistä epäluuloa älymystöä kohtaan. Trumpin uskomattomilta tuntuvat lausunnot ovat paikoin johtaneet ”friikkisirkukseen”, jossa toisaalta muut konservatiiviehdokkaat ovat joutuneet kilpailemaan Trumpin populismin kanssa, toisaalta muiden puolueiden ehdokkaat on asetettu normaaliakin räikeämmin vastakohtiksi. Bernie Sandersia on muun muassa nimitetty ”sosialistiksi”, mikä on erityisen kiinnostavaa, kun ottaa huomioon, että Yhdysvalloissa sanalla on aivan eri kaiku kuin Euroopassa. Ahonen toteaa tekstissään, että Yhdysvaltain presidentinvaaleista on tullut todellisuudesta irtautunut ja itseään ruokkiva *mediashow*.

### Uusien tulkintojen välttämättömyys

Tutkimuksessa pyritään uusiin innovaatioihin ja tulkintoihin, jotka lisäävät tietoamme ja ymmärrystämme maailmasta. Maiju Kanniston katsauksessa tarkastellaan uusia digitaalisia tekstilouhinnan työkaluja ja niiden avaamia merkittäviä mahdollisuuksia televisiotutkimuksessa. Kannisto nostaa esiin, miten *topic modeling*issa algoritmit yhdistelevät asioita, joita perinteisellä aineiston lähiluvulla ei nouse esiin. Uusilla työkaluilla on kuitenkin myös rajoituksensa, jotka tulee huomioida kriittisesti. On syytä painottaa, että tutkimusmenetelmät ovat työkaluja, eivät itse tarkoitus. Kuitenkin uusissa menetelmissä on uuden löytämisen mahdollisuus.

Sama koskee perinteisten metodien soveltamista uusiin, mahdollisesti tieteidenvälisiin kysymyksenasetteluihin. Tämän *Lähikuvan* numeron tavoitteena on uusien tulkintojen tekeminen jo pitkään olemassa olleesta: konservatismista poliittis-ideologisenä orientaationa maailmaan. Oleellista on ymmärtää, että traditioista huolimatta ideologiat ovat historiallisen muutoksen alaisia. Siksi myös niiden tulkitseminen ja täten ymmärtäminen edellyttävät päivittämistä. Viimeistään Suomen synkät näkymät koulutuksen tulevaisuuden suhteen haastavat meidät etsimään ja tarjoamaan uutta tietoa yhteiskuntamme käyttöön.

Turussa, huhtikuussa 2016

**Rami Mähkä ja Maiju Kannisto**

• • •

### Tervetuloa digitaalisen *Lähikuvan* lukijaksi!

Vuoden 2016 ensimmäinen *Lähikuvan* numero edustaa käännettä lehden historiassa – numero julkaistaan digitaalisena verkkolehtenä painetun lehden sijasta. Digitaalinen kulttuuri on kasvattanut merkitystään 1990-luvulta alkaen. 2000-luvulla kulttuuri on aina elokuvista musiikkiin, televisiosta pelimaailmaan, ja lehdistöstä kirjallisuuteen siirtynyt yhä enemmän digitaaliseen muotoon. Digitaalinen kulttuuri on usein helposti saavutettavissa, sillä sisällöillä on mahdollisuus ylittää maantieteellisiä rajoja, löytää uusia yleisöjä ja luoda uudenlaisia yhteisöjä. *Lähikuvan* toimituskin on nähnyt uudessa julkaisumuodossa monia mahdollisuuksia: avoimesti julkaistavilla teksteillä tavoitellaan näkyvyyttä ja kotimaisen audiovisuaalisen kulttuurin tutkimuksen vaikuttavuuden korostamista.

Digitaaliseen kulttuuriin liittyy myös haasteita. Näkyvyyden saaminen verkkomaailmassa on kilpailtua. Miten taata, että *Lähikuva* päätyy lukijoihensa käsiin nyt, kun postinjakaja ei tiputakaan sitä enemmän tai vähemmän säännöllisesti postiluukusta? Miten saada lukijat ja kirjoittajat kohtamaan toisensa monien muiden lehtien, sivustojen ja materiaalien joukossa? Luotamme vahvaan sisältöömme, mutta joudumme miettimään myös aivan uudenlaisia viestinnän kanavia ja lukijayhteisön luomista. Tässä työssä entistä tärkeämpänä näemme yhteistyötahomme: Suomen Elokuvatutkimuksen Seuran, Turun elokuvakerhon, Varsinais-Suomen Elokuvakeskuksen, Turun yliopiston mediatutkimuksen oppiaineen ja kotimaiset yliopistot, joissa tehdään audiovisuaalisen kulttuurin tutkimusta. Yhteistyön tavoitteena on luoda yhteinen keskustelualusta, jossa eri puolilla maata ja maailmaa olevat suomenkieliset tutkijat voivat kokoontua keskustelemaan uusimmasta tutkimuksesta.

Tiedekustantamisen taloudelliset muutokset ovat vaikuttaneet *Lähikuvoankin* uudistumiseen. Verkkojulkaisemisen suunnittelua värityivät monesti kaipuu vanhaan, uuden etsintä ja samalla uuteen varauksellisesti suhtautuminen. Onkin osuvaa, että ensimmäinen verkkonumero käsittelee uusliberalismin ja uuskonservatismiin kysymyksiä. Näissäkin keskusteluissa korostuvat kamppailu uudistuksista – muutoksen etsinnästä muutosvastaisuuteen – ja markkinatalouspainottuneisuuden näkyminen. Huolimatta aavistuksen ironisesta suhtautumisesta teemojen päällekkäisyyteen *Lähikuvoan* päätoimittajana haluan keskittyä niihin mahdollisuuksiin, joita uusi julkaisumuoto meille antaa.

Digitaalisessa muodossa sivujen painokustannukset eivät sido meitä entiseen tapaan, joten voimme julkaista useammanlaisia tekstimuotoja. Pääpaino tulee edelleen olemaan vertaisarvioiduissa tutkimusartikkeleissa, mutta haluamme tarjota myös alustan ajankohtaiseen keskusteluun näkökulmatekstien, haastatteluiden, kirja-arvioiden ja katsausten kautta. Tavoitteena on myös osallistua julkaisualustan kehitykseen siten, että yhä monipuolisempien aineistojen julkaiseminen tulisi osaksi lehden tulevaisuutta. Näin alkuvaiheissa uusi julkaisupohja ei vielä mahdollista liikkuvaa kuvaa, mutta toiveissa on, että tulevaisuudessa alustan tekniset ulottuvuudet avaisivat uudenlaista visuaalista ilmettä ja intertekstuaalista asennetta tutkimustulosten julkaisemiseen. Otammekin mielellämme kehitysideoita vastaan lukijoiltamme. Tervetuloa mukaan matkalle uudenmuotoiseen julkaisemiseen!

Helsingissä, huhtikuussa 2016

**Outi Hakola**

## Lähteet

Abercrombie, Nicholas (1996) *Television and Society*. Cambridge: Polity Press.

Apunen, Matti (6.5.2014) "Kokoomuksen hyvä muistaa Thatcherin neuvot: Keskellä tietä on vaarallisinta", <<http://www.hs.fi/paakirjoitukset/a1399263833489>> (linkki tarkistettu 20.3.2016).

Forster, Laurel (2011) "1970s Television: A Self-Conscious Decade". Teoksessa Sue Harper ja Justin Smith (toim.) *British Film Culture of the 1970s: The Boundaries of Pleasure*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Hokka, Jenni (2014) *Kakkoselta kaikelle kansalle. Kuulumisen politiikka YLE TV2:n arkirealistisissa sarjoissa*. Tampere: Tampere University Press.

"Kokoomus taipui paikallisessa sopimisessa – Stubb lähipiirilleen: Sydän huutaa Thatcherin linjalle", <[http://yle.fi/uutiset/kokoomus\\_taipui\\_paikallisessa\\_sopimisessa\\_stubb\\_lahipiirilleen\\_sydan\\_huutaa\\_thatcherin\\_linjalle/8701162](http://yle.fi/uutiset/kokoomus_taipui_paikallisessa_sopimisessa_stubb_lahipiirilleen_sydan_huutaa_thatcherin_linjalle/8701162)> (linkki tarkistettu 20.3.2016).



Luoma-Aho, Mika (2012) "Mitä totuuden jälkeen – Ajatuksia konservatismista maallistuneessa yhteiskunnassa". *Niin & näin* vol. 75:4, 52–58.

Ruoho, Iris (2001) *Utility Drama. Making of and Talking about the Serial Drama in Finland*. Tampere: Tampere University Press.

Syrjämäki, Sami (2012) "Ideologioilla vai ilman". *Niin & näin* vol. 75:4, 20–22.

Vares, Vesa (2012) "Kahden sukulais-ismin rajamailla. Liberalismista ja konservatismista neoliberalismiin ja neokonservatismiin". *Niin & näin* vol. 75:4, 24–40.

"Wahlroos nostaisi Suomen Thatcherin opeilla", <[http://yle.fi/uutiset/wahlroos\\_nostaisi\\_suomen\\_thatcherin\\_opeilla/5914373](http://yle.fi/uutiset/wahlroos_nostaisi_suomen_thatcherin_opeilla/5914373)>(linkki tarkistettu 21.3.2016).



## SUOMEN ELOKUVATUTKIMUKSEN SEURAN SEMINAARI 4.11.2016

Suomen elokuvatutkimuksen seura järjestää perinteisen vuosiseminaarin elokuvan ja audiovisuaalisen median tutkijoille Helsingissä Tieteiden talolla perjantaina 4.11.2016.

Ohjelmassa on ajankohtaiseen tutkimukseen tutustumista, materiaaliesittelyjä, keskusteluja ja verkostoitumista. Mukaan ovat tervetulleita kaikki elokuvaa, televisiota, pelejä, av-mediaa tai niihin liittyviä aiheita tutkivat ja tutkimuksesta kiinnostuneet – niin graduntekijät, väitöskirjantekijät kuin väitelleetkin.

Osallistujia pyydetään valmistelevaan lyhyt esitys (n. 20 min) omasta tutkimusaiheestaan. Esitelmien maksimipituus ja aikataulu varmistuvat, kun tiedetään osallistujamäärä. Tilaisuuteen voi osallistua myös ilman esitystä.

Seminaarin jälkeen pidetään Suomen Elokuvatutkimuksen seuran syyskokous. Päivän päätteeksi on varattu mahdollisuus jatkaa keskustelua ja viettää iltaa.

**ILMOITTAUDU ESITELMÄN PITÄJÄKSI 30.9.2016 MENNESSÄ**  
elokuvatutkimuksen.seura@gmail.com

Kerro ilmoittautuessasi nimesi, yhteystietosi, organisaatiosi (esim. yliopisto/oppiaine) ja esityksesi alustava otsikko.

TERVETULOA!

Oscar Winberg

Oscar Winberg, FM  
Historia, Åbo AkademiTekstin kääntänyt englannista  
suomeksi Rami Mähkä

# ARCHIE BUNKER JA KONSERVATISMI SARJASSA PERHE ON PAHIN



*Perhe on pahin -sarjan päähenkilöstä Archie Bunkerista tuli poliittinen ikoni ja konservatiivisuuden edustaja 1970-luvun alun Yhdysvalloissa. Tässä artikkelissa tarkastellaan politiikkaa 1960-jälkipuoliskon televisiossa ja osoitetaan, että Archie Bunkerin poliittiset mielipiteet ovat liian ambivalentteja tullakseen ymmärretyiksi yksiselitteisesti konservatiivisuutena. Sen sijaan Richard Nixonin yritykset vähentää talouspolitiikan painoarvoa julkisessa keskustelussa ja luoda näin konservatiivinen enemmistö selittävät Bunkerin mieltymistä uuden konservatiivisen enemmistön ruumiillistumaksi.*

Graffiti julisti New Yorkin maanalaisessa 1970-luvun alussa: "Archie Bunker for President". Seinäkirjoitus tiivistää, kuinka nopeasti uuden satiirisen tilannekomedian *Perhe on Pahin* (*All in the Family*, CBS 1971–1979) päähenkilö Archie Bunkerista (Carroll O'Connor) oli muodostunut poliittinen ikoni. Graffiti saattoi olla satiirinen tai sitten graffititaiteilija kuului suureen joukkoon amerikkalaisia, joille Archie oli poliittinen liittolainen, joka puhui jokamiehen suulla. Joka tapauksessa ei kulunut aikaakaan, kun joku toinen teki kirjoitukseen lisäyksen: "He is" – hänhän on presidentti (Castleman & Podrazik 2010, 211). Ilmaisukyvyltään rajoittuneen kiihkoilija Archien ja presidentti Richard Nixonin suora rinnastaminen on ehkä epäreilua, mutta on kuitenkin selvää, että Archie alettiin pian ymmärtää yhteydessä Nixonin näkemykseen konservatiivisuudesta. Itse asiassa hänet alettiin nähdä ja hyväksyä 1970-luvun alun konservatiivisen vastaliikkeen personifikaatioksi – vastaliikkeen, jota Nixon nimitti "hiljaiseksi enemmistöksi" (*silent majority*) (Nixon 1969).

Tarkastelen tässä artikkelissa, miten Archie Bunkerin hahmosta muodostui yksi parhaiten tunnetuista "uuden konservatiivisen enemmistön" (*the New Right*) ja "hiljaisen enemmistön" edustajista. Ilmiön ymmärtäminen edellyttää *Perhe on pahin -sarjan* analyysia amerikkalaisen tilannekomedian, televisiopolitiikan ja laajemmin USA:n konservatismiin kehityksissä. Miten *Perhe on pahin -sarjasta* tuli 1970-luvun alun poliittisin fiktiivinen viihdeohjelma ja miten kriitikot, tekijät ja yleisö ilmaisivat näkemyksensä Archie Bunkerista konservatiivina Nixonin kauden poliittisessa ilmapiirissä?

*Perhe on pahin -sarjan* ensimmäinen jakso lähetettiin tammikuussa 1971. Sarjaa esitettiin yhdeksän tuotantokauden ajan vuoteen 1979 asti. Tässä ar-



*Perhe on pahin* -sarjan Archie Bunker (Carroll O'Connor) alettiin pian sarjan alettua nähdä "uuden konservatiivisen enemmistön" ilmentymänä 1970-luvun USA:ssa. Rouva Edith Bunkerin (Jean Stapleton) poliittiset mielipiteet olivat yleensä miehensä joustavampia. Kuva: Nelonen.

tikkelissä tarkastelen kuitenkin vain neljää ensimmäistä tuotantokautta, sillä keskityn Nixonin kauteen, joka päättyi presidentin eroon elokuussa 1974. Kuten edellä todettiin, keskeistä artikkelissa on Nixonin ajan konservatiivisen enemmistön nousu. Lähestyn ilmiötä mainitun ajanjakson poliittisessa ja kulttuurisessa kontekstissa. Metodologisesti artikkeli perustuu *kontekstualisoivalle lähiluvulle*, jossa keskeistä on audiovisuaalisen tekstin ideologisuus. Teksti ymmärretään artikkelissa laajasti esimerkiksi televisio-ohjelmoina (Fiske 1987, 14). Kontekstualisoiva metodi mahdollistaa tilannekomedian sisältöanalyysia laajemman kulttuurisen ja yhteiskunnallisen analyysin, jossa huomioidaan televisioiteollisuuden käytänteet, kritiikki ja erilaiset julkiset ja poliittiset diskurssit. Koska analysoin ajatusta Archie Bunkerista konservatiivisen vastaliikkeen personifikaationa, tarkastelussa ovat hahmolle annetut poliittiset merkitykset, joihin vaikuttavat itse sarja televisiotekstinä ja aikakauden poliittinen konteksti.

### Konservatismi tutkimus ja televisioviihde

Historioitsija Alan Brinkley kirjoitti vuonna 1994 *The American Historical Review* -lehdessä, että konservatismilla on orpolapsen asema historiantutkimuksessa (Brinkley 1994, 409). Kirjoitus toimi sysäyksenä konservatismi tutkimuksen huomattavalle nousulle Yhdysvalloissa. Viimeaikaisen tutkimuksen mukaan niin sanotussa konservatiivisessa vastaliikkeessä ei ollut niinkään kyse uuden konservatiivisuuden nousemisesta 1960-luvun liberalismiin vastavoimaksi kuin pikemminkin konservatismi paluusta pitkän "liberaalin poikkeaman"

jälkeen (Durr 2003, 2; Cowie & Salvatore 2008, 4–5). Itse asiassa ilmiöön liitetty termi *vastaliike* (*backlash*) on niin ikään kyseenalaistettu, kun silloiseen konservatismiin nousuun yhdistetyillä asioilla ja ilmiöillä on osoitettu olevan pidempi historiallinen tausta; konservatismiin nousu ulottuu kauemmas kuin vain 1960-luvun jälkipuoliskon yhteiskunnallisiin levottomuuksiin ja niiden herättämiin reaktioihin (Phillips-Fein 2011, 727–728).

Konservatismiin nousua on tarkasteltu useammasta historiallisesta näkökulmasta. Näkökulmien erottelu auttaa keskeisellä tavalla ymmärtämään, miten *Perhe on pahin* ja erityisesti Archie nähtiin poliittisesti aikakauden amerikkalaisessa poliittis-yhteiskunnallisessa kontekstissa. Sekä Jefferson Cowie että Penny Lewis problematisoivat näkemyksen työväenluokasta sotaa kannattavana, poliittisella kartalla oikealle liikkuvana monoliittina ja painottavat työväenliikkeen ja ammattiyhdistysten sisäisiä ristiriitoja ja konflikteja (Cowie 2010; Lewis 2013). Vastaavasti Dan T. Carter on osoittanut, miten rotukysymykset ja talouspolitiikka osaltaan vaikuttivat konservatiivisuuden vahvistumiseen 1970-luvulla (Carter 1999; Carter 2000). Talouspolitiikan ja liike-elämän roolin merkitystä ovat puolestaan korostaneet Kim Phillips-Fein ja Judith Stein (Phillips-Fein 2010, Stein 2010). 1970-luvun konservatiivisen vastareaktion historiallista jännettä, jota myös joskus luonnehditaan vastavallankumoukseksi tai, kuten edellä totesin, konservatiiviseksi enemmistöksi, on selitetty sosiaali- ja poliittisten historioiden sekä urbaani- ja intellektuaalisten virtausten tutkimuksen näkökulmista (Lassiter 2007; McGirr 2015; Kruse 2007; Kruse 2015; Self 2013; Schulman & Zelizer 2008; Burns 2009; Hartman 2015).

Tutkimusta konservatismiin paluusta on siis tehty paljon ja varsin kattavasti. Sillä on kuitenkin puutteensa. Konservatismiin historiallisen tutkimuksen tilannetta kartoittavassa perinpohjaisessa artikkelissaan Phillips-Fein peräänkuuluttaa massamedian merkityksen tutkimusta (Phillips-Fein 2010). Vaikka Phillips-Fein viittaa ensi sijassa ei-fiktiiviseen massamediaan, voidaan todeta, että fiktiivisen ja viihteellisen median osalta tutkimuksen tarve on vieläkin suurempi. Itse asiassa konservatismiin ja televisioviihteen suhteita tarkastelevaa tutkimusta on tehty yllättävän vähän. Tärkein *Perhe on pahin* -sarjan tieteellinen analyysi käsittelee sitä 1960-luvun kulttuurisen vallankumouksen kontekstissa (von Hodenberg 2015). Tutkimus liittyy trendiin tarkastella ideologiaa mediassa, kuten televisioviihtessä, kulttuurisen pikemminkin kuin poliittisen tasolla (Hamamoto 1991, Ozersky 2003, Greene 2007). Tämä artikkeli täyttää osaltaan aukkoja konservatiivisuuden ja televisioviihteen tutkimuksessa.

Kun arvioidaan, onko Archie Bunker konservatismiin edustaja vai ei, on pohdittava modernin konservatismiin ymmärtämistä Yhdysvalloissa yleisellä tasolla. On huomattava, että pelkästään sodanjälkeisen amerikkalaisen konservatismiin tarkka määrittely on miltei mahdoton tehtävä. Esitän tässä artikkelin kysymyksenasettelun kannalta keskeisiä määrittelyitä ja näkökulmia konservatismille. Konservatiivi-intellektuelli Russell Kirk julistaa, että konservatismi ei ole mikään määrätty muuttumaton dogmi (Kirk 2001, 7–8), kun taas historioitsija George Nash pitää ajatusta konservatismiin tarkasta määrittelystä jo ajatuksen tasolla harhautuneena. Sen sijaan konservatismi pitäisi nähdä kolmen intellektuaalisen virtauksen eli libertarismien, traditionalismien ja antikommunismien yhteenliittymänä (Nash 1996, xiii–xvi). Kirkin mielestä libertarismi on konservatiivisuuden vastakohta (Kirk 1981, 351). Johtavan konservatiivi-intellektuelli William F. Buckleyen määritelmässä puolestaan konservatismissa korostuu antikommunismien ja traditionalismien ohella libertarianismi (Buckley 1955, 6). Esimerkkien kautta on helppo ymmärtää, miksi

konservatismiin määrittelyn epäonnistumisen perustana pidetään yrityksiä hahmottaa konservatismi homogeenisenä monoliittina (Schoenwald 2002, 4–5; Bowen 2011, 76).

Archie Bunkerin hahmon konservatismiin tulkitsemisen näkökulmasta on syytä nostaa esiin vielä Phillips-Feinin konservatismiin historiallinen määritelmä, jossa on keskeistä historiallisuuden ajatuksen korostaminen ideologis-filosofisen näkökulman sijaan. Hänen mukaansa moderni amerikkalainen konservatismi on historiallisesti keskittynyt antikommunismiin, *laissez-faire*-talousajattelun, kansalaisyhteiskunnan vastustamisen ja ”perinteisten seksuaalinormien” ympärille (Phillips-Fein 2011, 727). Nämä neljä ideologista virtausta ovat keskeiset tämän artikkelin modernin amerikkalaisen konservatismiin määritelmälle. Poliittisen historian ja korporatiivisen ideologisen vaikuttamisen tasojen ohella otan Phillips-Feinin mallin esittämällä tavalla huomioon ruohonjuuritason ja tarkastelen konservatismia elettyinä kokemuksina. Tämä on tarpeen jo siksi, että tarkastelun keskiössä ovat tavallisia ihmisiä edustavat henkilöahmot. Phillips-Fein ei nosta konservatismiin ja uskonnon yhteyttä esiin vain perinteisten seksuaalinormien kohdalla, vaan uskonnollinen oikeisto arvoineen on sisällytettyinä kaikissa neljässä mainitussa konservatismiin piirteessä. Esimerkiksi Archie Bunker, joka on protestantti, on ambivalentti uskovaisuutensa suhteen. Hän käyttää Raamattua argumenttinsa perustana mutta ei osoita syvempää henkilökohtaista vakaumusta eikä läheistä yhteenkuuluvuutta kirkon kanssa.

### 1960-luvun jälkipuoliskon televisiopolitiikat

Yhdysvaltojen televisio poikkeaa julkisen palvelun järjestelmään pohjautuvien maiden televisiosta siinä, että sen sisältöä ohjaavat ensi sijassa kaupalliset tavoitteet eli taloudellisen kannattavuuden vaatimukset. Amerikkalaisten televisio-ohjelmien tuottavuus on aina perustunut mainostajien kiinnostukselle, joka puolestaan pohjautuu ohjelman saamiin katsojalukuihin (Staiger 2000, 104–105). Tässä ansaintalogiikassa kaikkein houkuttelevin ohjelma televisiokanavalle onkin teoriassa sellainen, joka ei ärsytä ketään katsojista (Berkowitz 2006, 198). Käytännössä periaate johti NBC:n Paul L. Kleinin LOP-teoriaksi kutsumaan kiteytykseen: ”Least Objectionable Program”. Ideana oli, että katsojat seuraavat *prime time* -televisiota riippumatta siitä, mitä esitetään – ja he valitsevat tällöin vähiten ärsyttävän ohjelman. (Edgerton 2007, 244.) Ohjelmat tulikin suunnata mahdollisimman laajalle yleisölle välttäen arkaluontoisia aiheita ja suosien konsensukseen tähtääviä narratiiveja (Adler 1979, xvi; Ozersky 2003, 64).

Kun 1960-luvun lopulla tarvittiin entistä tarkempia kohderyhmätietoja mainosteollisuuden käyttöön, A.C. Nielsen Company kehitti edelleen katsojatietoja mittaavaa järjestelmäänsä sisällyttämällä siihen demografista dataa (Mittell 2010, 82). Tämä auttoi mainostajia löytämään kiinnostavat kohderyhmät. Pelkät katsojamäärät eivät siis enää automaattisesti muuntuneet tuottavuudeksi (Ozersky 2003, 44–45). Muutos merkitti loppua Kleinin LOP- ja konsensusideoille sekä CBS:n menestyksen takana olleille *maalais-sitcomeille*. 1960-luvun suurimpia katsojalukuja keränneet sarjat, kuten *The Beverly Hillbillies* (CBS, 1962–1971), *Green Acres* (CBS, 1965–1971) ja *Petticoat Junction* (CBS, 1963–1970), olivat perustuneet maalaiselle identiteetille ja keränneet suuren mutta kaupallisesti epäkiinnostavan yleisön (Adler 1979, xviii). Maalaiskomedioiden

yleisöt olivat mainostajien silmissä vähiten kiinnostavia: vanhoja, maalaisia ja huonommin toimeentulevia (Castleman & Podrazik 2010, 209).

Televisiojohtajia ei toisaalta kiinnostanut 1960-luvun vastakulttuurikaan, vaan he olivat keskittyneet konsensus-henkiseen viihteeseen (Marc 1996, 46). Konsensus-narratiivit toimivat eräänlaisena psykologisena eskapismina ("psychological refuge") 1960-luvun poliittiselle ja yhteiskunnalliselle kuohunnalle (Barnouw 1990, 401). *Perhe on pahin* -sarjan luoja Norman Lear on kiteyttänyt asian seuraavasti:

For twenty years – until [All in the Family] came along – TV comedy was telling us there was no hunger in America, we had no racial discrimination, there was no unemployment or inflation, no war, no drugs, and the citizenry was happy with whomever happened to be in the White House. (Lear 2014, 266–267).

Tärkeimpiä kohderyhmiä tavoitellessaan CBS:llä näytti olevan varaa ottaa riskejä – olihan se hallinnut katsojatilastoja vuosikymmeniä. Todellisuudessa riskinottoon loi painetta se, että CBS voitti vain niukasti kilpailijansa NBC:n kaudella 1969–1970 (Castleman & Podrazik 2010, 209).<sup>1</sup> Kuten suuryrityksissä yleensäkin, televisiojohtajat olivat tyypillisesti poliittisesti konservatiivisia – eikä CBS:n perustaja ja puheenjohtaja William Paley ollut poikkeus (Ozersky 2003, 37). Hän oli skeptinen uusien mittausmenetelmien ja televisioyhtiön presidentti Robert Woodin ja tämän luottomiehen Fred Silvermanin ehdotuksille uudesta, ajankohtaisesta ja provosoivasta ohjelmasisällöstä (Ozersky 2003, 46). Lopulta Paley kuitenkin myöntyi, kun hänet haastettiin johtamaan television uudistumista ja keräämään uusia taloudellisia voittoja (Campbell 2007, 8).

On syytä painottaa, että suurten televisioyhtiöiden johtoporras oli hyvin tietoinen television erittäin näkyvästä roolista yhteiskunnassa sekä siitä johtuvista – tosin vaihtelevista – poliittisista yrityksistä kontrolloida televisiota (Castleman & Podrazik 2010, 207). 1960-luvun lopun yhteiskunnallinen tilanne näkyi myös televisiota kohtaan kohdistettuna paineena. Television esittämää väkivaltaa vastaan kampanjoitiin senaattoritasolla, ja Vietnamin sodan esittäminen televisiossa sai osakseen poliittista kritiikkiä (Ozersky 2003, 38; Castleman & Podrazik 2010, 212–213). Suorimman hyökkäyksen televisioyhtiöiden johtoa kohtaan teki Nixonin varapresidentti Spiro T. Agnew marraskuussa 1969, kun hän viittasi pienen "etuoikeutetun veljeskunnan" ("a tiny enclosed fraternity of privileged men") suuren vaikutusvaltaan television välityksellä. Vaikka hyökkäys kohdistui television uutistoimituksiin, se oli varoitus televisioyhtiöille yleisemminkin. (Barnouw 1990, 443.) On muistettava, että televisioyhtiöt olivat haavoittuvia mahdollisille poliittisille sanktioille, sillä niiden monopoli (ABC, CBS, NBC) perustui hallituksen lisensoinnille (Ozersky 2003, 54, 58).<sup>2</sup>

Edellä kuvatussa poliittisessa ilmapiirissä komedialle muodostui erityisasema. 1960-luvun lopun uudet *varieteeshow't* *The Smothers Brothers Comedy Hour* (CBS, 1967–1969) ja erityisesti *Rowan and Martin's Laugh-In* (NBC, 1968–1973) osoittivat, että samanaikainen "oikeiden" katsojaryhmien ja suurten katsojalukujen tavoittaminen oli mahdollista. Sarjat sisälsivät poliittista komediaa, mutta niiden suosio laski huomattavasti 1970-luvulla. Sen sijaan toinen televisiokomedian laji, tilannekomedia politisoitui huomattavasti 1970-luvun kuluessa. Tämän teki televisiopolitiikan kannalta mahdolliseksi itse asiassa se, että, kuten Mulkey esittää, fiktiivisyyden ohella komediallisuus laimentaa minkä tahansa poliittisen kommentaarin. Tämä koskee erityisesti tilannekomediaa (Mulkey 1988, 5). *Perhe on pahin* syntyi siis yhteiskunnallisen tilanteen,

1 Tuotantokausi käsittää USA:n televisiossa ajanjakson syyskuu–huhtikuu. Kesäkuukausina esitetään uusintoja. NBC:n Paul Klein väitti, että CBS ei itse asiassa voittanut kautta 1969–1970 painotuen täten katsojaprofiilin olevan pelkkiä katsojamääriä tärkeämpi kriteeri (Edgerton 2007, 274).

2 Esimerkkinä siitä, kuinka paljon monopoli merkitsi televisioyhtiöille taloudellisesti: kongressi kielsi tupakkamainonnan televisiossa keväällä 1970, mikä aiheutti televisioyhtiöille 200 miljoonan dollarin vuosittaisen tulonmenetyksen (Ozersky 2003, 58).

poliittisen ilmapiirin, korporaatioihin kohdistettujen haasteiden ja komedian tarjoamien kaupallis-sisällöllisten mahdollisuuksien yhteisvaikutuksesta.

### Television katsotuin ohjelma

Siitä asti, kun elokuvantekijä Norman Lear oli lukenut BBC:n sarjasta *Till Death Us Do Part* (BBC, 1965–1975), hän halusi tehdä siitä työtoverinsa Bud Yorkinin kanssa adaptaation Yhdysvaltain televisioon (Adler 1979, xix–xx). Kaksikko tarjosi pilottia ABC:lle tässä vaiheessa vielä nimellä *And Justice for All*, mutta kiistanalainen sisältö johti kielteiseen päätökseen. Muista yhtiöistä CBS:n Fred Silverman näki pilotissa potentiaalia, sillä se vastasi hänen ja Woodin uudistetun ohjelmiston tarpeita: ohjelman idea oli uskottava, ajankohtainen ja ennen kaikkea toivotulle kohderyhmälle sopiva (Gitlin 2000, 36). Sen sijaan Paley oli varsin ennalta-arvattavasti skeptinen niin sarjan yleistä kiistanalaista luonnetta kuin sen osoittamia poliittisia sympatioitakin kohtaan (Lear 2014, 236). Varotoimenpiteenä Wood sijoitti sarjan alkamaan kesken tuotantovuoden tammikuussa 1971. CBS myös varoitti katsojia etukäteen ilmoittamalla, että *Perhe on pahin* -sarjan ideana on esittää ihmisten heikkoudet, ennakkoluulot ja huolenaiheet humoristisessa valossa (Lear 2014, 238). Aluksi odotettua katsojareaktiota ei tullut, vaikka kriitikotkin uskoivat sarjasta tulevan seuraavan päivän puheenaihe työpaikoilla (Castleman & Podrazik 2010, 220–221). Kun toista tuotantokautta oli syyskuussa 1971 esitetty kaksi viikkoa, sarja oli kuitenkin katsojalukujen kärkisijalla. Se myös onnistui pitämään sijoituksensa viisi vuotta. Kymmenet miljoonat amerikkalaiset katsoivat viikoittain Archie Bunkerin ja hänen perheensä kinastelua.

*Perhe on pahin* -sarjassa seurataan Edith (Jean Stapleton) ja Archie Bunkerin, heidän tyttärensä Glorian (Sally Struthers) ja vävyensä Mike Stivicin (Rob Reiner) elämää. Mike viimeistelee opintojaan. Vastanainut nuoripari asuu Glorian kotona, joka on loputtomien poliittisten kiistojen tapahtumapaikka. Archie on ennakkoluuloinen kiihkoilija, joka työskentelee työnjohtajana rekkojen lastausalueella, kun taas Gloria ja Mike ovat vastakulttuurisia edustavia liberaaleja. Naiivi Edith toimii sarjassa omatunnon äänenä, hän on poliittisilta mielipiteiltään joustava. Jaksojen tarinat käsittelevät säännöllisesti ajankohdaisia ja kiistanalaisia aiheita, kuten rotuerottelua, homoseksuaalisuutta, naisten oikeuksia, kansalaisoikeuksia ja Vietnamin sotaa. Koska tuottajat ja näyttelijät olivat itse liberaaleja, he esittävät Archien narrina ja hänen mielipiteensä intellektuaalisesti onttoina. Bunkerin sivistymättömyyttä korostetaan toistuvilla malapropismeilla ("ivory shower", "albacross around my neck", "minororities" jne.). Koomista efektiä lisätään naururaidalla ja pitkällä reaktiotoksilla Archien kasvoista, kun joku on nöyryyttänyt häntä verbaalisesti (Rosa & Eschholz 1972, 278). Sarjan luoja Lear itse totesi, että Bunkerilla on usein tapana kehittää jokin kieroutunut logiikka argumenttinsa tueksi, mutta logiikka on aina täysin hölmö (Adler 1979, 108). Bunker on aina automaattisesti käymiensä kiistojen häviöjä – tästä huolehtivat omilla panoksillaan käsikirjoittajat, näyttelijä ja ohjaaja.

Kriittikkovastaanotto keskittyi Archien hahmoon: oliko noin ylitsepursuillevan peittelemätön kiihkoilu hauskaa, tyrmistyttävää, vaarallista vai vain huonoa makua osoittavaa (Adler 1979, xxiv–xxviii)? Kysymys nousi toden teolla esiin toisen tuotantokauden alussa, kun tunnettu kirjailija Laura Hobson kirjoitti pitkän artikkelin *New York Timesiin*. Siinä hän arvosteli kovin sanoin *Perhe on pahin* -sarjaa siitä, että se esitti Archie Bunkerin rakastettavana, suvait-

semattomana kiihkoilijana ("loveable bigot"), jonka kautta sarja normalisoi rasismia ja ennakkoluuloja.<sup>3</sup> Artikkelissaan Hobson identifioi Glorian ja Miken liberaaleiksi ja täten Archien näiden ideologiseksi vastapooliksi. Hän ei kuitenkaan lokeroinut Archieta konservatiiviksi (Hobson 1971, D1). Hobson ei ollut kuvailussaan poikkeus, sillä ylipäätään kriitikot eivät kutsuneet Archieta konservatiiviksi. Pamela Haynesin määritelmä *Los Angeles Sentinel* -lehdessä kävi silti lähellä: "Archie is a racist, a religious bigot, a card-carrying member of Spiro Agnew's Silent Majority" (sit. Adler 1979, 84).<sup>4</sup>

Archie ymmärrettiin ja esitettiin vastareaktiona sosiaaliselle ja kulttuuriselle muutokselle, mikä näkyi siinä, miten häneen viitattiin yleisesti vastakohtana Miken ja Glorian liberalismille. Tulkinta näkyi alusta asti muun muassa *TV Guiden* promootiomateriaalissa (Staiger 2000, 83–84). Vaikka Bunkeria ei siis kuvattu alun perin konservatiiviksi, hänet ymmärrettiin poliittisesti tietyn Nixonin valinnee konservatiiviryhmittymän edustajaksi (Adler 1979). Itse asiassa niin Nixon kuin *National Review* -lehden pitkäaikainen julkaisija William Rusherkin identifioivat Bunkerin ei konservatiivisuuden vaan tietyn konservatiivisen siiven edustajaksi (OVAL 1971, Frisk 2011). Edellä mainittu konservatiiviälykkö Buckley kirjoitti jälkepäin ohjelmaa muistellessaan, että ajatus Archie Bunkerista konservatiivina oli "ideologista huiputusta" (Buckley 2001, 58).

3 Hobsonin tunnettu romaani *Gentleman's Agreement* (1947) käsitteli antisemitismia New Yorkissa ennen toista maailmansotaa.

4 Kansakunnalle osoitetussa televisiopuheessaan loppuvuonna 1969 Nixon puhutteli "hiljaisista enemmistöä" ("the great silent majority"), jonka tukea hän pyysi pitkittyneen Vietnamin sodan ratkaisemiseksi (Nixon 1969). "Hiljainen enemmistö" muodostui ei vain republikaanien enemmistöä vaan eksplisiittisesti konservatiivisesta enemmistöä.



Bunkerien koti on sarjassa loputtomien poliittisten kiistojen areena, kun Archie (alhaalla vasemmalla) ottaa yhteen liberaalin tyttärensä Glorian (Sally Struthers, ylhäällä vasemmalla) ja vävynsä Miken (Rob Reiner, ylhäällä oikealla) kanssa. Edithin rooliksi jää toimia omatunnon äänenä. Kuva: Nelonen.



Archieta ei kuvattu kritiikissä alun perin konservatiivina mutta hänet nähtiin ideologisenä vastapoolina vävynsä Miken liberalismille. Kuva: Nelonen.





Archie Bunker ymmärrettiin poliittisesti Richard Nixonin presidentiksi valitun konservatiiviryhmittymän edustajaksi. Kuvassa Nixon kampanjoi Philadelphiassa heinäkuussa 1968. Kuva: © Ollie Atkins, Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ANIXONcampaigns.jpg>.

Nykyään Wikipedia kutsuu Bunkeria kuitenkin konservatiiviksi, ja samoin tekee tunnetuin kirja Norman Learin tilannekomedioista (Campbell 2006, 13, 74) – itse asiassa viimeksi mainittu käyttää ilmausta ”äärikonservatiivi” (”ultra-conservative”). Myös Lear itse kutsuu Archieta konservatiiviksi taannoisessa omaelämäkerrassaan (Lear 2014, 248). Archien poliittisuus on kuitenkin monimutkaisempaa; sitä ei voida kiteyttää ajatukseen konservatiivisuudesta.

### Vasureita, värillisiä ja pervertikkoja

Nyt, kun olen problematisoinut modernin amerikkalaisen konservatismiin käsitteen ja selvittänyt *Perhe on pahin* -sarjan taustaa, positioin tarkemmin Archie Bunkerin konservatiivista ideologiaa suhteessa antikommunismiin, kansalaisyhteiskunnan vastustamiseen, perinteisiin seksuaalinormeihin ja laissez-faire-talousajatteluun (Phillips-Fein 2010). Suhteessa kolmeen ensiksi mainittuun Bunker oli anteeksipyytelemättömän konservatiivinen.

1970-luvulla antikommunismi ei ollut enää samanlainen konservatiiveja yhdistävä tekijä kuin 1950- ja 1960-luvuilla (McGirr 2001, 222). Kommunismi nähtiin nyt nimenomaan ulkoisena uhkana (Heale 1990, 191). Bunkerille tinnikimätön antikommunismi on kuitenkin samaan aikaan tärkeä sisäpoliittinen kysymys ja ulkopoliittisen strategian ytimessä. Kun Mike ja Gloria sanovat Archielle, että ihmisveri on samaa riippumatta rodusta ja sosiaalisesta tai moraalisisesta asemasta, tämä kumoaa väitteen kommaripropagandana ja Kremlin syöttämänä valheena (jakso: Archie Gives Blood, ensiesitys: 2/1971). Archielle liberalismi ja liberaalius ylipäätään ovat sosialismia – hän jopa kut-

suu Franklin D. Rooseveltia ensimmäiseksi sosialismia kohti hivuttautuneeksi huippupoliitikoksi ("first creeping socialist"). CBS:n uutistoimittaja Walter Cronkite on hänelle puolestaan yksinkertaisesti kommunisti (Cousin Maude's Visit, 12/1971; The Man in the Street, 12/1971; The Locket, 12/1972). Eräässä jaksossa (Archie and the Lock-Up, 10/1971) Gloria ja Mike valmistautuvat sodanvastaiseen mielenosoitukseen. Archielle kyseessä on "vasurien protesti" ("pinko protest"), ja Glorian vastalauseista huolimatta hän lyttää koko asian "kommarien hevonkukkuna" ("commie crap-ola"). Mike tiivistää toisessa jaksossa (Gloria Poses in the Nude, 9/1971) Archien antikommunismia toteamalla, että tämä on viimeiset 30 vuotta etsinyt kommunisteja joka sängyn alta.

1970-luvulle tultaessa kansalaisoikeusliike oli enää varjo liikkeen aiemmista "sankarillisista päivistä" (nimitys, jota Joseph käyttää kansalaisoikeusliikkeen kaudesta 1950-luvulta 1960-luvun loppuun; Joseph 2006, 2-4). Jo saavutettujen lainsäädännöllisten voittojen toimeenpanosta tuli uusi kamppailu, varsinkin rotuerottelun päivittäisen toteutumisen torjumisesta (Carter 1996, 30-35). Esimerkiksi koulubussien avulla yritettiin kamppailla rotuerottelua vastaan kuljettamalla lapsi kaupunginosasta toiseen. Tavoitteena oli, että vaikka asuinalueet jakautuivat rotujen mukaan, kouluissa samaa eroa ei olisi (Tsesis 2008, 259). Tätä politiikkaa ei helpottanut, että Nixon pääsi Valkoiseen taloon strategialla, jossa rotukysymyksellä oli etnisten ryhmien eroja korostava rooli (Carter 1996, 30-35).

Jo sarjan ensimmäisessä jaksossa (Meet the Bunkers, 1/1971) Archie asettuu kansalaisoikeuksien vastaiselle kannalle. Mike pohtii köyhyyttä Yhdysvalloissa ja kysyy, ovatko mustat saaneet saman mahdollisuuden kuin valkoiset. Archie vastaa, että mustat ovat saaneet enemmän: miljoonat eivät marssineet ja protestoineet, että hän saisi työpaikan. Hän myös esittää, että koko kansalaisoikeusliike on tarpeeton. Eräässä toisessa jaksossa (Cousin Maude's Visit, 12/1971) Archie väittelee vaimonsa sukulaisen kanssa ja toteaa, että Eleanor Roosevelt "löysi" Yhdysvaltojen värilliset, jotka ovat siitä lähtien aiheuttaneet vain harmia.

Asuinalueissa näkynyt rotuerottelu on yksi sarjan toistuvista teemoista. Eräässä jaksossa (Lionel Moves into the Neighborhood, 3/1971) Archie juonittelee naapurustoon muuttamassa olevaa mustaa perhettä Jeffersoneja<sup>5</sup> vastaan. Myöhemmin, kun perhe on jo muuttanut, Archie kerää edelleen nimiä uusien mustien naapurustoon muuttoa vastaan (The First and Last Supper, 4/1971; We're Having a Heat Wave, 9/1973). Archie yrittää verhota ennakkoluulonsa ja vastustuksensa etnisten ryhmien alueellista integraatiota kohtaan taloudellisten näkökohtien taakse. Ennakkoluulot tulevat esiin, kun hän harkitsee talonsa myyntiä: hän ei halua sen päätyvän mustalle kiinteistönvälittäjälle (The Blockbuster, 11/1971). Koulukuljetukset, joiden toivottiin olevan keino erottelun purkamiseksi, joutuvat niin ikään Archien kritiikin kohteeksi. Hän tulkitsee myös Nixonin vastustavan oikeuden päätöstä koulubussikäytännöstä ja ylistää tätä siitä (Archie and the Editorial, 9/1972). Koska Archie tyrmää ajatuksen kansalaisoikeusliikkeen tarpeellisuudesta ja vastustaa asuinpaikkaa koskevaa rotuerottelun lopettamista oikeusistuinten julistuksista huolimatta, voidaan päätellä, että Archie selvästi vastustaa kansalaisoikeusliikettä ylipäätään.

1960-luvulla seksuaalinormit olivat nopean muutoksen alaisina. Niin sanottu seksuaalinen vallankumous pohjasi pitkälti tieteen edistysaskelille, sosiaalisille pyrkimyksille ja muutoksille lainsäädännössä. 1970-luvun koittaessa nuoremmat ikäpolvet kyseenalaistivat aiemmat normit yksiavioisuudesta ja heteroseksuaalisesta perhemallista (Levine 2007, 7-9). Nämä muutokset

5 Jeffersonit olivat viisi tuotantokautta *Perhe on pahin*-sarjassa. Lear loi heille myös oman nimikkosarjansa *The Jeffersons* (CBS, 1975-1985).



Asuinalueiden rotuerottelua kannattava Archie saa harmaita hiuksia, kun musta Lionel Jefferson (Mike Evans) muuttaa vanhempineen naapurustoon. Kuva: Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AArchie\\_and\\_Lionel\\_All\\_in\\_the\\_Family\\_1971.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AArchie_and_Lionel_All_in_the_Family_1971.JPG).

eivät olleet Archien mielestä tervetulleita, vaan hänestä asiat olivat muuttuneet huonompaan suuntaan (Archie and the Editorial, 9/1972). Jo sarjan ensimmäinen jakso (Meet the Bunkers, 1/1971) sementoi Archien perinteisten seksuaalinormien kannattajaksi: Archie ja Edith yllättävät Glorian ja Miken matkalla makuuhuoneeseen ilmiselvin tarkoituksiperin. Gloria vetoaa äitiinsä, että tämä selittäisi asian Archielle, sillä kyseessä on aivan normaali asia. Archie haastaa Glorian käsityksen normaalista kertomalla, että hän ja Edith eivät touhunneet mitään ennen häyöytä. Edith kuittaa miehensä periaatteellisen saarnan toteamalla, ettei silloinkaan tapahtunut mitään mainittavaa.<sup>6</sup>

Vaikka Gloria ja Mike ovat naimisissa, Archie ei pidä siitä, miten heidän seksuaalinen suhteensa on kaikkien nähtävillä kosketteluna ja kiusoittelemisena. Hänen mielestään Glorian ja Miken koko sukupolvi ei tee muuta kuin ajattelee sukuelimillään (Gloria Has a Belly Full, /1971). Pahinta on kuitenkin avioliittoa edeltävä seksi, jonka Archie tuomitsee kategorisesti. Niinpä, kun Miken naimaton ystäväpariskunta haluaisi jäädä yökylään, Archie vastustaa asiaa siveettömänä. Hän toteaa, ettei ole ahdasmielinen mutta hänen sukupolvensa sentään kunnioitti ”naiseutta” – ja tämän periaatteen rikkomista ja esiaviollista haureutta hän ei halua oman kattoonsa alle (Mike’s Hippie Friends Come to Visit, 2/1971).<sup>7</sup> Avointen seksuaalisuuden osoitusten ja esiaviollisen seksin lisäksi Archie vastustaa homoseksuaalisuutta, rotujenvälistä seurustelua ja pornografiaa (Archie is Jealous, 3/1972; Judging Books by Covers, 2/1971; Lionel Steps Out, 10/1972; Writing the President, 1/1971).

Johtopäätöksenä voikin todeta, että Archie Bunker edustaa konservatiivia kolmessa Phillips-Feinin kategoriassa: hän on antikommunisti, vastustaa kansalaisoikeuksia ja puolustaa perinteisiä seksuaalinormeja. Kysymys talouspolitiikasta eli neljäs konservatismi-ideologian peruspilari osoittaa kuitenkin, että Archie Bunker on toisaalta problemaattinen konservatismien edustajana.

### Kypäräpäinen jäykkisduunari Bunker

Bunker on valkoinen, työväenluokkainen ja kotoisin pohjoisen teollisuuskaupunkialueelta. Hän on demokraattien New Deal -koalition yhtä ydinryhmää.<sup>8</sup> Sinikaulustyöläinen Archie on ylpeä ammattiliiton jäsen ja lakkoveteraani. Hän kertoo ylpeänä lakkomarsseistaan, joita hän vertaa Miken sodanvastaisiin mie-

6 Archie: “Used to be the daylight hours was reserved for the respectable things in life [...] in my day we were able to keep certain things in the proper surspective [sic]. Take keeping company for instance, your mother-in-law, when we was going it was two whole years we never – I never – I mean there was nothing! Absolutely nothing! Not ‘til the wedding night.” Edith: “Yeah, and even then.” (Meet the Bunkers, 1/1971.)

7 Archie: “I ain’t narrow-minded, I just refuse to have any uncertified goings on under this roof [...] the point I’m trying to make is that my generation had a little respect for its womenhood [sic]” (Mike’s Hippie Friends Come to Visit, 2/1971).

8 New Deal -koalitio toimi pohjana demokraattipuolueelle. Se muodostui 1930-luvulla Franklin Delano Rooseveltin idean pohjalta ammattiliittojen, etnisten vähemmistöjen, valkoisten etelävaltioiden rasistien ja älykköjen koalitioksi suuren laman aikana. Tämä herkkä koalitio kaatui lopullisesti 1960-luvulla, kun *de-industrialisaatio*, lähiöityminen, rotukonfliktit, taloudellinen stagnaatio ja Vietnamin sota erilaisine vaikutuksineen saivat aikaan sen, että osa demokraattien konservatiivisesta siivestä alkoi erityisesti etelävaltioissa liikkua republikaanien puolelle. Tämä oli kuitenkin tyypillisesti hidas, sukupolvenvaihdokseen kytkeytynyt muutos (Mason 2004, 6–11; Rae 1994, vii–viii).

lenosoituksiin: kun hän marssi isänmaallisesti ammattiliiton puolesta, Mike marssii oman maansa hallitusta vastaan (Archie and the Lock-Up, 10/1971). On tärkeää ymmärtää, että Archie arvostaa suuresti New Dealin ammattiliittojen asemaa. Tämä asema perustui suurille jäsenmäärille, kollektiivisille työtaisteluille ja kurinalaisesti toteutetuille lakoille. Ammattiyhdistysliikkeitä on keskeinen Archien hahmolle, ja hän on identiteetistään ylpeä (ks. *The Saga of Cousin Oscar*, 9/1971; *The Man in the Street*, 10/1971; *Archie and the FBI*, 1/1972).<sup>9</sup>

Archien asemasta liiton tukemana työnjohtajana huolimatta Bunkerit eivät ole immuuneja 1970-luvun taloudelliselle levottomuudelle – ”tälle lamalle tai taantumalle, tai miksi sitä kutsutaankin”, kuten eräässä jaksossa todetaan (*The Insurance is Canceled*, 11/1971). Taloudellinen epävarmuus tulee selkeimmin esiin siinä, että Archie ajaa viikonloppuisin ystävänsä taksia (*Archie’s Aching Back*, 1/1971; *Sammy’s Visit*, 2/1972; *Archie and the Editorial*, 9/1972; *Archie’s Fraud*, 9/1972; *The Taxi Caper*, 12/1973). Myös Archien työnantaja Prendergast Tool and Die Company kärsii taloudellisesta taantumasta, mikä johtaa aina uusiin leikkauksiin (*The Insurance is Canceled*, 11/1971; *Christmas Day at the Bunkers*, 12/1971). ”Yhtiö ilmoitti, että 20 prosenttia henkilöstöstä vähennetään, ja luulen, että minun osastoni tulee kärsimään suuresti”, Archie kertoo. Hän valvoo koko yön, koska on huolissaan omasta työpaikastaan. Samalla hän muistelee 1930-luvun suuren laman vaikutusta isänsä elämään: ”En koskaan unohda sitä, miten lama iski isääni. Ensin hän toi leivän pöytään kaikki ne vuodet, ja yhtäkkiä palkkasekkien tulo lakkasi [...]. Hän ei koskaan toipunut siitä, se mursi hänen sydämensä” (*Archie s Worried about His Job*, 3/1971). Archien taloudellinen asema perustuu New Dealin ammattiliittojen ja liberaalin talouspolitiikan yhdistelmälle, jota historioitsija Robert Self on luonnehtinut termillä ”breadwinner liberalism” (Self 2013, 2, 14). Kyseisessä jaksossa Archie itse asiassa viittaa isäänsä termillä ”bread-winner”.

Archie on kroonisen huolestunut taloudesta, ja hän on hyvinvointimallin avoin kriitikko. Sarjan tunnuslaulussa Archie ylistää aikaa, jolloin hyvinvointimallia ei kaivattu ja kaikki tekivät oman osansa (“[we] didn’t need no welfare state, [and] everybody pulled their weight”). Hyvinvointivaltion vastustuksesta huolimatta kyse ei ole vain nostalgista Herbert Hooverin aikoihin – aikaan ennen 1930-luvun suurta lamaa ja Rooseveltin *New Deal* -ohjelmia –, vaikka sarjan teemassa menneisiin aikoihin viitataan. Kyse on paljon tätä monisysteemistä ilmiöstä. Eräässä jaksossa paikallinen Progressive Partyn ehdokas kysyy Archielta, mikä hyvinvointivaltiossa sitten on hänestä väärin. Archie vastaa: ”Kaikki.” Kun ehdokas pyytää tarkentamaan, Archie paljastaa ajattelumallinsa: ”Olen kyllästynyt sinun kaltaisiisi ihmisiin, jotka antavat minun kovalla työllä ansaitsemani rahat perheille, jotka eivät ole edes sukua, eivätkä edes voisi olla (ihonvärinsä takia)” (*The Election Story*, 10/1971).<sup>10</sup> Tässä nousee esiin Archien kaksi keskeistä huolenaihetta: hänen oma taloudellinen turvansa ja hänen etnisiä vähemmistöjä kohtaan tuntemansa epäluulo, joka kytkeytyy kansalaisoikeuksien vastustamiseen.

Kritisoidessaan hyvinvointiohjelmia Archien retoriikassa toistuu ajatus, että hänen kovalla työllään ansaitsemansa rahat viedään hänen taskustaan (*Judging Books by Covers*, 2/1971; *The Elevator Story*, 1/1972).<sup>11</sup> On syytä painottaa, että hän puhuu samalla tavalla myös hyväntekeväisyydestä: häntä huolestuttaa kaikki ”ylimääräinen” rahanmeno. Kaukaisen sukulaisen kyläily ja Edithin kiertäville joululaulujen laulajille antamat rahat ovat askelia kohti ”köyhäintaltoa” (*The Saga of Cousin Oscar*, 9/1971; *Christmas Day at the Bunkers*, 12/1971). Hyvinvointimallin ja hyväntekeväisyyden kritisointi samalla

9 Archien hahmon luokkuluottuvuuksista ks. Cowie 2010; Collins 2012.

10 “I am sick and tired of people like you giving away my hard-earned money to a bunch of families who ain’t even related to me, which they couldn’t be related to me for complexionary [sic] reasons, you know what I mean” (*The Election Story*, 10/1971).

11 “[Being on welfare] is the same as picking my pocket” (*Judging Books by Covers*, 2/1971).

diskurssilla on avain Archien ajatteluun: kritiikin syyt ovat henkilökohtaiseen talouteen liittyviä, eivät ideologisia. Ongelma ei siis olekaan hyvinvointimalli vaan se, kuka saa sen kautta rahaa (ks. esim. *Success Story*, 3/1971). Tätä tärkeää seikkaa on tarkasteltava seuraavaksi.

Archie siis kyllä laulaa Hooverin päivistä, mutta hänen poliittinen ajattelunsa perustuu laajemmin New Dealin käsityksille hallituksen vastuualueista. Vaikka Archie pitää hyvinvointimallia nollasummapelinä, jossa hän menettää rahaa, hän ei ole hyvinvointiohjelmia vastaan sinänsä. Kun Edith tuo vanhuksen Bunkerien kotiin, Archie valittaa siitä aiheutuvista kustannuksista todeten, että hallituksenhan se pitää miehestä huolehtia. Sekä vanhus että Mike selittävät Archielle, että sosiaaliturva on riittämätön, vanhukset vain ”näkevät nälkää hitaammin”, kuten Mike asian muotoilee. Archie vastaa piikkikästi, että Miken pitäisi siis mennä töihin ja alkaa maksaa veroja – silloin hallituskin pystyisi parempaan (*Edith Finds an Old Man*, 9/1973). Archien kommentti kytkeytyy oleellisesti edellä mainittuun ”*breadwinner liberalism*”-ajatteluun. Tässä näkyy Archien ajattelun itsekeskeisyys; hän on huolissaan omasta taloudellisesta toimeentulostaan, ja huoleen liittyy hänen oma lähestyvä eläköitymisensä. Kuten edellä todetaan, Archie siis viittaa sarjassa isänsä kokemuksiin suuren laman aikana. Kun hän kyseisessä jaksossa saa myöhemmin tietää työpaikkansa olevan turvattu, hän toteaa, ettei kukaan työhaluinen näe nälkää Yhdysvalloissa (*Archie is Worried about His Job*, 3/1971). Archie näkee asiat vain omasta näkökulmastaan: hän on työpaikkansa pelastuttua jo unohtanut isänsä kohtalon.

Myös Archien asenne verotukseen korostaa hänen itsekeskeistä taloudellista ymmärtämystään ja käsitystään hallituksen vastuualueista. Hän ylistää Nixonin verohelpotuksia, kuten auton kulutusveron poistoa, ja kritisoi demokraattien veropolitiikkaa, kuten George McGovernin perintöveroehdotusta (*The Man in the Street*, 12/1971; *Archie's Fraud*, 9/1972). Tästä huolimatta hän on ylpeä ollessaan ”tavallinen veronmaksaja”, mikä liittyy hänen käsityksiinsä hallituksen vastuista (*Writing the President*, 1/1971; *Success Story*, 3/1971; *The Election Story*, 10/1971). Niinpä on mahdollista, että hän myöhemmin itsekeskeisyydessään tuomitsee Nixonin talouspolitiikan rivikansalaisia sorsivana (*Archie and the Editorial*, 9/1972). Hän jopa toteaa, että ”Nixon is hurting me” ja vaatii rikkaita suosivien verotuksen porsaanreikien sulkemista (*Archie's Fraud*, 9/1972). Tässä tulee jälleen esiin Archien konservatiivisuuden ambivalenttius.

On selvää, että Archien talousajattelu ei noudata konservatiivien *laissez-faire*-linjaa. Hänen ajattelussaan yhdistyvät ammattiliittoidentiteetti ja egosentriset mutta New Dealin mukaiset käsitykset hyvinvoinnista ja veroajattelusta, jotka vastaavat Selfin ”*breadwinner liberalism*”-mallia ja toisaalta Jefferson Cowien (2010) kuvausta työväenluokkaisesta kamppailusta. Hahmotelma Nixonin laajasta konservatiivisesta enemmistöstä on ehkäpä kaikkein ongelmallisin, kun sitä yritetään soveltaa kuvaan Archie Bunkerista konservatiivina. Koska työväenluokka oli sarjan kuvaamana aikana suurimpien sosiaalisten ja taloudellisten haasteiden edessä, Nixon keskittyi retoriikassaan kulttuurisiin arvoihin ja puhui vähemmän talouspolitiikasta. Tavoitteena oli luoda konservatiivinen enemmistö ”kypäräpäisten duunarien” (*hard-hats*) varaan (Cowie 2010, 135–138). *National Review'n* julkaisija ja pitkän linjan konservatiivivaihtaja William Rusher kutsui Nixonin linjaa keskittymiseksi ”Archie Bunker-asioihin” eli juuri edellä mainittuihin traditionalistisiin ja antikommunistisiin juonteisiin talouspolitiikan kustannuksella (ks. Frisk 2011). Vaikka Archie Bunkeria kutsutaan siis nykyään konservatismiin edustajaksi ja jopa ikoniksi,



Nixonin tavoitteena oli luoda konservatiivinen enemmistö Archie Bunkerin kaltaisten ”kypäräpäisten duunarien varaan”. Kuva: Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AHard\\_hats\\_on\\_Nixon\\_cabinet\\_table\\_May\\_26%2C\\_1970.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AHard_hats_on_Nixon_cabinet_table_May_26%2C_1970.jpg).

hän edusti todellisuudessa yhtä segmenttiä, josta Nixon yritti rakentaa uutta konservatiivista enemmistöä. Kuinka ollakaan, Nixon jopa viittasi Bunkeriin yksityisessä Valkoisen talon keskustelussa – ei konservatiivina tai republikana vaan ”kypäräpäisenä jäykkisduunarina” (OVAL 1971). On oletettavaa, että hän ymmärsi, ettei Bunker sulattanut kaikkia hänen poliittisia linjauksiaan. Tavoitteena oli, että hän mahdollisimman monien amerikkalaistyöläisten tavoin sulattaisi niistä tarpeeksi monta.

## Lopuksi

Vaikka *Perhe on pahin* -sarjan esitetään usein syntyneen 1960-luvun poliittisesta kuohunnasta, se syntyi yhtä lailla poliittis-ideologisesti riippumattomasta televisioteollisuuden sisäisestä katsokilpailusta, joka suuntautui erityisesti haluttuihin kohderyhmiin. Viimeksi mainitut olivat mainostulojen ja täten kaupallisen televisiotuotannon perusta. Voidaan jopa väittää, että sarja ei kiinnostanut televisiojohtajia niinkään poliittisessa tai edes erityisen luovassa mielessä vaan haluttujen nuorten, koulutettujen, kaupunkilaisten kohderyhmien tavoittajana. 1970-luvulle tultaessa korporatiiviset intressit yksinkertaisesti vain vaativat uusia ohjelmia.

Carroll O’Connorin esittämä työläiskiivailija on epäilemättä yksi amerikkalaisen television ikimuistettavimmista hahmoista. Archie Bunker nousi yleisöjen tietoisuuteen ajankohtaisena poliittisena symbolina ja muotoutui myöhemmin konservatiivisuuden ikoniksi. Norman Lear ja O’Connor näkivät Bunkerin satiirisena versiona menneisyyteen katsovasta amerikkalaisuudesta ja esittivät hänet sellaisena kuin se näyttäytyi 1970-luvun nykyhetkessä: avoimen taantumuksellisenä ja mennyttä haikailevana kiihkoilijana.

Hahmosta tuli joka tapauksessa paluuta tekevän konservatiivisuuden personifikaatio. Ideologisesti hahmo on paljon ambivalentimpi kuin yleensä esitetään. Hän on vankkumaton antikommunisti, perinteisten sukupuolinormien kannattaja ja kansalaisyhteiskunnan vastustaja. Tästä huolimatta hänen poliittisia mielipiteitään ei voi yksiselitteisesti kuvata republikaanisiksi tai konservatiivien linjauksia mukaileviksi. Varsinkin *laissez-faire*-talouspolitiikan suhteen hän on jopa erimielinen. Kuitenkin ajankohdan yhteiskunnallisessa

kontekstissa hän on ”hiljaisen enemmistön” jäsen, vaikka hän onkin kaikkea muuta kuin hiljaa mielipiteitään esittäessään. Tähän tosin vaikuttaa se, että kyseessä on televisio-ohjelma ja vielä komedia: mille nauraisimme, elleimme Bunkerin näkemyksille ja niiden ilmaisutavalle? Sarjan tekijät nimenomaan halusivat tehdä Bunkerista tietynlaisen komediallisen hahmon.

Archie Bunker edustaa sitä valkoista työväenluokkaa, johon Nixonin konservatiivisen enemmistön malli pohjautui. Nixonin ideana oli painottaa kulttuurisia ja sosiaalisia asioita talouspolitiikan sijaan. Bunker kuvastaa kysymystä ideologisista painotuksista ja ajattelumallia, jossa konservatiivisuuden edustajaksi voi nousta poliittisilta mielipiteiltään varsin ambivalentti hahmo. Nixonin retorisen strategian menestys kulminoitui myöhemmin Ronald Reaganin valinnassa Yhdysvaltojen presidentiksi vuonna 1980.

Vastaava ambivalenssi konservatismiin opinkappaleita kohtaan on mahdollistanut Donald Trumpin nousun erittäin merkittäväksi tekijäksi republikaanisessa puolueessa. Konservatiivien periaatteista poikkeavia poliittisia ideoita tuetaan kovaäänisillä taantumuksellisilla mielipiteillä ennen kaikkea arvokonservatiivisissa kysymyksissä, joita Rusher kutsui Nixonin politiikassa ”Archie Bunker -asioiksi”. Trumpin vaalituloksissa nähtävät kyltit osoittavat lisäksi, että Trumpin kannattajat identifioituvat ”hiljaiseen enemmistöön”. Koomikko Larry Wilmore kysyikin *Perhe on pahin* -sarjan luojaolta Learilta, tunteeko hän olevansa vastuussa siitä, että Archie Bunker – Donald Trump – pyrkii nyt Yhdysvaltojen presidentiksi (*The Nightly Show with Larry Wilmore*, 2015). Wilmore oli tuskin tietoinen artikkelin alussa mainitusta graffitista New Yorkin metrossa 1970-luvun alussa, mutta hänen kysymyksensä on jälleen yksi osoitus Archie Bunkerin edelleen jatkuvasta kulttuurisesta merkityksestä konservatiivisena ikonina ja konservatismiin komediallisena mutta yhtä kaikki yleisesti tunnistettuna edustajana.

## Tutkimuskirjallisuus

Adler, Richard P. (toim.) (1979) *All in the Family: A Critical Appraisal*. Westport: Praeger Publishing.

Barnouw, Eric (1990) *Tube of Plenty: The Evolution of American Television*. 2. painos. New York: Oxford University Press.

Berkowitz, Edward D. (2006) *Something Happened: A Political and Cultural Overview of the Seventies*. New York: Columbia University Press.

Bowen, Michael (2011) *The Roots of Modern Conservatism: Dewey, Taft, and the Battle for the Soul of the Republican Party*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Brinkley, Alan (1994) ”The Problem of American Conservatism”. *The American Historical Review* vol. 99:2, 409–429.

Buckley, William F. (1955) ”Our Mission Statement”. *National Review* vol. 1:1.

Buckley, William F. (2001) ”The Laughter of Archie Bunker”. *National Review* vol. 53:14, 58.

Burns, Jennifer (2009) *Goddess of the Market: Ayn Rand and the American Right*. New York: Oxford University Press.

Campbell, Sean (2006) *The Sitcoms of Norman Lear*. Jefferson: McFarland & Co.

Carter, Dan T. (1999) *From George Wallace to Newt Gingrich: Race in the Conservative Counterrevolution 1963–1994*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Carter, Dan T. (2000) *Politics of Rage: George Wallace, the Origins of the New Conservatism, and the Transformation of American Politics*. 2. painos. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Castleman, Harry & Walter J. Podrazik (2010) *Watching TV: Six Decades of American Television*. 2. painos. Syracuse: Syracuse University Press.

- Cowie, Jefferson & Nick Salvatore (2008) "The Long Exception: Rethinking the Place of the New Deal in American History". *International Labor and Working-Class History* vol. 74, 1–32.
- Cowie, Jefferson (2010) *Stayin' Alive: The 1970s and the Last Days of the Working Class*. New York: The New Press.
- Durr, Kenneth D. (2003) *Behind the Backlash: White Working-Class Politics in Baltimore, 1940-1980*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Edgerton, Gary R. (2007) *The Columbia History of American Television*. New York: Columbia University Press.
- Fiske, John (1987) *Television Culture*. London: Routledge.
- Frisk, David B. (2011) *If Not Us, Who? William Rusher, National Review, and the Conservative Movement*. Wilmington: ISI Books.
- Gitlin, Todd (2000) *Inside Prime Time*. Tarkistettu painos. Berkeley: University of California Press.
- Greene, Doyle (2007) *Politics and the American Television Comedy: A Critical Survey from I Love Lucy through South Park*. Jefferson: McFarland & Co.
- Hamamoto, Darrell (1991) *Nervous Laughter: Television Situation Comedy and Liberal Democratic Ideology*. New York: Praeger Publishing.
- Hartman, Andrew (2015) *A War for the Soul of America: A History of the Culture Wars*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Heale, M. J. (1990) *American Anticommunism: Combating the Enemy Within, 1830–1970*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Hobson, Laura Z. (1971) "As I Listened to Archie Bunker Say 'Hebe'". *The New York Times* September 12, D1.
- Von Hodenberg, Christina (2015) *Television's Moment: Sitcom Audiences and the Sixties Cultural Revolution*. New York: Berghahn Books.
- Joseph, Peniel E. (Ed.) (2006) *The Black Power Movement: Rethinking the Civil Rights–Black Power Era*. New York: Routledge.
- Kirk, Russell (1981) "Libertarians: The Chirping Sectaries". *Modern Age* vol. 25:4, 345–351.
- Kirk, Russell (2001) *The Conservative Mind: From Burke to Eliot*. 7. painos. Washington D.C.: Regnery Publishing.
- Kruse, Kevin M. (2007) *White Flight: Atlanta and the Making of Modern Conservatism*. Princeton: Princeton University Press.
- Kruse, Kevin M. (2015) *One Nation Under God: How Corporate America Invented Christian America*. New York: Basic Books.
- Lassiter, Matthew D. (2007) *The Silent Majority: Suburban Politics in the Sunbelt South*. Princeton: Princeton University Press.
- Lear, Norman (2014) *Even This I Get to Experience*. New York: Penguin Press.
- Levendusky, Matthew (2009) *The Partisan Sort: How Liberals Became Democrats and Conservatives Became Republicans*. Chicago: University of Chicago Press.
- Levine, Elana (2007) *Wallowing in Sex: The New Sexual Culture of 1970s American Television*. Durham: Duke University Press.
- Lewis, Penny (2013) *Hardhats, Hippies, and Hawks: The Vietnam Antiwar Movement as Myth and Memory*. Ithaca: ILR Press.
- Marc, David (1996) *Demographic Vistas: Television in American Culture*. Tarkistettu painos. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Mason, Robert (2004) *Richard Nixon and the Quest for a New Majority*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- McCrohan, Donna (1987) *Archie & Edith, Mike & Gloria: The Tumultuous History of All in the Family*. New York: Workman Publishing.
- McGirr, Lisa (2015) *Suburban Warriors: The Origins of the New American Right*. Täydennetty painos. Princeton: Princeton University Press.
- Mittell, Jason (2010) *Television and American Culture*. New York: Oxford University Press..
- Moore, Barbara & Marvin R. Berman & Jim van Dyke (2006) *Prime-time Television: A Concise History*. Westport: Praeger Publishing.



- Nash, George H. (1996) *The Conservative Intellectual Movement in America since 1945*. Wilmington: Intercollegiate Studies Institute.
- Nixon, Richard (1969) Address to the Nation on the War in Vietnam. November 3. Gerhard Peters and John T. Woolley (toim.) *The American Presidency Project*, <<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=2303>> (linkki tarkistettu 28.12.2015).
- OVAL 498-5 (May 13, 1971) White House Tapes. Richard Nixon Presidential Library and Museum, Yorba Linda, California.
- Ozersky, Josh (2003) *Archie Bunker's America: TV in an Era of Change 1968–1978*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Phillips, Kevin (1969) *The Emerging Republican Majority*. New York: Arlington House.
- Phillips-Fein, Kim (2010) *Invisible Hands: The Businessmen's Crusade Against the New Deal*. New York: W.W. Norton & Co.
- Phillips-Fein, Kim (2011) "Conservatism: A State of the Field". *Journal of American History* vol. 98:3, 723–743.
- Rae, Nicol C. (1994) *Southern Democrats*. New York: Oxford University Press.
- Reinhard, David W. (1983) *The Republican Right since 1945*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Richardson, Heather Cox (2014) *To Make Men Free: A History of the Republican Party*. New York: Basic Books.
- Rosa, Alfred F. & Paul A. Eschholz (1972) "Bunkerisms: Archie's Suppository Remarks in All in the Family". *The Journal of Popular Culture* vol. 6:2, 271–278.
- Schoenwald, Jonathan (2002) *A Time for Choosing: The Rise of Modern American Conservatism*. New York: Oxford University Press.
- Schulman, Bruce & Julian E. Zelizer (Eds.) (2008) *Rightward Bound: Making America Conservative in the 1970s*. Cambridge: Harvard University Press.
- Self, Robert O. (2013) *All in the Family: The Realignment of American Democracy Since the 1960s*. New York: Hill & Wang.
- Staiger, Janet (2000) *Blockbuster TV: Must-See Sitcoms in the Network Era*. New York: NYU Press.
- Stein, Judith (2010) *Pivotal Decade: How the United States Traded Factories for Finance in the Seventies*. New Haven: Yale University Press.
- Tsesis, Alexander (2008) *We Shall Overcome: A History of Civil Rights and the Law*. New Haven: Yale University Press.

Rami Mähkä

Rami Mähkä, FM  
Kulttuurihistoria, Turun yliopisto

# BASIL FAWLTY JA "ESITHATCHERILAISUUS" SARJASSA PITKÄN JUSSIN MAJATALO



*Klassikkoaseman saavuttanut tilannekomedia Pitkän Jussin majatalo rakentuu pitkälti työkeän ja katastrofialttiin hotellinjohtajahahmo Basil Fawltyn toilauksille. Mielipiteiltään konservatiivinen ja patrioottinen Fawlty on sarjan naurun ensisijainen kohde. Sellaisena hän artikuloi käsityksiä Britannian yhteiskunnallisesta tilanteesta 1970-luvun jälkipuoliskolla. Sarjan avainteemojen kontekstualisointi – sarjan komediallisuus huomioon ottaen – auttaa ymmärtämään yhteiskunnallista ja kulttuurista kehitystä, jonka seurauksena Margaret Thatcher nousi Britannian pääministeriksi vuonna 1979.*

Artikkelini tarkastelee Pitkän Jussin majataloa (*Fawlty Towers*, BBC, 1975, 1979) tilannekomediana, jonka keskipisteenä on hotellinomistaja ja -johtaja Basil Fawltyn (John Cleese) keskiluokkainen, konservatiivinen hahmo. Sarjan muut keskushahmot ovat Sybil Fawlty (Prunella Scales), Polly (Connie Booth) ja Manuel (Andrew Sachs). Sybil on Basilin vaimo, joka on miestänsä sosiaalisempi ja avomielisempi. Hän myös osallistuu hotellin pyörittämiseen ollen siinä itse asiassa miestänsä pätevämpi. Sisäkkö Polly taas on taideopiskelija, joka toimii järjen äänenä ja Basilin virheiden paikkaajana. Neljäs keskushenkilö Manuel on huonosti englantia taitava ja asioita hahmottava espanjalaistarjoilija (ks. myös Wilmot 1980, 243–247).

Jo tässä vaiheessa on syytä painottaa, että *sitcomin* hahmot tai niiden yhdistelmä perustuvat komediallisille funktioille ja stereotyypittelylle, joka edesauttaa juonien rakentamista ja komedian ymmärrettävyyttä. Tosin, kuten Brett Mills toteaa, hahmojen stereotyypiset piirteet toimivat molempiin suuntiin: Yhtäältä kyse on fiktiivisyydestä ja välittömästä tunnistettavuudesta eli siitä, millaisena stereotyypit esitetään mediassa. Toisaalta taas kyse on sosiaalisuudesta tai kulttuurisuudesta eli siitä, miten esitetyt stereotyypit vaikuttavat ihmisten ja ihmisryhmien ymmärtämiseen medioiden ulkopuolella (Mills 2005, 104).

Brittiläis-amerikkalaisen komediaryhmän Monty Pythonin jättänyt John Cleese (s. 1939, Iso-Britannia) loi *Pitkän Jussin majatalon* amerikkalaisen vaimonsa Connie Boothin (s. 1944) kanssa. Sarjaa valmistettiin kaksi tuotanto-



*Pitkän Jussin majatalon* keskushahmoina nähdään hotellinomistaja Basil Fawltyn (John Cleese) ja tämän vaimo Sybil (Prunella Scales). Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

kautta, ja tuotantokaudet esitettiin BBC:llä vuosina 1975 ja 1979. Sarjan toisen tuotantokauden suuren suosion ansiosta BBC tarjosi Cleeselle jatkoa, mutta tämä katsoi, ettei saisi konseptista enää irti uutta materiaalia (2009 Interviews, 2010).<sup>1</sup> *Pitkän Jussin majatalosta* tekee historiallisesti mielenkiintoisen se, että sarjan idea – pöyristyttävän tyly ja itsekeskeinen hotellinomistaja – perustuu tositapaukseen.<sup>2</sup> Suurin osa Basil Fawltysta on kuitenkin Cleesen ja Boothin luomaa.

Sarjan myöhemmästä klassikkoasemasta huolimatta *Pitkän Jussin majatalo* ei ollut välitön menestys. Sarja sai joitain hyviä kriitikkoarvioita – ja joitain todella kriittisiä –, mutta sen katsojaluvut olivat alhaiset. BBC:n Light Entertainment -osastolla laaditun muistion mukaan sarjaa pidettiin kliseisenä ja todennäköisenä floppina. Cleesen päätöstä lähteä Monty Pythonista pidettiin BBC:llä yleisesti virheenä. Sarjan alkutaivalta ei auttanut, että pilotin studioyleisönä oli 70-henkinen islantilainen vierailijaryhmä, joka ei nauranut kertaakaan. Sovitut kuusi jaksoa kuitenkin tehtiin valmiiksi, vaikka katsojaluvut pysyivät alhaisina. Vasta uusintakierrokset seuraavana vuonna johtivat sarjan massasuosiin: ensin 7 miljoonaa, seuraavalla kerralla 12 miljoonaa katsojaa. Suosion takia BBC tilasi toisen kuuden jakson kauden, joka esitettiin vuonna 1979. Toisen tuotantokauden katsojaluvut olivat uusintakierroksella jo 15 miljoonaa. Robert Gore Langton väittääkin, että sarjasta muodostui muutamassa vuodessa ”kansallinen pakkomielle”. Tämä johtui Langtonin mukaan Basil Fawltyn hahmosta, jonka äreän ja alistetun ulkokuoren alta britit tunnustivat kulttuuristaan jotain, jolle ”nauraa vedet silmissä”. (Langton 1999, 62, 64.) Itse kuitenkin näen, että katsojat nauroivat myös Fawltyn kanssa. He näkivät Fawltysa perinteisen brittiläisyyden puolustajan, vaikka olisivatkin pitäneet tätä vanhakantaisuuden ja pysähtyneisyyden esimerkkinä.

Artikkelissa Basil Fawltia ja hänen arvomaailmaansa analysoidaan ja kontekstualisoidaan 1970-luvun Britannian yhteiskunnallisen tilanteen ja erityisesti thatcherismin näkökulmista. Artikkelissa tarkastelen, miten Basil Fawltyn voidaan ymmärtää ”esithatcherilaiseksi” hahmoksi, jonka kautta voidaan osaltaan selittää Thatcherin valtaannousua vuonna 1979.<sup>3</sup>

1 Wilmut kirjoittaa brittikomediana käsittelevässä klassikkohistoriikissaan vuonna 1980, että *Pitkän Jussin majatalon* ensimmäinen tuotantokausi on vaikuttanut brittitelevision historiaan enemmän kuin mikään muu yksittäinen sarja (Wilmut 1980, 247; ks. myös Topping 2007, 165–166).

2 Cleese oli Monty Python -vuosinaan kuvaamassa *Monty Pythonin Lentävää sirkusta* (*Monty Python's Flying Circus*, BBC, 1969–1974) lounaisenglantilaisessa Torquayn pikkukaupungissa. Sattumanvaraisesti valitun hotellin omistaja Donald Sinclair (1909–1981) kohteli asiakkaitaan epäkohteliaasti ja alentuvasti sekä puuttui näiden asioihin niin tungettelevasti, että muut Monty Python -ryhmän jäsenet vaihtoivat hotelleja. Tapauksesta kiinnostuneet Cleese ja Booth päättivät jäädä. Kun Cleese joitain vuosia myöhemmin mietti uutta projektia, hän muisti hotellinomistajan ja päätti ottaa tämän tilannekomiensa lähtökohdaksi. Torquayn asukkaat kertovat sarjan DVD-julkaisun lisämateriaalina olevassa dokumentissa, että paikalliset tunnustivat Fawltyn innoittajan oitis (Torquay Tourist Office, 2010).

3 Vertaa Raymond Williamsin ajatukseen orastavasta (*emergent*) kulttuurista (Williams 1981). Sigfried Kracauerin *From Caligari to Hitler* (1947/1974) puolestaan esittää, että saksalaisesta 1920-luvun elokuvasta on luettavissa kaaoksen pelko ja järjestyksen halu, jotka selittävät saksalaisten alistumista natsismille.

Basil – viittaa häneen jatkossa etunimellä erotuksena vaimostaan (Sybil) – representoi pitkälti samankaltaista arvokonservatiivisuutta kuin Thatcher. Molemmat vastustavat esimerkiksi höllentynyttä sukupuolimoraalia ja sosialismia ja näkevät yhteiskunnassa samoja ongelmia, kuten Britannian 1800-luvulla alkaneen taantumien eli deklinaation. Artikkelit rakentuu näiden teemojen esiintymisen tai niiden poissaolon analyysille *Pitkän Jussin majatalossa*. Kuten jatkossa käy ilmi, Thatcher ja Basil eivät ajattele kaikista asioista samoin. Basil jopa edustaa Thatcherille Britannian ei-toivottua taantumiseen johtanutta konservatiivisuutta. Joka tapauksessa Basil ja Thatcher olivat aikalaisia 1970-luvun Britanniassa. Thatcherin ja *Pitkän Jussin majatalon* välillä on myös mielenkiintoinen joskin sattumanvarainen yhteys, sillä ensimmäinen tuotantokausi esitettiin samana vuonna, kuin Thatcher nousi oppositiossa olleen konservatiivipuolueen johtoon. Toinen tuotantokausi esitettiin 1979, jolloin Thatcherista tuli Britannian pääministeri.<sup>4</sup>

### Konservatiivisuus ja thatcherismi

Kaksi terminologista selvennystä on tarpeen artikkelin näkökulman ja kontekstien ymmärtämiseksi. *Konservatiivisuudella* viittaa yleisesti suurten tai nopeiden yhteiskunnallisten muutosten vastustukseen ja perinteisten arvojen ja periaatteiden kannattamiseen. Sen vastakohtaksi asetuu *liberaalisuus*, usein vasemmistolaisittain ymmärrettynä. Basil on arvoiltaan tällainen yleinen hahmo, eikä hän edusta mitään tarkkaa konservatiivisuuden muotoa. Voi olettaa, että jo asemansa takia – hotellinomistaja ja työntekijöidensä esimies – hän on konservatiivien uskollinen äänestäjä.

*Thatcherismilla* on niin ikään yleisluontoinen merkitys johtuen jo siitä, että artikkeli käsittelee kautta ennen aikaa, jota on yleensä nimitetty thatcherismiksi. Esimerkiksi Ben Jackson ja Robert Saunders käyttävät thatcherismi-termiä vasta Thatcherin toisen pääministerikauden (1983–1987) kohdalla. Kuitenkin termi sinänsä nousee Thatcherin sisäpiiristä. Sisäpiiri käytti nimitystä jo vuodesta 1975 alkaen, jolloin Thatcher syrjäytti Edward Heathin konservatiivipuolueen johdossa (Jackson & Saunders 2012). Termi viittasi tässä vaiheessa – thatcherismiin yleisesti liitettyä ”konservatiivisuutta” tai ”uusliberalismia” henkilökohtaisempaan – affiliaatioon. Heathin kannattajia kutsuttiin vastaavasti nimellä ”Heathmen”. Ideologisessa mielessä käytettynä thatcherismi on jälkikäteen termi, joka Jacksonin ja Saundersin mukaan yhtä paljon hämää kuin paljastaa, mitä Thatcherin ideologia oikeastaan oli. Tärkeä syy tähän on se, että termin omaksuivat Thatcherin poliittiset vastustajat Labour ja marxilainen vasemmisto (ibid.). Siksi käytän artikkelissa käsitettä *esithatcherilaisuus*, jolla viittaa Thatcherin ideologisiin diskursseihin suhteessa aikaan ennen hänen pääministeriyttään. *Pitkän Jussin majatalo* mainitsee itse asiassa Thatcherin kerran: osana erään nuorukaisen ohimennen laukaisemaa viitsiä, jossa Thatcherin nokkeluus kyseenalaistuu (The Psychiatrist, 2/1979).<sup>5</sup>

Kuten Andy McSmith huomauttaa, Thatcher ei koskaan koonnut yhteen poliittisia uskomuksiaan ja ideoitaan, joiden pohjalta voisimme todeta, mitä thatcherismi oli. Thatcher kertoi toimivansa vaistonsa varassa. McSmith yhtyy näkemykseen. Thatcher reagoi tilanteisiin luottaen vaistoonsa (McSmith 2010, 18–19). Konservatiivipoliitikko ja -journalisti Nigel Lawsonin mukaan thatcherismin väärä määritelmä on: ”mitä tahansa, mitä Thatcher aikanaan teki tai sanoi”. Oikeampi määritelmä hänestä on: sekoitus vapaata markkinataloutta, kurinalaista taloudenpitoa, julkisten menojen tiukkaa kontrollia,

4 Historioitsija Jeremy Black toteaa, että Thatcherin aikalaisvaikutuksen luonnetta on vaikea selittää jälkikäteen, koska hänen myöhempi maineensa vaikuttaa niin suuresti ilmiön tarkasteluun. Hän nostaakin esiin mahdollisimman ”neutraalin” esimerkin: brittipsykiatrit huomasivat, että Thatcherin kaudella potilaat vastasivat poikkeuksellisen usein oikein erääseen potilaan tietoisuutta mitanneeseen vakiokysymyksen: ”kuka on Britannian pääministeri?” (Black 2004, 140–141).

5 Viriili työväenluokkainen Mr Johnson (Nicky Henson) vitsaillee, että Torquayn menovinkkien ohella maailman ohuimmat kirjat ovat ”The Wit of Margaret Thatcher” ja ”Great English Lovers”. Basil on ainoa paikallaolija, joka ei naura letkautukselle (The Wedding Party, 10/1975).

veronkevennyksiä, nationalismia, ”viktoriaanisia arvoja” ja yksityistämistä sekä hyppysellinen populismia (sit. ibid.; ks. myös Kallioniemi 2006, 32–34). Olisi liioittelua väittää, että Basil vastaa tarkalleen tuota kuvausta, sillä hän ei ota kantaa vaikkapa verokevennyksiin. Basil on joka tapauksessa erittäin – tai riittävän – lähellä, jotta hänet voi yhdistää thatcherisiin.

Thatcherismin arviointi onkin perustellumpaa, kun se tapahtuu diskursioiden analyysina Thatcherin politiikkaa selittävän työkalun sijaan (Jackson & Saunders 2012, 5–14, 17–19). Näin thatcherismi ymmärretään myös tässä artikkelissa: ideologisina diskursseina, ei käytännön poliittisina toimina tai saavutuksina. Vaikka Basil Fawcety ei liity Thatcherin sisäpiiriin tai konservatiivipuolueeseen, hänet voi tulkita ”esithatcherilaisena” diskursioiden samankaltaisuuden ja samanaikaisuuden takia.

### Tilannekomedia tutkimuksen kohteena

Kun komediaa lähestytään tutkimuskohteena, on syytä tehdä ero huumorin ja komedian käsitteiden välille – huumoriahan esiintyy fiktiossa komedian ulkopuolellakin. Kun huumoria käytetään vakavan viestin välittämiseen, huumori on sosiologi Michael Mulkayn mukaan alisteinen vakavalle viestille (Mulkay 1988, 217–219). Komedia on puolestaan lajityyppi, jossa komediallinen intentio on ensisijaista ja ei-komediallinen merkitysisältö sekundaarista (ks. esim. King 2002, 3–5; Stott 2005, 9). Palmer kirjoittaa ”intentionaalista komediasta” (*comedy-in-intention*) (Palmer 1987, 21–23), jota *Pitkän Jussin majatalo* edustaa: kysymyksessä on kiistatta komedia. Katson, että kaikelle komedialle ominaista on kaksitahoinen merkitysjärjestelmä. Komedia viittaa aina ensi sijassa itseensä eli komediallisuuteen. Toisaalta se viittaa aina johonkin ”vakavaan” eli ei-komedialliseen. Tässä piilee komedian merkitysten tuottamisen ainutlaatuisuus.

Komediaa on usein pidetty konservatiivisena draaman lajina, sillä sen on katsottu vahvistavan olemassa olevia asenteita. Erityisen konservatiivisena on pidetty tilannekomediaa johtuen pitkälti siitä, että siinä ei ole yleensä merkittävää jaksojen yli kantavaa draamallista kaarta. Toisaalta lyhytkestoisuus ja suhteellinen vapaus realismista tarjoavat komedialle mahdollisuuksia asioiden vaihtoehtoiseen ja radikaaliinkin käsittelyyn (Palmer 1987, 115–116; Neale & Krutnik 1990, 226–228, 233–236, 246). Kuten Jerry Palmer toteaa, vaikka *sitcom* on tavallaan nähtävissä vain sketsin pidennettynä versiona, on se komedian lajityyppinä farssin ja realistisen komediallisen kerronnan välimuoto, johon voi ladata komediallisesti välitettyjä merkityksiä *Pitkän Jussin majatalon* tapaan (Palmer 1987, 153–154). Tällaiset populaarikulttuurin tuotteet ovat dokumentteja siitä, mille ja miten kunakin aikana naurettiin tai minkä uskottiin olevan yleisöön vetoavaa komediaa.

*Sitcom* – sanoista *situation comedy* – eli tilannekomedia on yksi television peruslajityypeistä. Se on eräänlainen välimuoto enemmän tai vähemmän irrallisista komediallisista esityksistä koostuvasta sketsikomediasta ja ei-komediallisista televisiosarjoista eli tilannedraamoista. *Sitcomissa* yhdistyvät komediallinen esiintyminen – kuten Cleesen näyttelijäntyö *Pitkän Jussin Majatalossa* – ainakin periaatteessa dramaattiseen fiktiiviseen tilanteeseen. ”Tilanne” viittaa asetelmaan, jossa erityisesti päähenkilöä esittävä näyttelijä pääsee esittelemään koomikon taitojaan (Hartley 2001, 65). Sekä tilannedraama että tilannekomedia voivat rakentua jatkuvalla juonella tai yksittäisille episodeille, joissa hahmot, perusmiljö ja -asetelmat ovat lähtökohta yksittä-

sen, tyypillisesti jaksonmittaisen tarinan kehittelylle (Palmer 1987, 115–117). Koska kyseessä on komedia, se on periaatteessa vapaa todenmukaisuudesta ja realismista: seuraavan jakson alkaessa edellisten jaksojen tapahtumia ei tarvitse selittää.<sup>6</sup> Kuten Mills kirjoittaa, *sitcomin* keskeisyys niin televisiokomediale kuin sen tutkimukselle erityisesti Yhdysvalloissa on johtanut siihen, ettei komedian – erityisesti satiirin – poliittisuutta oteta aina vakavasti (Mills 2001, 61–62).

Kuten Mills painottaa, huumori monimutkaistaa *sitcomin* representaatioiden analyysia. Usein ajatellaan, että lajityypin huumorin yksinkertaisuus ja välittömyys tarkoittaa, että myös komedian toimintamekanismi on välitön ja yksinkertainen. Huumori on niin elintärkeä osa *sitcomia*, että komediallisuus saattaa jopa muodostua esteeksi sen ymmärtämiselle (Mills 2005, 7–8). Komedian – myös *sitcomin* – merkitysjärjestelmässä komedia on ensi sijassa komediaa ja vasta sitten jotain ei-komediallista ja ”vakavaa”. Lopulta komediassa on kuitenkin kyse näiden kahden merkitystason välisestä dialogista. Vaikkapa sopimattoman vitsin voi siten tulkita joko komediana, huumorina, tai komediallisena tapana kommentoida jotain ”vakavaan” todellisuuteen kuuluvaa. On kuitenkin oleellista, ettei komediallisuutta sivuuteta analyysissa ja johtopäätösten tekemisessä.

### Luokka ja komediallinen positio

Sarjan avausjakso (*A Touch of Class*, ensiesitys 9/1975) esittelee Basilin snobina, jonka mielestä luokka-asema kertoo ihmisestä oleellisen. Kun Sybil moittii häntä kalliin mainoksen laittamisesta lehteen, Basil toteaa tuntevansa hotellibisneksen – väite, jonka Sybil sarjan kuluessa osoittaa kerta toisensa jälkeen ainakin osittain vääräksi. Basil selittää, että hotellin on pyrittävä saamaan parempaa väkeä asiakkakseen nostaakseen profiiliaan. Sybil taas on selvästikin sitä mieltä, että hotellin on toimittava taloudellisten realiteettien mukaan, kuten tähänkin asti. Sybil vaikuttaa tyytyväiseltä hotellin toimintaan, ongelmia aiheuttaa hänestä Basil. Tehdäkseen vaikutuksen Basil näyttää Sybilille kirjeen, jossa yläluokkainen pariskunta ilmoittaa tulevansa hotellin vieraksi. Tällaisia asiakkaita hotelli Basilin mukaan tarvitsee. Hän viittaa hotellissa juuri asustavaan perheeseen, joka näyttää siltä, että tuolilla istuminen on heille uusi kokemus. Hotelliin ei kaivata tällaisia vulgaareja ihmisiä. Sybil toteaa lakonisesti, että mikäli aatellispariskunta asuisi hotellissa viikon, lehtimainoksen kulut tulisivat melkein kuitatuiksi. Ero Sybilin ja Basilin välillä onkin, että ensin mainitun ajattelu perustuu käytännön kokemuksiin hotellin pyörittämisestä. Basilin lähtökohtana ovat kokemukset hotellin arjesta – hän ei vain satu pitämään niistä.

Basilin vastakohta arkirealismille on idealisoitu käsitys brittiläisestä yläluokasta ja ylemmästä keskiluokasta. Niinpä, kun hän on huonolla tuulella ja normaaliakin töykeämpi sisään astuvalle asiakkaalle, hänen käytöksensä muuttuu täydellisesti, kun hän kuulee asiakkaan olevan lordi. Basil alkaa pökkuroida ja mielistellä miestä. Lordi Melbury (Michael Gwynn) paljastuu kuitenkin huijariksi, joka kirjoittelee katteettomia sekkejä ja yrittää varastaa Basilin kolikkokokoelman. Englanninkielinen termi ”confidence trickster” kuvaa tällaista tuntematonta henkilöä, joka hankkii toisen luottamuksen ja käyttää tätä hyväkseen tyypillisesti taloudellinen hyöty mielessään. Basilin tapauksessa luottamus hankitaan aatelistittelillä eli luokkayhteiskunnan huipulle kuulumisella.

6 Ääriesimerkki tästä on amerikkalainen nuorille aikuisille suunnattu animaatiisarja *South Park* (1997–), jonka lähes jokaisessa jaksossa yksi keskushahmoista Kenny kuolee ollen kuitenkin taas mukana seuraavan jakson alussa. Tämä on ymmärrettävissä parodiaksi *sitcomin* lajityyppiin liittyneistä (ks. esim. Donnelly 2001, 73).

Komedian mekanismit ja tekniikat ohjaavat asioiden ja arvojen ilmaisua. Koska kyseessä on populaari komedia, jonka Cleese taatusti halusi menestyvän jo Monty Python -eronsa takia, vitsit ja asetelmat on rakennettu niin, että ne ovat ymmärrettäviä mahdollisimman monelle katsojalle – ei vain Cleesen edustamalle paremmin koulutetulle (*grammar / public school*) brittiläisölle. Brittiläinen luokkayhteiskunta tekee osaltaan juonet ja kohtaukset ymmärrettäväksi. Cleese itsekin toteaa, että hahmojen on oltava uskottavia myös tilannekomedian ulkopuolella (Wilmut 1980, 246). Joel Kuortin mukaan englantilainen huumori – jonka eräs geneerinen taiteellinen ilmentymä *Pitkän Jussin majatalo* väistämättä on – määrittyy huumorina, joka toistaa aiempaa englantilaiseksi koettua huumoria rikkomatta sen normeja tai ”arjen empiristisiä” havaintoja ja kokemuksia englantilaisuudesta (Kuortti 2006, 265–267). Tämä on keskeinen osa populaarin komedian suosiota.

Kun Basilille on selvinnyt, että mies on huijari, hän käyttää luokka-asemiin kuuluvaa etikettiä miehen nöyryyttämiseen. Kuten Palmer huomauttaa, Melbury on heti havainnut Basilin snobismin ja nuoleskelevan mielenlaadun yhdistelmän, jota on helppo käyttää hyväksi. Myös Basil ymmärtää, että hänen heikkoutensa ylempien huomiolle esti häntä arvioimasta Melburya kriittisesti (Palmer 1987, 115 – 117). Kun Melbury saapuu ja puhuttelee Basilia Fawltyksi, Basil korjaa ”hävyttömästi”: ”Mister Fawlty teille, lordi Melbury”. Hän suhtautuu ”lordiin” avoimen vihamielisesti ja ivallisesti. Paikalle ovat juuri saapuneet Basilin kovasti odottamat mutta hänelle ennestään tuntemattomat Sir Richard ja Lady Morris (Michael Wyldeck ja Julie Mellon), jotka seuraavat tilannetta pöyristyneinä.

Basil jatkaa vaihtamalla työväenluokkaiseen aksenttiin ja läpsyttelemällä Melburyn poskia. Paikalla olevien aitojen aatelisten kauhuksi Basil potkaisee maahan kaatunutta miestä ja puhuttelee tätä ”äpäräksi”. Viimeinen pisara siniverisille on, kun Basil poliisin läsnäolosta huolimatta nappaa Melburyn lompakosta setelit, joiden he eivät tiedä kuuluvan Basilille. Oikea aatelistenpariskunta poistuu järkyttyneinä, ja kun Basilille selviää parin identiteetti,



Basilin pyrkimys miellyttää yläluokkaa kostautuu, kun hänelle selviää, että ”Lordi” Melbury (Michael Gwynn) onkin huijari. Pokkurointi vaihtuu toverilliseen poskien läpsyttelyyn. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

tämä juoksee heidän peräänsä yrittäen saada heidät muuttamaan mielensä. Hän kuitenkin epäonnistuu ja jää huutamaan ja puimaan nyrkkiään pois kiihdyttävän auton perään: "You snobs! You stupid, stuck-up, toffee-nosed, half-witted upper-class piles of... pus!" Basil ei ymmärrä, että hän on loukannut Sir Richardia ja tämän vaimoa ivaamalla yläluokkaa – hän vain purki pettymystään ja kiukkuaan yksittäiseen huijariin.

Tilanteessa on siis kaksinainen komediallinen viritys. Morrisit eivät tiedä, että Melbury ei ole oikea lordi. Basililla on samalla poikkeuksellinen mahdollisuus sanoa suorat sanat yläluokalle, vieläpä BBC:n *prime time* -komediassa. On syytä olettaa, että aikalaiskatsojat ymmärsivät tämän ja että kohtauksen potentiaalinen mielihyvä syntyikin nimenomaan tästä, ei Morrisien diegeettisestä väärinymmärryksestä.

Analysoitaessa *sitcomin* tuottamia potentiaalisia merkityksiä on syytä painottaa kolmea näkökohtaa. Mulkayn mukaan *sitcomin* käyttäminen jonkin kriittisen poliittisen viestin välittämiseen merkitsee viestin heikkenemistä ellei jopa hukkimista komedian humoristiseen intentioniin (Mulkay 1988, 5). Tämä näkökohta on läsnä, kun Basil antaa aatelisten kuulla kunniansa, ja se koskee myös jatkossa esitettyjä näkökulmia Basilin yhteiskunnalliseen kritiikkiin. Toiseksi Palmer korostaa, että vaikka komedia näyttää hyökkäävän jotain arvojärjestelmää vastaan – kuten Basilin konservatiivisuutta – se ei tarkoita, että komedia automaattisesti markkinoisi vastakkaiseksi ymmärrettyä arvojärjestelmää (Palmer 1987, 14–15).<sup>7</sup> Kyse on komediallisesta positioista: kuka nauraa kenelle, kehen komediallinen kritiikki kohdistuu milläkin hetkellä ja missä kontekstissa. Oleellista on ymmärtää, että positiot eivät ole pysyviä edes yksittäisen komedian sisällä (Eco 1984, 2; LeGoff 1997, 49–50; Parvulescu 2010, 75–76). Tämä liittyy niin sanottuun naurun ylemmyysteoriaan, jonka mukaan jollekulle tai jollekin nauraminen edellyttää vähintään hetkellistä itsensä asettamista naurun kohteen yläpuolelle (Billig 2005, 42–43; Stott 2005, 131–137).

Alwyn W. Turner tekee mielenkiintoisen havainnon 1970-luvun *britti-sitcomista*. Hänen mielestään vasemmistolaiset hahmot ovat niissä aliedustettuina. Sen sijaan mukana on useitakin keskiluokkaisia hahmoja, jotka olisivat vielä 1974 äänestäneet liberaaleja mutta vuonna 1979 – ehkä salaa ja hieman noloina – Thatcheria. Turnerin mukaan esimerkiksi Tony Bennin kaltaiset Labour-poliitikot kokivat tiedotusvälineet vihamielisiksi vasemmistoa kohtaan, mikä ilmeni esimerkiksi lakkoilevien työläisten ja ammattiliittojen arvosteluna. Benn piti tiedotusvälineiden asennetta jopa potentiaalisena fasismina. Vaikutusvaltainen teatterikriitikko Kenneth Tynan puolestaan koki, että BBC:n draamaohjelmat (mukaan lukien *sitcomit*) olivat täynnä avoimesti kapitalismia kannattavaa propagandaa. (Turner 2008, 126–130; ks. myös Lawrence & Sutcliffe-Braithwaite 2012, 135–138.) Yksi keskeisistä kysymyksistäni, johon Turner ei ota kantaa, onkin, voiko väittää, että ehdotettu yleinen vihamielisyys tiedotusvälineissä (lehdet, radio televisio) on mahdollista rinnastaa komediaan? Mikäli *sitcomeissa* näytti olevan useita tulevia keskiluokkaisia Thatcherin äänestäjiä, tarkoittaako tämä sitä, että *sitcomeissa* samastuttiin näihin hahmoihin vai sitä, että niissä heidät asetettiin komediallisen tarkastelun tai kritiikin kohteeksi? Mulkayn argumentti *sitcomin* poliittista viestiä vesittävästä luonteesta viittaisi siihen, että vasemmistolaisten hahmojen esittämä yhteiskunnallinen kritiikki olisi menettänyt teräänsä.

Basilin hahmon edeltäjä on sarjan *Till Death Us Do Part* (BBC, 1965–1975) työväenluokkainen Alf Garnett (Warren Mitchell), joka on paljon radikaalimpi tilannekomediahahmo kuin Basil. Garnett ei esimerkiksi pidättäydy tuomasta suorasukaisesti esiin antisemitismiaan ja rasismiaan. Sarjan vastaan-

7 Esimerkiksi *Monty Pythonin Lentävä sirkus* selvästi sekä syleilee niin sanottua 1960-luvun brittiläistä "sallivaa yhteiskuntaa" että tarkastelee sitä kriittisesti (Leach 2004, 160).



otto paljastaa monia asioita fiktiosta ylipäättään mutta (tilanne)komediasta erityisesti. Käsikirjoittaja Jon Speight puolusteli sarjaa toteamalla, että Garnettin kaltaisia ihmisiä on olemassa, ja hahmon avulla hän haluaa ihmisten tuomitsevan näiden asenteet (ks. esim. Mills 2005, 44–45, 105–107). Kuuluisa ”moraaliristiretkeläinen” – vuoden 1964 Clean-Up Television -kampanjan ja National Viewers’ and Listeners’ Association (NVALA) -painostusryhmän perustaja – peruskoulunopettaja Mary Whitehouse (1910–2001) käänsi ovelasti Garnettin hahmon edukseen kampanjoissaan television ja erityisesti BBC:n liberalisoituvaa linjaa vastaan. Hän väitti, etteivät katsojat nauraneet Garnettin luonteen puutteille, vaan he samastuivat tähän, koska tämä oli paljon muutakin kuin rasisti: ahkera työläinen, perheenisä, kristillisiin arvoihin uskova patriootti ja monarkian kannattaja. Toiseksi ihmiset tunsivat empatiaa, kun rivikansalainen arkipäiväisine ajatusmaailmoineen laitettiin BBC:n kulttuurisnobien höykyttäväksi kansallisessa televisiossa. Whitehousen logiikan mukaan katsojat samastuivat Garnettin edustamaan ”tavikseen”, eivät yliopistokoulutettuihin satiristeihin. Garnettille nauramisen ohella he nauroivat hänen kanssaan (Whitehouse 1982, 58; Mills 2005, 105–107).

Viimeksi mainittu ajatus on väistämätön myös Basil Fawltyn kohdalla, sillä tämän nokkelat sutkautukset ovat jatkuva naurun lähde *Pitkän Jussin majatalossa*. Basilin tapauksessa on oletettavaa, että mahdollinen samastuminen on valikoivaa, tilanteesta riippuvaa. Juuri tästä on kyse komedian positiossa eli naurajan ja naurun kohteen vaihtelussa.

### Sosialismin uhka

Basilista poiketen Thatcher inhosi luokkayhteiskuntaa. Hänestä suuri brittiläinen – aristokratian ja työväestön väliin jäävä – väestönosa edusti samoja arvoja ja hyveitä kuin hän: työteliäisyyttä ja säädyllyisyyttä. Luokkayhteiskunta oli Thatcherille ja hänen kannattajilleen marxilainen/sosialistinen malli ja sellaisena vastustettava. Hän vähätteli luokka-aseman merkitystä ja puhui mieluummin työntekijöistä – termi, joka ylitti työväen- ja keskiluokan rajat. Hän esitteli keskiluokkaisiksi määrittetyt arvonsa universaaleina tai ainakin kansallisina (Lawrence & Sutcliffe-Braithwaite 2012, 132–135). Vaikka Basilin suhde luokkajakoon on selvästi erilainen – ihmisen on tiedettävä paikkansa sosiaalisessa hierarkiassa – yhdistävä tekijä on yleisen arvokonservatiivisuuden ohella sosialismin vastaisuus ja sen näkeminen uhkana brittiläiselle yhteiskunnalle. 1970-luvulla sosialismin näkyvin ilmentymä olivat jatkuvat lakot.

Britannian yhteiskunnallinen tilanne nostetaan esiin jo ensimmäisen jakson alussa, kun Basil vie aamun lehden hotellin vakioasukille, eläköityneelle majurille (Ballard Berkeley) (*A Touch of Class*, 9/1975). Basil pahoittelee, että lehtipoika on jälleen myöhässä, ja lupaa yrittää vaikuttaa asiaan. Majuri katsoo lehden etusivua ja tuhahtaa uutiselle uusista lakoista. Basil myötäilee pitkäaikaisvieraansa tuntoja ja toteaa, että ajat ovat muuttuneet: ketään ei enää kiinnosta toisten auttaminen, eikä palveluallttiutta enää ole. Basil on pääsemässä vauhtiin aiheesta, kun komedian logiikan mukaisesti muut asiakkaat keskeyttävät hänen saarnansa. Basil lupaa kimmastuneesti palvella heitä, kun vain ehtii. Hän murahtaa majurille, että ihmiset kohtelevat toisiaan kuin saastaa. Asetelmaan kuuluu, että – päinvastoin kuin katsoja – Basil ei ymmärrä tilanteen alleviivattua ironiaa. Hän ei omistajana lakkoile mutta haluaa vaikuttaa siihen, miten ja milloin tehtävänsä suorittaa.



Sosialismia vastustava Basil saarnaa lakkoja vastaan sellaisella innolla, ettei huomaa edes puhuttelun kohteena olevan hotellivieraan kuolleen yön aikana sänkyynsä: Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

Kuten Turner toteaa, keskiluokka oli 1970-luvun kuluessa yhä ahtaammalla elinkeinoelämän ja ammattiliittojen välissä. Hyökkäysten kohteeksi joutui usein työväenluokka, minkä Basilin jatkuva valitus lakoista osaltaan todistaa (Turner 2008, 259). Myöhemmin sarjassa hän vaahtoa jälleen uudesta autoteollisuuden lakosta (*The Kipper and the Corpse*, 3/1979). Teollisuutta tuetaan verorahoin, silti työläiset kehtaavat lakkoilla. "Ilmiselvää sosialismia", hän tuhahtaa kiihtyneenä. Basil esittää thatcherismin retoriikkaa muistuttavan populistisen argumentin: mikäli työläiset eivät pidä autojen valmistamisesta, miksi he eivät vaihda alaa ja ala suunnitella katedraaleja tai säveltää konserttoja? Hän vastaa itse: koska työläisiä kiinnostaa vain liukuhihnojen äärellä lorvailu ja veronmaksajien rahojen tunkeminen omiin taskuihinsa. Kohtauksen koomisuutta lisää, että Basil saarnaa "kuuroille korville" eli ruumiille: hän ei huomaa hotellihuoneeseen aamiaista tuodessaan, että vieras on kuollut yön aikana sänkyynsä. Nämä kaksi komediallista elementtiä – Basilin työläisiin ja ammattiliittoihin kohdistama kritiikki sekä hänen diegeettisen "yleisönsä" välinpitämättömyys – voi nähdä Cleesen (ja Monty Pythonin) komedialle tyyppillisenä ambivalenssina, jossa komediallinen kriittisyys kohdistuu vuoroin eri sosiaalisiin ryhmiin.

Eräässä toisessa jaksossa Basil haluaa taivutella kokkinsa Terry'n (Brian Hall) jäämään ylitöihin (*Waldorf Salad*, 3/1979). Mies suostuu, jos saa puolentoista tunnin palkan suoraan käteen. Basil myöntyy mutta ei malta olla sanomatta, että tietää, että kokki saa työn valmiiksi puolessa tunnissa. "Tämä on sosialismia", Basil tuhahtaa. Kokki vastaa, että ei ole vaan "vapaata markkinataloutta". Kohtauksen ironia on siinä, että molemmat ovat tavallaan oikeassa, mutta Terry'n argumentti on paljon painavampi, minkä Basil ymmärtää. Hän käyttää moraalisenä tekosyynä sopimuksen syntymättä jäämiselle sitä, että Terry valehtelee, miksei halua jäädä ylitöihin. (Terry sanoo haluavansa päästä karatetunnille, kunnes sattumalta paljastuu, että hänellä on treffit.) Basil nostaa esille saman näkökohdan kuin Thatcher eli ajatuksen ihmisestä ensi sijassa henkisenä ja moraalisenä olentona (Grimley 2012, 88). Näin hän

määrittelee Terryn ihmisenä, jolle talous (eli raha) on ensisijaista; Terry on "marxilainen" thatcherilaisittain määriteltynä.<sup>8</sup>

Saunders huomauttaa, että Thatcherin retoriikka oli usein eskatologista. Hän hyökkäsi vasemmistoa vastaan väittämällä, että 1970-luvun jälkipuoliskon Britanniassa ei ollut vallalla kapitalismin vaan sosialismin kriisi. Oppositiojohtajana hän varoitti, että mikäli sosialistit voittavat seuraavat vaalit, Britannia on vääjäämättä matkalla kohti sosialistista valtiota. Hän lupasi hankkiutua eroon "socialismin albatrossista" ja johtaa kansakunnan pois "socialismin juoksuhiiekasta". Varmuudeksi hän muistutti myös, että natsismi oli kansallissosialismia (Saunders 2012, 30–33). Basilin toistuvat tuhahtukset socialismista mukailevat Thatcherin retoriikkaa. Terry puolestaan osoittaa, että on oikeastaan näkökulmakysymys, kumpi talousmalli on kriisissä.<sup>9</sup> Thatcherille ja monelle britille 1970-luvun yhteiskunnallisessa kriisissä oli kuitenkin kyse laajemmasta ongelmasta: Britannian pitkään jatkuneesta taantumisesta. Tässä arvokonservatiivisuus, jota Basil edustaa, ei ollut vain uhri vaan myös aiheuttaja.

### Perinteisten arvojen kriisi

Basilin päätettyä edellä kuvatussa avausjaksossa (*A Touch of Class*, 9/1975) väittelynsä hotellin asiakaskuntatavoitteista nuori työväenluokkaisella akseptilla puhuva mies Mr Brown (Robin Ellis) ilmoittaa haluavansa huoneen. Hän puhuttelee Basilia tuttavallisesti termillä "mate" ja pyytää kahden hengen huonetta; hän on yksin liikkeellä mutta tuntee, että tänään saattaa lykätä. Paikalle saapuu Polly, jolle mies flirttailee ohimennen. Pollyn poistuttua mies huomaa Basilin ilmeen ja toteaa, että laskee vain leikkiä. Basilin huumorintajun raja on kuitenkin ylitetty. Vain Sybilin puuttuminen asiaan estää Basilia heittävästä miehen ulos. Myöhemmin hän ei usko Pollyn kertomusta, jonka mukaan Mr Brown on "lordi Melburyn" jäljillä oleva poliisi. Basil vakuuttaa, että "huoneen MI5 herra Brownin" satuilun todelliset motiivit selviävät pian Pollylle, joka on liian naiivi epäilläkseen "vulgaaria Cockney-sälliä".

Polly on Basilille nuorempien sukupolvien sukupuolimoraalin mittari. Yhdessä jaksossa Pollyn poikaystävä on saattanut tämän hotellille (*The Wedding Party*, 10/1975). Kun he suutelevat kiihkeästi aulassa, Basil kävelee paikalle. Hän kysyy mieheltä, haluaako tämä huoneen. Polly esittelee kysymyksestä häkeltyneen miehen työnantajalleen. Basil kysyy yllättyneenä teeskennellen, tuntevatko Polly ja mies todella toisensa. Sutkautuksen tekee hauskemmaksiksi se, että Polly seisoo vastaanottotiskillä henkilökunnan puolella, kun taas mies seisoo vieraiden puolella. Miehen lähdettyä Basil ottaa Pollyn puhutteluun ja syyttää tätä hotellin maineen vaarantamisesta. Hän kysyy Pollyltä, luuleeko tämä paikkaa hieromalaitokseksi. Basilin päätettyä läksytyksensä toinen nuori pariskunta astuu sisään toistensa kaulassa roikkuen ja kikatellen. Basilin on nieltävä kiukkunsa, vaikkei jää arvailujen varaan, mitä pariskunnalla on mielessä. Basil kuitenkin olettaa, että pariskunta on naimisissa, ja antaa asian olla. Kun vastakkainen asianlata selviää hänelle sattumalta, hän kieltäytyy luovuttamasta kahden hengen huonetta. Hän väittää, ettei asia liity hänen näkemyksiinsä vaan Englannin lainsäädäntöön. Sybil saapuu paikalle ja nöyryyttää miestä antamalla nuorille näiden haluaman huoneen.

Neale ja Krutnik (1990, 59) toteavat osuvasti, että *Pitkän Jussin majatalo* rakentuu pitkälti Basilin loputtomien turhautumisten ja epäonnistumisten varaan. He viittaavat Basilin ympärille kirjoitettuihin jakson mittaisiin tarinoin.

8 Thatcher määritteli kristillisyyden vastakohtaksi marxilaisuuden. Thatcherin "marxilaisuus" oli sekoitus sosialismia, valtiokeskeisyyttä ja 1960-lukulaista individualismia. Vuonna 1978 hän kirjoitti *Daily Telegraphissa*, että yksilön tekemien valintojen moraalisuuden kieltäminen ja historian redusointi ennalta määräytyksi yhteiskuntaluokkien taisteluksi oli suoranaista kristinuskon kieltämistä (Grimley 2012, 88). Vaikka thatcherismissä liberalistisella talouspolitiikalla oli aivan keskeinen osuus, hän tuomitsi "marxilaisuuden" sillä perusteella, että se ylikorosti talouden merkitystä yhteiskunnallisissa prosesseissa.

9 Saunders (2012, 41–42) esittää Thatcherin retoriikkaa mukaillen, että vuonna 1990 Thatcherin astuessa syrjään konservatiivien johdosta kriisissä ei ollut Britannia vaan thatcherismi.



Basilin moraaliset arvot joutuvat törmäyskurssille nuorempien sukupolvien kanssa, kun hän yllättää sisäkkö Pollyn (Connie Booth) hotellin aulasta suutelemasta kiihkeästi poikaystävänsä. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

On kuitenkin hedelmällistä pohtia argumenttia myös Basilin arvomaailman kannalta. Hän käy turhauttavaa ja tappiollista taistelua yhteiskunnan liberalisoitumista vastaan, jota Sybil puolestaan ei näytä vastustavan. Avioparin näkemysero on yksi esimerkki Thatcherin vuoden 1979 vaalivoiton moniselitteisyydestä, sillä naiset äänestivät kyseisissä vaaleissa konservatiiveja edellisiä vaaleja huomattavasti enemmän.<sup>10</sup>

Samassa jaksossa huoneen naisystävineen saanut nuorimies (Trevor Adams) tulee myöhemmin illalla kyselemään, onko apteekki vielä auki. Basil luulee täysin ymmärrettävästi miehen haluavan ostaa ehkäisyvälineitä. Kohtaus noudattaa draamallista ironiaa puhtaimmillaan: katsojat nimittäin tietävät miehen haluavan ostaa paristot partakoneeseensa. Basilin mitta täyttyy, kun mies kysyy häneltä, olisiko hänellä lainata ”pari...” – miehen kysymys katkeaa Basilin vihaiseen keskeytykseen. Kun mies kertoo tarvitsevansa paristoja, Basil sanoo miehen olevan kuvottava. Hän luulee, että paristot tarvitaan seksilelua varten. Kun hämmentynyt mies vakuuttaa, että kyseessä on partakone, Basil yrittää kääntää ”kuvottava”-kommenttinsa koskemaan tunnetta, kun parta on jäänyt ajamatta. Syynä on epäilemättä epä mukavuus siitä, että Basil tuli tahtomattaan viitanneeksi seksileluhin. Asia ottaa häntä niin koville, että päästyään takahuoneeseen hän hautaa kasvonsa käsiinsä.<sup>11</sup>

Thatcherille 1970-luvun ”arvojen kriisi” eli 1960-luvulla voimistunut liberaalisaatio oli osa laajempaa brittiyhteiskuntaa kohdannutta kriisiä. Yksi lääke tilanteeseen oli yhteiskunnan ”re-moralisaatio” eli kristillisten arvojen palauttaminen.<sup>12</sup> Ongelmana kuitenkin oli, että Thatcher ei uskonut, että valtio kykenisi tähän – eikä Thatcherin mukaan lähtökohtaisesti edes pitäisi puuttua sallivuutta 1960-luvulta alkaen laajentaneeseen lainsäädäntöön. Matthew Grimley nostaa esiin thatcherismia koskevassa tutkimuksessa hahmottuvan kahtiajaon, jossa yhtäällä keskitytään thatcherismin saavutuksiin, toisaalla siihen, mitä thatcherismi representoi. Koska painotus on ollut ensin mainituissa, kysymykset moraalista ja uskonnollisuudesta ovat jääneet liian vähälle huomiolle. Grimleyn mukaan aikalaisarvioissa – 1980-luvulla tai välittömästi

10 Beckett huomauttaa, että vaikka Thatcherin vaalivoittoa on pyritty vähättelemään, se oli monessa mielessä loistava suoritus. Tätä hän perustelee muun muassa sillä, että konservatiivit voittivat naisäännet 12 prosentilla, kun viime vaaleissa eroa oli ollut heidän edukseen vain yksi prosentti. Suurimman voiton konservatiivit saavuttivat eteläisessä Englannissa (jossa sijaitsee myös Basilin ”kotikaupunki” Torquay). Beckett toteaaakin ehkä hieman provokatiivisesti, että Thatcheria äänestivät sankoin joukoin ”rasistit, feministit, teinit, ammattiyhdistysihmiset ja Milton Keynesin asukkaat” (Beckett 2009, 516–517).

11 On syytä pitää mielessä edellä esitetty Palmerin argumentti siitä, että komediaa ei voi lukea suoraan ”todellisuuden” poliittisena tai ideologisenä vastakkainasetteluna. Vaikka Basilin konservatiivisuus on yleensä naurun kohteena sarjassa, se ei tarkoita vasemmiston tai liberaalien automaattista kannattamista. Basil suhtautuu seksuaalisuusasioissa epäluuloisesti tai vastenmielisesti nimenomaan nuorten seksuaalisuuden osoitukseen. Historioitsija Tony Judt muistuttaakin, että 1960-luvun seksuaalinen vapautuminen ja seksuaalisen mielihyvän painottaminen oli epämiellyttävää ja jopa vastenmielistä vanhemmille vasemmistosukupolville (Judt 2005, 404).

12 Sandbrook korostaa, kuinka hataria 1970-luvun Britanniaa koskevat yleistyksen ovat: yhtäältä vain pienenpieni vähemmistö kävi kirkossa viikoittain, toisaalta yhdeksällä kymmenestä perheestä oli kotiraamattu. Kansakunnan avioeroprosentti oli Euroopan korkein. Toisaalta naimisiin mentiin nuorempana, ja eronneista puolet solmi uuden avioliiton viiden vuoden sisällä eroista. Brittiläisen yhteiskunnan ajateltiin heittäneen sosiaalisen hierarkian kahleet niskastaan, mutta se ilmaisi silti ihailevansa kuningatar-taan enemmän kuin ketään muuta. Maan rugbyjoukkueen kapteeni oli musta, ja suosituin poliitikko oli Enoch Powell – avoimen maahanmuuttokritiikkinsä ansiosta. (Sandbrook 2010, 30–31).

sen jälkeen – thatcherismi näyttäytyi paradoksaalisesti sekä 1960-luvun lopun ”sallivan yhteiskunnan” kritiikkinä että jatkumona. Ajallinen etäisyys auttaa näkemään, että kyse oli ennen kaikkea sallivuuden vastaisesta reaktiosta (Grimley 2012, 78–81).

*Pitkän Jussin majatalossa* nämä asetelmat ovat selkeästi esillä. Toisaalta Basilin yritykset jarruttaa yhteiskunnallista kehitystä saarnaamalla hotellinsa asiakaskunnalle ovat tuhoon tuomittuja, ja hän tietää sen itsekin. Hän näyttää kuitenkin jakavan käsityksen yhteiskunnan kriisistä. Kriisin esimerkkeinä toimivat moraalinen höllentyminen ja teollisuuden lakot. Thatcherin tavoin Basilille edellä mainitut asiat johtuvat itsekin ja yhteiskunnan perinteisen viktoriaanisen ryhdin pettämisestä. Basilille itsehillintää ja tyylikkyyttä edustavat yläluokka ja ylempi keskiluokka.

Basilin tavoin Thatcherille perinteiset brittiläiset kristilliselle kulttuurille perustuvat arvot, kuten perhekeskeisyys, julkinen säädyllisyys, lainkuuliaisuus, työmoraali, patriotismi ja demokratia, olivat joutuneet ennennäkemättömän kriisiin ja hyökkäyksen kohteeksi. 1970-luvun lopulla – siis ennen pääministerikauttaan – Thatcher julisti, että hyökkäyksen takana olivat vasemmistolaiset / marxilaiset intellektuellit ja oppineet. Heidän viimeisen 20 vuoden aikana tekemänsä todellisuudesta irrallaan olevat sosiologiset yhteiskunnalliset analyysinsä ja epämääräiset poliittiset teoriansa olivat johtaneet tilanteeseen,<sup>13</sup> jossa moraalisuuden, laillisuuden, oikean ja väärän kategoriat ja diskurssit oli ”sopivasti” unohdettu (Grimley 2012, 87–88).<sup>14</sup> Tietty ”unohdus” on läsnä myös *Pitkän Jussin majatalossa* – joskin aivan eri syistä.

## Britannian taantuminen

Sarjan esittämisen aikaan Britannia yritti toipua pahimmasta sodanjälkeisestä lamasta, jota Dominic Sandbrook luonnehtii dramaattisella metaforalla ”Pompeijin viimeiset päivät”. Vuoden 1973 lopulla Britannian tilanne oli öljykriisin, elintarvikkeiden heikon saatavuuden ja energiakatkojen takia hänen mukaansa pahin, mitä maa oli joutunut kohtaamaan rauhanaikana (Sandbrook 2010, 595). Tilanteen vakavuuden ymmärtämiseksi on muistettava, että Britannia karsi sodanajan sääntelyä pikkuhiljaa: ruoan säännöstely loppui vasta 1954. Se, että sarjassa Britannian edelleen jatkuvaan taantumaa ei viitata kuin Basilin (ja majurin) lakko- ja arvokritiikin kautta, selittyy pitkälti lajityyppi- ja tyyliarvojen kautta. Sarjassa vältellään ajankohtaisten poliittisten aiheiden suoraa käsittelyä. Vertailu *Till Death Us Do Part* -sarjaan valottaa jälleen asiaa: sarjassa kommentoitiin tuoreeltaan Britannian yhteiskunnallista ja taloudellista tilannetta muun muassa yksiselitteisesti nimetyissä jaksoissa ”Strikes and Blackouts” ja ”Three Day Week”. Jälkimmäinen nimi viittaa konservatiivihallituksen vuoden 1974 alun energiansäästöohjelmaan, jossa kuluttajilla oli käytössään sähköä vain kolmena päivänä viikossa. Tämä on monille briteille avainkokemus 1970-luvusta. Kokemuksen merkityksestä kertoo esimerkiksi se, että Andy Beckettin Britannian 1970-lukua käsittelevä kirja on nimetty otsikolla *When the Lights Went Out*. Kaikkiällä oli hämärää, ruokakaapit olivat tyhjiä, kaupat kiinni ja kadut autioita. (Beckett 2009, 125–126, 132–143; Sandbrook 2010, 595–601.)

Tämä synkkyys loistaa poissaolollaan *Pitkän Jussin majatalossa*, mutta sitä käsitellään rivien välissä. Beckett mainitsee *Pitkän Jussin majatalon* kirjoittaessaan Britannian taantumuksesta eli deklinismistä (*declinism*), jonka on väitetty alkaneen jo 1800-luvun alkupuoliskolla – tosin useammin vasta 1800-luvun

13 Saundersin mukaan Thatcher oli myöhemmästä maineestaan huolimatta epäileväinen ”ideologioiden” suhteen. Konservatiivien vuoden 1978 arvion mukaan ihmiset olivat kyllästyneet muutokseen ja uusiin järjestelmäideoihin, jotka eivät toimi. Niinpä thatcherismi oli 1970-luvulla keskeisesti negatiivisten kautta rakentunut ideoiden kokonaisuus, jota määritteli se, mitä se vastusti – ei se, mitä se ajoi. (Saunders 2012, 27–28, 40).

14 Myöhemmin pääministerikaudellaan Thatcher osoitti taitavaksi merkityksillä pelaaajaksi: hän käänsi poliittiset kysymykset moraalikysymykseksi ja käytti arvoladattua terminologiaa milloin oman ideologiansa puolustamiseen, milloin vastustajien ideologiaa vastaan hyökkäämiseen. Niinpä ”viktoriaaninen” oli positiivinen termi silloin, kun puhuttiin laiveasti perinteisistä ja vanhanaikaisista arvoista: ennen kaikkea kyseessä oli viittaus aikaan ennen 1960-luvun yhteiskunnallista murrosta. Vastaavasti se oli toisessa yhteydessä hänelle negatiivinen termi: marxilaisuus oli ”viktoriaaninen” eli takapajunen ideologia. Thatcherin vastustajille ”viktoriaaniset arvot” merkitsivät harvojen rikkautta ja monien kurjuutta. Historioitsija Raphael Samuel epäilee, että viktoriaanisuus päättyi Thatcherin retoriseen arsenaaliin sattumalta. Joka tapauksessa oleellista on, että ”viktoriaanisia arvoja” voitiin käyttää nostalgisessa merkityksessä perinteisten arvojen propagoimiseen mutta samalla esittämään toryt progressiivisenä, jähmeää establishmentia ravistelevana dynaamisena voimana (Samuel 1999, 330, 332–334, passim.; Grimley 2012, 88–89).

lopulla. Kyse on Britannian taloudellis-poliittis-yhteiskunnallisen kehityksen taantumasta verrattuna muihin teollisuusmaihin, erityisesti Yhdysvaltoihin. Kuten Beckett painottaa, deklinismi on tulkinnallista ja sekoittuu usein joka tapauksessa tapahtuvaan sosiaaliseen muutokseen. Erityisesti epätoivottu yhteiskunnallinen muutos on helppo tulkita deklinismin näkökulmasta. Olivatko huumekokeilujen sävyttämä The Beatles tai monesti brittikomedian pohjanoteeraukseksi mielletty *Mennään bussilla* -sitcom (*On the Buses*, LWT, 1969–1973) kulttuurin progressiivista vai regressiivistä kehitystä? Vastaus riippuu näkökulmasta. Beckettin mukaan *Pitkän Jussin majatalo* tarjoili aikalaisille ”deklinismiä naurun kera”. Beckettille Fawlty on raivoa täynnä oleva keski-ikäinen mies rappeutuneessa Englannissa, jonka katselemisesta vallassa ollut työväenpuolueen johto tuskin nautti. (Beckett 2009, 14–16, 180–181.)

Tästä sarjassa onkin pitkälti kyse: vaikka Britannian ongelmiin viitataan säästeliäästi, aikalaiskatsojat ymmärtävät asetelman. Onko kyse päivänpolitiikan epäonnistumisesta vai siitä, että Basilin edustamat ihmiset pitävät vanhasta sinnikkäästi kiinni? Koska Basil on sarjan keskeisin komedian kohde, voi väittää, että jälkimmäinen viesti on selkeämmin luettavissa. Basilin avausjaksossa yläluokkaan kohdistama purkaus on nähtävä myös taantumisen asiayhteydessä: pitkään suvereenia yhteiskunnallista valtaa nauttinut eliitti on alkujaan aiheuttanut deklinismin. Basil ymmärtääkin, ettei paluuta vanhaan ole, vaikka pääosin kannattaakin luokkayhteiskuntaa.

Basilin voi nähdä joko edustavan deklinismiä – hän on antanut periksi ja katselee kitkerästi kommentoiden asioiden muuttumista – tai vain ilmaisevan turhautumista siihen. On syytä huomauttaa, että Thatcherille Basilin kaltaiset hahmot – perinteissä kiinni roikkuvat, kompromisseihin ja konsensukseen liian helposti taipuvat yhden kansakunnan paternalisti-konservatiivit – olivat Britannian taantumien todellisia aiheuttajia (Black 2004, 124–125). Voidaan olettaa, että Basil ei ymmärtäisi tätä Thatcherin näkemystä. Keskeistä kuitenkin on, että joka tapauksessa Thatcher tarjosi ainakin retorisesti ratkaisua Basilinkin ongelmaan. Hän nimittäin puhui juuri siitä, mistä Basil halusi kuulla: Britannia on suuri kansakunta, joka on ollut ahdingossa ennenkin ja selvinnyt aina. Se tulee selviytymään nytkin.

Thatcher painotti, että Britannian talous on kansainvälisessä vertailussa selkein mittari Britannian taantumiselle, mutta talous ei yksinään ratkaise ongelmia. Britannian on saatava takaisin itseluottamuksensa ja itsekunnioituksensa (Beckett 2015, xv–xvii). Basil ei edusta Britanniaa tai Englantia ylipäätään, mutta hänkin on menettänyt samat asiat. Mikäli *Pitkän Jussin majatalo* olisi samalla tapaa eksplisiittisen poliittinen kuin edellä mainittu *Till Death Us Do Part* ja käsittelee päivänpolitiikkaa, voi väittää, että sarjassa tuotaisiin esiin, että Basil tietää, mistä Thatcher puhuu. Hän olisi Thatcherin kanssa samaa mieltä ja äänestäisi tätä toukokuussa 1979.

### ”Transatlanttista roskaa”

Fawltyjen avioliitto on läpi sarjan toistuva teema (ks. myös Niiranen 2005, 69–70). Itse asiassa Sybilia esittävä Scales kertoo parikymmentä vuotta sarjan päättymisen jälkeen tehdyssä haastattelussa, että hänen ainoa kysymyksensä Cleeselle koski Fawltyja: miksi he ovat alun perinkään yhdessä? Scalesin mukaan Cleese pelkäsi tuota kysymystä, sillä hän halusi henkilöahmoista uskottavia. He päätyivät toteamaan, että ehkä nuorena ja suhteen alkuvaiheessa Basil oli ollut rennompi ja menevämpi (Interview with Prunella Scales, 2000/2010).



Fawltyjen avioliitto on läpi sarjan toistuva teema. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

Fawltyjen avioliitosta – oli se komedian ulkopuolella uskottava tai ei – revittää sarjassa paljon pisteliästä sanailua. Basil on auttamatta alakynnessä, ja hän tietää sen myös itse. Esimerkiksi Sybilin kysyessä, tietääkö Basil seuraamukset, mikäli hän saa tietää miehen lyöneen vetoa, Basil mutisee: ”Sinun pitäisi ensin ommella ne takaisin paikalleen” (Communications Problems, 2/1979). Basil kokee vaimonsa kastroineen itsensä henkisesti. Sybil käskee miestänsä tämän tästä, kun taas Sybiliin Basilin käskyt eivät tehoa.

Tarvitaan kuitenkin ulkomaalainen nainen, että Basilin seksuaalimoraalin luonne selviää (The Wedding Party, 10/1975). Kyseessä on ranskalainen Madame Peignoir (Yvonne Gilan), antiikkikauppias, jonka flirttailevuus vastaa kansallista stereotypiaa. Ranskalaista stereotypiaa vahvistaa brittiläisyyden koominen esittäminen epäseksuaalisena. Basil – päinvastoin kuin vaimonsa – ei erota harmittoman flirttailun ja suorasukaisen viettely-yrityksen välistä eroa. Siksi ”mannermainen” Peignoirin flirttailu saa hänet paniikin partaalle. Kun huppelissa oleva ranskalainen sanoo uskovansa, että Basilin karun englantilaisen ulkokuoren alla sykkii kuumen romantikon sydän, Basil panikoi ja turvautuu vakiokikkaansa ikävissä tilanteissa: hän teeskentelee, että vanha sotavamma vihoittelee taas.<sup>15</sup> Sybil vaikuttaa mustasukkaiselta madamen flirttailusta: miksi ihmeessä romanttisesta ja sensuellista Ranskasta kotoisin oleva nainen olisi hiukkaakaan kiinnostunut Basilista? Peignoir toteaa Basilille, että rouva Fawlty ei tiedäkään, kuinka onnekas on. Basilin ainoa samastuttava piirre aviomiehenä näyttää olevan, että hän on ehdottoman uskollinen; ajatus aviorikoksesta on hänelle mahdoton. Voidaan tulkita, että tämä on yksi Peignoirin hahmon draamallinen funktio: hän osoittaa, että Basilissa on kunnioitettavia ja pidettäviä puolia. *Pitkän Jussin majatalossa* ulkomaisten vieraiden keskeisin funktio on brittiläisen kulttuurin suora tai epäsuora kommentointi.

Monty Pythonin ja sen yksittäisten jäsenten kirjoittamalle komedialle on tyypillistä, että vaikka komedia kohdentuisi johonkin instituutioon tai yhteiskunnalliseen tai sosiaaliseen ihmisryhmään, komediallista näkökulmaa taitetaan myös niiden vastapooliin. Laatukomedia onkin jatkuvaa ulossulkemisen ja sisään sulkemisen prosessia, jossa äsken nauranut taho joutuu hetken kuluttua itse koomis-kriittisen tarkastelun alaiseksi. *Pitkän Jussin majatalossa*

15 Niirasen mukaan Basil ylipäättään mainitsee olleensa Korean sodassa siksi, että se – päinvastoin kuin seksuaalisuus – viittaa hänen maskuliinisuu-teensa tai tarkemmin sanoen siihen, mitä siitä on vielä jäljellä (Niiranen 2005, 100–103).

paras esimerkki tästä on jakso, jossa hotellin vieraksi saapuu amerikkalais-englantilainen pariskunta (Waldorf Salad, 3/1979). Englantilaiselle rouva Hamiltonille (Claire Nielson) Basil on kohtelias ja ystävällinen, ehkä osin tämän keskiluokkaisen aksentin ja tyylikkään ulkoasun takia. Herra Hamilton (Bruce Boa) saapuu kuitenkin aulaan ravistellen vettä sadetakistaan. Hän valittaa matkan kestosta, moottoritien kapeudesta ja lopulta säästä. Hän kysyy provokatiivisesti Basililta, miten englantilaisille hyvitetään eläminen sellaisessa ilmastossa. Sanailu miesten kesken jatkuu, kunnes amerikkalainen saa tarpeekseen. Hän kysyy, mikä Britanniaa kaikkine rajoituksineen oikein vaivaa: jatkuuko toinen maailmansota edelleen? Amerikkalaisen monologiin tulee vielä astetta provokatiivisempi sävy, kun hän ottaa esiin lompakkonsa ja kutsuu puntaa ”Mikki Hiiri -rahaksi”. Basil vastaa myöhemmin kohteliaisuuteen toteamalla Harold Robbinsin kirjojen olevan ”amerikkalaista -- ei, vaan transatlanttista roskaa”. On merkillepantavaa, että Basil on aidosti pahoillaan, kun kuulee Hamiltonien – Sybilin tavoin – pitävän Robbinsin kirjoista.

Amerikkalainen Hamilton on jopa epäkohteliaaseen Basiliin verrattuna karkea: hän kiroilee ja huutaa. Hän kehottaa Basilia uhkailemaan työntekijöitään fyysisesti, elleivät nämä tottele määräyksiä, kun Basil ilmoittaa keittiön olevan kiinni. Amerikkalainen tarjoutuu maksamaan kokin ylityöt, mutta kuten edellä kävi ilmi, Basil ei suostu kokin ”sosialistiseen” kiskontaan ja pitää rahat itse. Keskeisintä Basilin ja Hamiltonin kiistelyssä on, että Basil pitää vankkumatta Britannian puolta yrittäen jopa vakuuttaa pitävänsä maan sääolosuhteista. Aivan kuten aviollisen uskollisuuden tapauksessa, Basilin kansallinen ylpeys ja Britannian puolustaminen on nähtävä samastumisen mahdollistavana tekijänä.

Hamiltonin turhautuminen tiukasti rajattuihin aukiolo- ja anniskeluaikoihin sekä niistä vankkumatta kiinni pitämiseen sisältää satiirisen totuuden. Cleesen Monty Python -kollega Palin oli filmausmatkoillaan törmännyt samaan ilmiöön. Kaikkiialla kieltäydyttiin tarjoamasta ruokaa, jos kello näytti tiettyä aikaa, ja vieraat ohjattiin muualle syömään. Palinille tämä oli äärimmäistä Etelä-Englantia (Palin on kotoisin pohjoisesta, Yorkshiresta). Hän tunsi itsensä spitaaliseksi kävellessään kauniissa kaupunkimaisemassa perunalastupussi illallisenaan (Sandbrook 2012, 95–96). *Pitkän Jussin majatalossa* kritiikki on ambivalentisti laitettu amerikkalaisen suuhun – luultavasti siksi, että se herättäisi enemmän vastakaikua brittikatsojissa ympäri valtakuntaa. Amerikkalainen sopii paremmin brittisysteemin kriitikoksi, koska yksi amerikkalaisuuden populaarikulttuurinen stereotypia on tahditon, ylimielinen suorapuheisuus. Stereotypeilla on *sitcomissa* usein ideologinen funktio (ks. esim. Woollacott 1986, 209–212; Wagg 1998, 20–21), tässä tapauksessa yhteiskunnallinen kritiikki näennäisesti ulkopuolelta tuotettuna.<sup>16</sup> Thatcherille rajoitukset ja säännöt edustivat Britannian taantumuksellisuutta, mutta Basil ei kyseenalaista järjestelmää; hänhän on, kuten edellä todettiin, osa Thatcherin Britanniassa näkemää ongelmaa, jossa vanhakantainen konservatiivisuus oli valmis ”kompromisseihin” ammattiliittojen kanssa.

### ”Kukas sen pirun sodan voittikaan?”

Keskeinen viittauskohde Basilin kansallistunteelle ja patriotismille on toinen maailmansota ja erityisesti siinä Saksasta saavutettu voitto. Asia nousee esiin kahdessa jaksossa: ”The Germans” (10/1975) ja ”Basil the Rat” (10/1979). Hotellin vakioasukas, sodan käynyt majuri ilmoittaa yksinkertaisesti vihaavansa

16 Sandbrook painottaa, että suurista ongelmistaan huolimatta 1970-luvun Britannia ei vastannut amerikkalaiskarikatyyrien näkemystä oppoavasta laivasta (Sandbrook 2010, 31).



saksalaisia, johon Basil toteaa pilkallisen suvaitsevaisesti: "Still, forgive and forget, eh... the bastards!" (The Germans, 10/1975). Toisessa mainitussa jaksossa Basil luulee dementoituneen majurin jahtaavan kuvitteellisia saksalaisia tämän hiippaillessa haulikko kädessä hotellin baarissa (Basil the Rat, 10/1979). Dialogin ja sen toinen maailmansota -kontekstin kannalta on oleellista, että todellisuudessa majuri jahtaa, kuten katsojat tietävät, näkemäänsä rottaa. Majurin käyttämät eufemismit – "vermin", "animal" – saavat Basilin huokaisemaan ja toistamaan lakonisesti jälleen ajatuksen "anteeksi antamisesta ja unohamisesta". Tällä kertaa hän lisää, että pitäisi ainakin teeskennellä tehneensä niin ("Pretend we do?"). Basil ei ole antanut anteeksi, mutta toisaalta hänellä ei ole mitään saksalaisia asiakkaita vastaan. Niinpä hän pääsee miettimästä asiaa sen enempää alistumalla näennäisesti korulauseen periaatteeseen.

Kun Basil ensin mainitussa jaksossa kohtaa saksalaiset (The Germans, 10/1975), hänen kielitaidottomuutensa ja toisaalta pyrkimyksensä olla ystävällinen asiakkailleen toimivat jakson komediallisena peruslähtökohtana (Palmer 1987, 129). Jakson edetessä tämä jää kuitenkin sivuun, kun Basilin "todelliset" ajatukset saksalaisista ja näiden ajatusten komediallinen artikulointi nousevat keskeiseen osaan. Tämä alkaa jo ensimmäisestä kohtaamisesta. Saksalaismies kysyy Basilit saksaksi, puhuuko tämä saksaa. Basil ei ymmärrä miestä tämän muutamasta yrityksestä huolimatta. Miehen vaimo kääntää kysymyksen englanniksi, jolloin Basil reagoi pirteästi: "Ai te olette saksalaisia. Luulin jo, että teissä oli jotain vialla!" Kyseessä on ilmiselvä humoristinen silmänisku sarjan primääriyleisölle eli briteille.

Jakso on esimerkki komedian epätyypillisestä merkitystenluomisjärjestelmästä. Basil nimittäin kärsii aivotärähdyksestä saatuaan päähänsä iskun paisinpannusta (The Germans, 10/1975). Aivotärähdys on vanha komediallinen keino luoda erikoinen tilanne tai saada hahmo käyttäytymään poikkeavasti.<sup>17</sup> Basilin käytös muuttuu sopimattomaksi, sillä hän alkaa sanoa ääneen, mitä ajattelee. Komedian kaksitahoinen merkitysjärjestelmä luo ambivalenssin, jossa katsoja joutuu pohtimaan, saako aivotärähdys Fawltyn käyttäytymään sekavasti vai sanomaan totuuden vapaana siitä normistosta, joka yleensä kontrolloi totuuden ja sovinnaisen välistä suhdetta sosiaalisessa kanssakäymisessä. Komedialle onkin ominaista, että voi sanoa sen, mitä ei normaalisti saisi sanoa (Mills 2001, 61). Varsinkin *sitcomin* tapauksessa oleellista on sisällöllinen riippumattomuus, jonka perustana on yksittäisen jakson kesto: temporaalisuus ja väliaikaisuus antavat *sitcomille* kulttuurisia erityisvapauksia.

Basil saa hepulin, kun lisää saksalaisia saapuu lounaalle. Hän varoittaa Pollyä, ettei tämä mainitse sotaa. Basilin ajatuksena on välttää kiusallisia tilanteita. Hän on kuitenkin ainoa, joka lopulta mainitsee sodan joka virkkeessä. Hän kysyy saksalaisilta, haluaisivatko nämä drinkin "ennen sotaa". Hän korjaa kuitenkin "virheensä" nopeasti päättämällä lauseen muotoon "ennen lounasta". Otaessaan lounastilauksia vastaan Basil lavertelee saksalaisille niitä näitä liittolaisuudesta ja Euroopan yhteismarkkinoista. Sota sekä "Hitler, Himmler ja ne muut" tunkeutuvat kuitenkin jatkuvasti puhetulvaan foneettisten sanaleikkien ("Eva Prawn", "Herring Göring"), natsiretoriikan ja natsieleiden parodioinnin muodossa. Basil parodioi lopuksi vielä natsiparaatien "hanhenmarssi"-tyyliä ja Hitlerin huutavaa puhetyyliä. Viittaus *Monty Pythonin lentävä sirkus* -sarjan "Ministry of Silly Walks" -sketsiin on selvä, sillä Basil sanoo saksalaisille marssin aloittaessaan: "I'll do the funny walk!" (ks. myös Palmer 1987, 129–133; Mähkä 2011, 146–148).

Kun Basil näyttää tajuavan, ettei kykene hillitsemään itseään, hän syyttää saksalaisia huumorintajun puutteesta. Asetelmassa on jälleen sisäänrakennet-

17 Yksi tunnetuimmista ja mielikuvituksellisimmista esimerkeistä on Mark Twainin romaani *Jenkki kuningas Art hurin hovissa* (*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, 1889), jossa "jenkki" saa iskun päähänsä ja herää keskiajan Englannissa.



"I'll do the funny walk!" Iskun päähänsä saanut Basil parodioi saksalaisille vierailleen natsiparaatien "hanhenmarssi"-tyyliä. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

tuna mahdollisuus rinnakkaisesta komedian diegeettisen maailman ulkopuolelle viittaamisesta. Ymmärrettyään, ettei huumoriin vetoaminen auta, hän suuttuu ja tiuskaisee saksalaisille: "Kukas sen perhanan sodan voittikaan!" Jakso päättyy – kuin ironisena (itse)tunnustuksena – saksalaismiehen ihmettelevään retoriseen kysymykseen: miten britit onnistuivat voittamaan sodan. Artikkelin tutkimuskysymyksen kannalta tärkeää on, että myös Thatcher käytti ensimmäisellä ministerikaudellaan ja varsinkin voittoisan Falklandin sodan (1982) yhteydessä toistuvasti toista maailmansotaa esimerkkinä Britannian suuruuden hetkistä ja vaikeuksien voittamisesta. Myös kaupallinen media käytti samaa historiallista viittausta (Noakes 1998, 105–107, 122–124, 131, passim.). Patriotismi nousikin Thatcherin myötä ainakin hetkellisesti uuteen kukoistukseen (Pugh 1994, 307).

Kuten John Ramsden on osoittanut, juuri 1970-luvulla brittien suhtautuminen saksalaisiin muuttui avoimen vihamieliseksi. Vihamielisyys välittyi jalkapallokatsomoiden lauluista erilaisiin populaarikulttuurin tuotteisiin, kuten juuri televisio-ohjelmiin. (Ramsden 2006, ix–x, 121–126, 180, 207–211; ks. myös Sandbrook 2010, 544–545.) Basilin sekavassa tilassa performoitu patriotismi saa "saksalaisilta" epäsuoran komediallisen tunnustuksen. Vastaavasti komedian luonteen mukaisesti on tulkitsijasta kiinni, onko Basil saksalaisia nöyryyttäessään sekaisin vai estottoman rehellinen. Joka tapauksessa lienee selvää, että hän Thatcherin tavoin vetosi brittikatsojiin yli ideologisten rajojen viitatessaan toiseen maailmansotaan Britannian historian "hienoimpana hetkenä" (*the finest hour*), kuten sitä on usein luonnehdittu. Lopuksi onkin kysyttävä, mikä Basilissa on – avioukkolisuuden, arkisen patriotismin ja Britannian tunnetun ylpeyden ohella – samastuttavaa puolue-ideologisista taipumuksista riippumatta.

### Komedia ja samastumisen mahdollisuus: Thatcher, Basil (ja Cleese)

Psykologi Paul Kline esittää varsin pessimistisen tulkinnan sille, miksi nauramme *Pitkän Jussin majataloa* katsoessamme yksinkertaiselle Manuelille tai Basilin saksalaisten nöyryyttämiselle: Kyse on tukahdutetusta ksenofobiasta. Erityisen hauskoina sarjan vitsit näyttäytyvät liberaaleina tai itseään valistuneina pitävillä katsojille. Toisaalta oleellista on, että komedia tai vitsi on hyvin kirjoitettu; jos se ei ole, komediallisuus menettää merkitystään eikä vitsille voi nauraa (Kline 1993, 156–157). Klinen mainitseman saksalaisepisodin tapauksessa nauramiskynnystä on madallettu aivotärähdykskliseellä (*The Germans*, 10/1975). Manuelin kohdalla taas komediallisuus kumpuaa Manuelin yksinkertaisuudesta, mikä on eettisesti kyseenalaista. Manuel on stereotyyppi, joka on vanhemmalle *sitcomille* yleinen. On helppo ajatella, että valtavirran *sitcomissa* vastaavaa ei enää sallittaisi. Manuelia esittävä Sachs on kuitenkin vastannut stereotyyppiakysymyksiin esittämällä vastakysymyksen: jos Manuel loukkaa espanjalaisia, miten on Basilin ja brittien laita?<sup>18</sup>

Niin Cleesen kuin hänen Monty Python -kollegoidensakin poliittisissa lausunnoissa – varsinkin 1970-luvun lopulla ja 1980-luvun alussa – on läsnä tietty riippumattomuus. Esimerkiksi Chapman ilmoitti vastustavansa kaikkia ”kommunistisia, kapitalistisia tai uskonnollisia organisaatiota”, jotka teeskentelevät tietävänsä asiat muita paremmin. Idlen mukaan Pythonit eivät voineet ottaa mitään puoluetta tosissaan ja heidän tuotantonsa osoittaa ”tervettä halveksuntaa” niin oikeistoa kuin vasemmistoakin kohtaan. Cleese oli 1970-luvun alussa Labourin julkikannattaja, kunnes koki puolueen ”järistäneen” ja alkaneen kohdella kannattajiaan ja ammattiliittoja holhoavasti (sit. Wagg 1992, 274–275). Palinin mukaan Cleese koki myös, ettei Labour yksinkertaisesti saa asioita hoidettua (Palin 2006, 657). Wagg tulkitsee Cleesen – ”brittiläisen satiirin rikkaimman ja kuuluisimman edustajan” – poliittisten näkemysten siirtyneen ajan mittaan keskeemmälle poliittista kenttää ja jopa kohti uusliberaalia oikeistoa (Wagg 1992, 281).

18 Kun sarja esitettiin Espanjassa, Manuelista tehtiin italialainen (Langton 1999, 74).



Espanjalainen tarjoilija Manuel (Andrew Sachs) naurattaa *Pitkän Jussin majatalos-*sa stereotyyppisellä yksinkertaisuudellaan. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

Tässä toteutuu Waggin argumentoitu satiirin ironisuus. Cleese on 1980-luvulta alkaen mainostanut suuryhtiöiden tuotteita, ja mainosten tyyllilajina on järjestelmällisesti ollut ironia. Kuten Wagg toteaa, ironia imartelee yleisöä ennakoiden näiden skeptisyyden, mutta samalla se myy tuotetta; Cleese tietää satoja tuhansia muutaman päivän työstä. Cleese on todennut, ettei hän pyri muuttamaan maailmaa eivätkä ihmiset osta jotain vain hänen takiaan (ibid. 281–282). Vastaavanlaisesta ambivalenssista, joskin eri kontekstissa eli tilannekomediassa, on kyse Basil Fawltyssa: hän on naurun kohde mutta myös naurun lähde.

Vaikka Cleese myös toteaa, että hän on alkanut ajatella, että (yhteiskunnallinen tai poliittinen) auktoriteetti voi olla jopa loistava asia (ibid.), se ei tarkoita, että hän tukisi Thatcheria. Jos Cleesen näkemyksissä ja Basilin hahmossa on jokin tietty yksittäinen yhtymäkohta Thatcheriin, se on itsekurin idea, jota Cleese 1980-luvun alussa peräänkuulutti (ibid.). Basilin keskeisiä ongelmia on itsekurin puute, mikä puolestaan ilmenee itsekontrollin puutteena. Ehkä juuri siksi hän on pääsääntöisesti naurun kohde; Cleese toteaa, että huonon auktoriteetin pilkkaaminen on hänestä hauskaa.<sup>19</sup> Kuten edellä kävi ilmi, *Pitkän Jussin majatalo* nauraa Thatcherille vain yhdessä kohtaa ja tekee sen sanavalmiin nuoren miehen johdolla (*The Psychiatrist*, 2/1979). Tämä ei kuitenkaan tarkoita oletetun vasta-auktoriteetin automaattista tukemista.

Cleese on joutunut myöhemmin toteamaan, että selvästikin on olemassa tuntemattoman kokoinen joukko ihmisiä, joille hän on Basil Fawlty (ks. myös Wilmot 1980, 246). Tämä on samaan aikaan vähemmän ja enemmän mairittelevaa. Cleesen mielestä osa sarjan suosioista selittyy sillä, että ihmiset näkevät Basilin hahmon negatiiviset piirteet, mutta samalla tämän kyky saada heidät nauramaan aiheuttaa tunteen, että luonteensa huomattavista puutteista huolimatta Basil on sisimmässään hyvä ihminen. Cleesen mielestä näin ei kuitenkaan ole, vaan Basil on täysin itsekäs, omahyväinen ja ”kauhea ihminen” (monien luonnehdinta Thatcherista, jonka kuolema käynnisti paikoin makaaberia julkista juhlintaa Britanniassa). Siksi on selvää, miksei Cleese pidä imartelevana, että hänet samastetaan Basiliin (2009 Interviews, 2010). Toisaalta kuitenkin samastaminen mairittelee Cleeseä koomikkona: hahmo tiivistää jotain niin oleellista brittiläisen alemman keskiluokan asenteista, että komediaalisuudestaan huolimatta se on uskottava. Siksi myös hahmo ja näyttelijä sulautuvat yhteen joidenkin mielikuvissa.

Kuten televisiotutkija Nicholas Abercrombie kirjoittaa, ideologia televisiossa ei ole oikeastaan sisältöä eli ideajärjestelmiä kuvina ja ääninä vaan enemmänkin sääntöjärjestelmiä, jotka jäsentävät ideoita, kuvia ja ääniä. Televisiotekstien maailma on täten tavallaan arkijärjen maailma ja otetaan siksi pitkälti annettuna. Kokonaisvaikutus on, että teksti esittää yhden merkityksen, jolle ei tarjota samassa tekstissä vaihtoehtoja (Abercrombie 1996, 32). Niinpä Cleesen toteamus, että katsojat pitivät Basilista, koska tämä sai heidät nauramaan (*Pitkän Jussin majatalo* DVD, 2010), ja että pitäminen johtui väärinymmärryksestä, ei vaikuta alkuperäisen tekstin merkitykseen. Alkuperäinen teksti eli *Pitkän Jussin majatalo* on jo tehnyt ”ideologisen” tehtävänsä: Mulkeyn edellä esitetty argumentti *sitcomin* heikentävästä vaikutuksesta poliittisen sanoman esittämiseen toimii tässä tapauksessa niin, että kriittisyys Basilin konservatiivisuutta ja patriotismia kohtaan menettävät osan terästään. Näin tapahtuu, koska Basilille nauretaan. Kuitenkin myös hänen kanssaan nauretaan.

19 Terry Jones kertoo, että *Lentävän sirkuksen* tekemisen aikaan Cleese oli aina ryhmän puhemies BBC:n suuntaan, sillä hänet otettiin yhtiössä vakavasti. Syynä oli osin se, että hän oli ryhmästä kuuluisin, mutta hänellä oli myös luontaista auktoriteettia. Jonesin mukaan kaikista tuntui, että Cleese oli itse asiassa ”pääministeri valeasussa” (sit. Morgan 1999, 80).

## Lopuksi

Useimmatkin tutkijat ovat sitä mieltä, että brittiläinen elokuva ja televisio paljastavat, että huumorintaju on erityisen tärkeä osa sikäläistä kulttuuria ja kansallista identiteettiä – jopa siinä määrin, että huumorintajuttomuudesta arvosteleminen on erityisen kovaa kritiikkiä muihin maihin verrattuna. Huumorintajua on pidetty jopa kansakunnan salaisena aseena kriisiajoista, kuten sodista, selviytymiselle (Mills 2005, 9–10). 1970-luku oli Britannialle erittäin poikkeuksellisten kriisien aikaa. Artikkelin tarkoituksena oli pohtia, miten Basil Fawlty auttaa ymmärtämään niitä prosesseja, joiden seurauksena Thatcher nousi pääministeriksi vuonna 1979. Yksinkertainen vastaus on, että suosituksen *sitcomin* koominen päähenkilö artikuloi samoja arvoja kuin Thatcher mutta tekee sen monimerkityksellisesti komedian keinoin.

Basil on ilmiselvä (arvo)konservatiivi, jonka mielestä yhteiskunnasta on kadonnut sen vanha ryhti ja arvokkuus. Yhteiskuntaa Basilille edustaa ennen kaikkea luokkayhteiskunta. Hän ihailee brittiläistä monarkiaa ja yläluokkaa mutta on samalla viimeksi mainitulle kateellinen. Basilin suhde työväenluokkaan on alentuva, ja mikäli sen edustajat eivät ymmärrä paikkaansa yhteiskunnassa, hän on avoimen vihamielinen. Thatcherin tavoin Basilin mielestä sosialismi on kansakunnalle uhka ja hyökkäys perinteisiä brittiläisiä arvoja kohtaan. Hän on kuitenkin ennen kaikkea patriootti, missä piilee – hänen pisteliään huumorintajunsa ohella – oleellisin samastumista mahdollistava tekijä.

Väitän, että Basil Fawlty on ”esithatcherilainen” hahmo. Hän jakaa Thatcherin näkemykset siitä, mikä Britanniassa on mennyt väärin, ja voisi uskoa Thatcherin olevan oikea henkilö korjaamaan asiat. Näin Basil edustaa thatcherismin orastavaa ideologiaa, jonka tarkastelu avaa uusia tapoja hahmottaa ajan yhteiskunnallis-kulttuurista muutosta ja ajattelumallien ristiriitaa. Sarja välttelee suoria päivänpoliittisia kysymyksiä pyrkiessään olemaan kenelle tahansa sopivaa viihdettä. Sarjan tekijät luottavat selvästi siihen, että katsojat osaavat lukea asioita myös rivien välistä.

On tärkeää ymmärtää, että konservatiivisuus ei ole ideologinen monoliitti vaan rakentuu historialliselle jatkuvuudelle ja muutokselle. Thatcher on tästä erinomainen esimerkki. Hän viittasi Britannian historiaan mutta etsi uutta tapaa edustaa ja toteuttaa konservatiivisuutta 1970-luvun lopusta läpi 1980-luvun. Kuitenkin Thatcher nähdään usein mustavalkoisesti. Yksi esimerkki tästä on, että termiä ”thatcherismi” tai ”thatcherilainen” käytetään nykyään usein ikään kuin annettuna, vaikka kyseessä on kiistanalainen termi. Tässä artikkelissa Fawltyyn ”esithatcherilaisuus” ymmärretäänkin ongelmattoman käsitteen sijaan Fawltyyn artikuloimina orastavina arvoina ja asenteina 1970-luvun jälkipuoliskon Britanniassa. Basilin arvoilla ja asenteilla on kulttuuris-historialliset taustansa, kuten viittaukset britti-imperiumin menneisyyden kukoistukseen (ja implisiittisesti sen menestykseen) osaltaan osoittavat, eikä hän pysty vaikuttamaan yhteiskunnalliseen kehitykseen. Hän on pääasiassa vanhaan juuttunut (arvo)konservatiivi ja ironisesti yksi osa Britannian ongelmien vyyhteä – sellaisena kuin Thatcher sen näki.

Basililla ei olekaan yhtä positiota tai identiteettiä, vaan ne vaihtelevat tilanteen mukaan: oleellista on, että sarja, sen jaksot, kohtaukset ja yksittäiset vitsit toimivat komediana. Tämä selittää myös sarjan tiettyä ambivalenssia suhteessa konservatiivisuuteen ja luokkayhteiskuntaan. Ambivalenssi ilmenee keskeisesti kysymyksessä, naurammeko Basilille vai hänen kanssaan jollekulle muulle. Vastaus kuuluu: me nauramme pääasiallisesti hänelle mutta myös hänen kanssaan.

Artikkeli on osa Koneen säätiön rahoittamaa tutkimushanketta ”Thatcherism, Popular Culture and the 1980s”.

## Lähteet

2009 Interviews (2010) *Pitkän Jussin majatalo (Fawlty Towers)*. DVD. Pan Vision 2010.

Interview with Prunella Scales (2000/2010) *Pitkän Jussin majatalo (Fawlty Towers)*. DVD. Pan Vision 2010.

Torquay Tourist Office (2010) *Pitkän Jussin majatalo (Fawlty Towers)*. DVD. Pan Vision 2010.

## Tutkimuskirjallisuus

Abercrombie, Nicholas (1996) *Television and Society*. Cambridge: Polity Press.

Beckett, Andy (2009) *When the Lights Went Out: Britain in the Seventies*. London: Faber and Faber.

Beckett, Andy (2015) *Promised You a Miracle: UK 80–82*. London: Allen Lane.

Billig, Michael (2005) *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. Lontoo: SAGE.

Black, Jeremy (2004) *Britain in the Seventies: Politics and Society in the Consumer Age*. Lontoo: Reaktion Books.

Grimley, Matthew (2012) ”Thatcherism, morality and religion”. Teoksessa Ben Jackson ja Robert Saunders (toim.) *Making Thatcher’s Britain*. Cambridge: Cambridge University Press.

Eco, Umberto (1984) ”The Frames of Comic ‘Freedom’”. Teoksessa Thomas A. Sebeok (toim.) *Carnival!* Berliini: Mouton, 1–9.

Hartley, John (2001) ”Situation Comedy, Part 1”. Teoksessa Glen Ceeber (toim.) *Television Genre Book*. Lontoo: British Film Institute.

Jackson, Ben & Saunders, Robert (2012) ”Introduction: Varieties of Thatcherism”. Teoksessa Ben Jackson and Robert Saunders (toim.) *Making Thatcher’s Britain*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–22.

Judt, Tony (2005) *Postwar: A History of Britain since 1945*. New York: Penguin.

Kallioniemi, Kari (2006) *Blizistä blairismiin. Englantilainen populaarikulttuuri ja yhteiskunta toisen maailmansodan jälkeen*. Turku: K&h.

King, Geoff (2002) *Film Comedy*. Lontoo, New York: Wallflower Press.

Kline, Paul (1993) ”Psychoanalysis and Humour”. Teoksessa Keith Cameron (toim.) *Humour and History*. Oxford: Intellect.

Kracauer, Siegfried ([1947] 1974) *From Caligari to Hitler: a Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.

Langton, Robert Gore (1999) *John Cleese: And Now for Something Completely Different*. Lontoo: Chameleon.

Lawrence, Jon & Sutcliffe-Braithwaite, Florence (2012) ”Margaret Thatcher and the Decline of Class Politics”. Teoksessa Ben Jackson and Robert Saunders (toim.) *Making Thatcher’s Britain*. Cambridge: Cambridge University Press, 132–147.

Kuortti, Joel (2006) ”Brianin jälkikoloniaalinen elämä”. Juha Herkman, Pirjo Hiidenmaa, Sanna Kivimäki ja Olli Löytty (toim.) *Tutkimusten maailma: suomalaista kulttuurintutkimusta kartoittamassa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 271–283.

Leach, Jim (2004) *British Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Le Goff, Jacques (1997) ”Laughter in the Middle Ages”. Jan Bremmer & Herman Roodenburg (toim.) *A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day*. Cambridge: Polity Press, 40–53.

McSmith, Andy (2010) *No Such Thing as Society: A History of Britain in the 1980s*. London: Constable.

Mills, Brett (2001) ”Studying Comedy”. Teoksessa Glen Ceeber (toim.) *Television Genre Book*. Lontoo: British Film Institute.

- Mills, Brett (2005) *Television Sitcom*. Lontoo: British Film Institute.
- Mulkay, Michael (1988) *On Humour: Its Nature and Its Place in Modern Society*. Cambridge: Polity Press.
- Mähkä, Rami (2011) "A Killer Joke? World War two in Post-War British Television and Film Comedy". Teoksessa Hannu Salmi (toim.) *Historical Comedy on Screen: Subverting History with Humour*. Bristol: Intellect.
- Neale, Stephen & Krutnik, Frank (1990) *Popular Film and Television Comedy*. Lontoo: Routledge.
- Niiranen, Katariina (2005) *Representing and Constructing Englishness: A Study on Fawltly Towers and National Identity*. Englantilainen filologia, pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Noakes, Lucy (1998) *War and the British: Gender and National Identity, 1939–91*. Lontoo, New York: I.B. Tauris.
- Palin, Michael (2006) *Diaries 1969–1979: The Python Years*. Lontoo: Phoenix.
- Palmer, Jerry (1987) *The Logic of the Absurd: On Film and Television Comedy*. Lontoo: British Film Institute.
- Parvulescu, Anca (2010) *Laughter: Notes on a Passion*. Massachusetts, Lontoo: The MIT Press.
- Pugh, Martin (1994) *State and Society: British Political and Social History 1870–1992*. Lontoo: Edward Arnold.
- Ramsden, John (2007) *Don't Mention the War: The British and the Germans since 1890*. Lontoo: Abacus.
- Samuel, Raphael (1999) *Island Stories: Unravelling Britain*. Lontoo: Verso.
- Sandbrook, Dominic (2010) *State of Emergency: The Way We Were: Britain, 1970–1974*. Lontoo: Allen Lane.
- Sandbrook, Dominic (2012) *Seasons in the Sun: The Battle for Britain, 1974–1979*. Lontoo: Allen Lane.
- Saunders, Robert (2012) "'Crisis? What Crisis?' Thatcherism and the seventies". Teoksessa Ben Jackson & Robert Saunders *Making Thatcher's Britain*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stott, Andrew (2005) *Comedy*. Lontoo, New York: Routledge.
- Turner, Alwyn W. (2008) *Crisis? What Crisis? Britain in the 1970s*. Lontoo: Aurum.
- Wagg, Stephen (1992) "You've never had it so silly: The politics of British satirical comedy from Beyond the Fringe to Spitting Image". Teoksessa Dominic Strinati & Stephen Wagg (toim.) *Come On Down? Popular media culture in post-war Britain*. Lontoo, New York: Routledge, 254–284.
- Wagg, Stephen (1998) "'At Ease, Corporal': Social class and the situation comedy in British television from the 1950s to the 1980s". Teoksessa Stephen Wagg (toim.) *Because I Tell a Joke or Two: Comedy, Politics and Social Difference*. Lontoo, New York: Routledge.
- Whitehouse, Mary (1982) *A Most Dangerous Woman?* Herts: Lion Publishing.
- Williams, Raymond (1981) *The Sociology of Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wilmot, Roger (1980) *From Fringe to Flying Circus: Celebrating a Unique Generation of Comedy 1960–1980*. Lontoo: Methuen.
- Woollacott, Janet (1986) "Fictions and ideologies. The case of the situation comedy". Teoksessa Tony Bennett, Colin Mercer & Janet Woollacott *Popular Culture and Social Relations*. Milton Keynes, PA: Open University Press, 196–218.

Kari Kallioniemi

FT, Kulttuurihistoria, Turun yliopisto

## Thatcherismin ristiriitainen perintö ja populaarikulttuuri

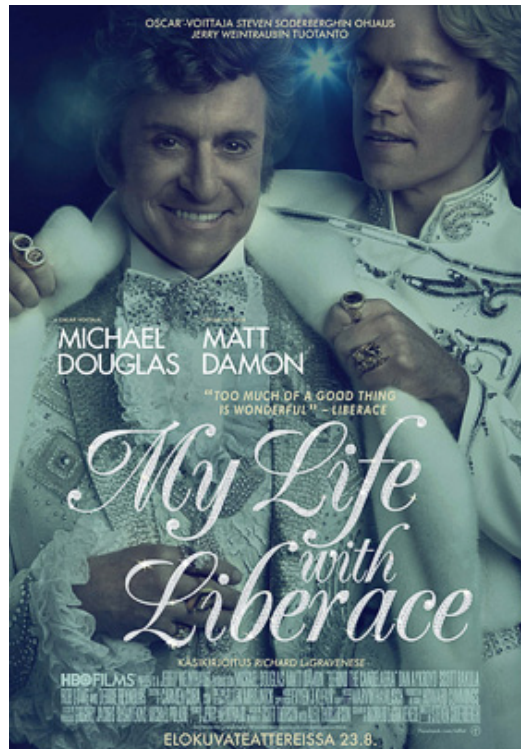
*Britannian pääministeri Margaret Thatcherin (1925–2013, pääministerinä 1979–1990) ympärille syntyi 1980-luvulla runsaasti häntä ja hänen uusliberaalia ideologiaansa vastustavaa kulttuuria, josta suuri osa tuli elokuvan, televisiosarjojen ja populaarimusiikin piiristä. Thatcherismin aika ja 1980-luku näyttäytyvät kuitenkin myös vaurauden, näyttävän muodin, uuden teknologian, median, kapitalismin voitokulun ja seksuaalisten vähemmistöjen poliittisen taistelun vuosikymmenenä. Mieликuva on osaltaan ristiriidassa Thatcherin itsensä peräänkuuluttaman säästävyyden, kurinalaisuuden, heteronormatiivisten perhearvojen ja viktoriaanisuu den kanssa. Miten kyseinen perintö asettuu vasten nykypäivän (populaari)kulttuuria? Tämän katsauksen tarkastelemat kolme äskettäin ilmestynyttä elokuvaa – Rautarouva (2011), My Life with Liberace: Behind the Candelabra (2013) ja Soul Boys of the Western World (2014) – käsittelevät kaikki omalla tavallaan uuskonservatiivisuuden ja 1980-luvun ristiriitaista perintöä.*

Thatcherista äskettäin tehty elämäkertaelokuva *Rautarouva* (*The Iron Lady*, Phyllida Lloyd, 2011) pyrki inhimillistämään päähenkilönsä ja silottelemaan niin thatcherismin kytkeytyviä poliittisia kuin kulttuurisiakin ristiriitoja. Elokuvassa Thatcherista tuli *Guardianin* kriitikon Peter Bradshaw'n mukaan "Meryl Streepin taitavasti näyttämä drag queen" (Bradshaw 2012). Thatcherin suhde rahaan, valtaan ja itsekuriin – kapitalismin pyhään kolmiyhteyteen – jäi elokuvassa sivuosaan, kuten myös hänen edustamansa oikeistoradikalismikin. Monet hänen 1980-luvulla masinoimansa kulttuurisodat, kuten 1988 tapahtunut yritys hyökätä homoseksuaalien oikeuksia vastaan *Section 28* -lain avulla, olivat yrityksiä kääntää kelloja taaksepäin muuttuvassa maailmassa.<sup>1</sup> Siksi yksi viime vuosien oudoimpia "trendejä" Britanniassa onkin ollut Margaret Thatcherin hahmon muuntuminen *queer*-idoliksi nuorten homoseksuaalien konservatiivimiesten keskuudessa (James 2011, 211–227).

Yksi selitys löytynee itse Thatcherin hahmon muuttumisesta fiktiiviseksi. Hänen voimakastahtoinen – aikanaan myös androgyyninä koettu – ja maskuliininen persoonansa synnytti niin vihamielisyyttä kuin ihailuakin: poliittisena keulakuvana hän oli helppo kohde parodioille ja karikatyyreille (kuningatar Viktoriasta raivopäiseen johtajaopettajattareen), jotka kaikki loitonsivat todellista Thatcheria kohti kuvitteellista maailmaa. Lopulta hänen groteski ja burleski kasvokuvansa kelpasi jopa Ison-Britannian *pride*-kulkueisiin – ilmiö, jonka myötä Thatcher oli monien muiden julkisuuden henkilöiden tapaan liikkunut kuvitteelliselle alueelle ja synnyttänyt itselleen toisen elämän *queer*-ikonina.

<sup>1</sup> 1960-luvun lopulla hän oli ollut yksi harvoista konservatiivikansanedustajista, jotka kannattivat homoseksuaalisuuden kriminalisoivan lakipykälän kumoamista (Miller 1995, 422–430).





Margaret Thatcherista tehdyssä elämäkertaelokuvassa *Rautarouva* Thatcherin suhde oikeistoradikalismiin jää sivuosaan. Kuva: © Scanbox Entertainment Finland Oy.

*My Life with Liberace* -elokuvan keskiössä on viihdepianisti Liberacen *bling bling* -elämä ja suhde eläinkouluttaja Scott Thorstoniin. Kuva: © Home Box Office, Inc. / SF Film Finland Oy.

Meryl Streepin luonnehtima viileä *drag*-ikoni Thatcher, joka näyttäytyi radikaalina naisjohtajana miesten maailmassa, on näin ollen rinnakkainen elokuvan *My Life with Liberace: Behind the Candelabra* (Steven Soderbergh, 2013) *queer*-ikonille viihdepianisti Wladziu Valentino Liberacelle (1919–1987, esittäjänä Michael Douglas). Elokuva kuvaa Liberacen elämää vuodesta 1977 vuoteen 1984 – ja erityisesti hänen suhdettaan nuoreen eläinkouluttaja Scott Thorstoniin (1959–, esittäjänä Matt Damon), josta tulee vähitellen Liberacen rakastaja.<sup>2</sup>

### Pula-ajan lapset

Miksi verrata Liberacea Margaret Thatcheriin? Samaan ikäluokkaan kuuluvina aikalaisina he olivat molemmat 1930-luvun pula-ajan lapsia, jotka palasivat läpi elämänsä kyseisen aikakauden perustavanlaatuisiin kokemuksiin. Thatcherille nämä kokemukset merkitsivät jatkuvaa itsekurin ja säästäväisyyden korostamista, Liberacelle taas jatkuvaa pakoa niukkuudesta ja säädyllyisyydestä vaurauden, kuluttamisen, hedonismien ja groteskin ylellisyyden maailmaan, joka oli kuin felliniläinen versio 1980-luvun kulutusjuhlista. Liberacen kuuluisaa mottoa siteeraten ”too much

<sup>2</sup> Elokuva perustuu Thorstonin paljastusromaniin *Behind the Candelabra: My Life with Liberace* (yhdessä Alex Thorleifsonin kanssa, 1988).

of everything is wonderful” muuttui 1980-luvun myötä muotoon ”too much of everything is never enough”.

Itse thatcherismin perintö – alkuperäisistä tavoitteistaan riippumatta – määrittyy tänä päivänä usein juuri näiden sloganien kautta. Thatcheriä ja Liberacea yhdisti urillaan myös populismi: esteettinen ja poliittinen. Kun Liberace imarteli yleisöään tavaramerkkeikseen muodostuneen flyygelin ja sen päälle asetetun kimaltelevan kynttelikön säihkeessä, tämä klassisena pianistina uransa aloittanut ja vaatimattomista oloista Wisconsinin Milwaukeeesta puolalaisen siirtolaisperheen vesana julkisuuteen ponnistanut mies viestitti yleisölleen provokatiivisella tavalla, että yleisesti hyväksytyt ja ylläpidetyt esteettiset ja kulttuuriset erot eivät merkinneet enää mitään.<sup>3</sup> Näin Liberace toteutti urallaan myös Itä-Euroopasta peräisin olevan amerikkalaisen kulttuurin demokratisoijan Andy Warholin ajatusta: ”Everything is good.”

Thatcherin isä oli säästäväisyyttä alleviivaava metodisaarnaaja, jonka viesti osui erittäin otolliseen maastoon juuri 1930-luvun pulakaudella. Ristiriitaisella tavalla Thatcheria voi kuitenkin pitää niin kasinokapitalismin synnyttäjänä kuin viktoriaanisen itsekurin puolestapuhujana aikana, jolloin kerskakulutusta ja kaupallinen media edistivät kulutusyhteiskunnan voittokulkua. Lapsuuden opit saivat hänet tavoittelemaan poliittista utopiaa, joka olisi antiteesi sodanjälkeiselle hyvinvointivaltion utopialle. Jos Liberace rikkoi esteettisen konsensuksen, Thatcher rikkoi toisen maailmansodan jälkeisen poliittisen konsensuksen väittämällä populistisesti, että jokaisella on velvollisuus hoitaa (taloudelliset) asiansa yksin ilman valtion tukea ja että valtion kukkaroa on hoidettava, niin kuin kotiäiti hoitaa omaansa.



Liberacen tavaramerkki – flyygeeli ja sen päälle asetettu kynttelikkö – saavat näkyvän osan *My Life with Liberace* -elokuvassa. Kuva: © Home Box Office, Inc.

<sup>3</sup> Esitykseen kuului oleellisesti kieli poskessa kujeileva mutta samalla arvokkaan viihteellinen repertuaari, jota hän itse kutsui klassiseksi musiikiksi, josta on jätetty tylsät kohdat pois (Asbury Pyron 2000).

Samaan tapaan kuin Thatcherin omaksumat populistiset sloganit – ja hokemiin perustuva uuskonservatiivinen ajattelu – yksinkertaistivat monimutkaisia yhteiskunnallisia kysymyksiä, Liberacen tapa kiistää kulttuurin hierarkiat tekivät hänestä todellisen demokraattisen massakulttuurin edustajan. Hänen edustamansa *camp*-estetiikan läpimurto 1980-luvulla oli yhtä vallankumouksellista kuin Thatcherin ajama uusi yhteiskunnallinen ajattelu. Yhdessä he antoivat kylmän sodan ajan jälkeiselle kapitalismille kasvot: Liberace *camp*-hengessä ja Thatcher uusviktoriaanisuden hengessä. *Rautarouva* ja *My Life with Liberace* muuttuvatkin tässä yhteydessä alkuperäänsä mielenkiintoisemmiksi elokuviksi: millaista vaurastumiseen, rahan kaikkivoipaisuuteen ja materiaaliseen maailmankuvaan liittyvää vallankumousta niiden päähenkilöt lopulta edustivat?

### ***Bling-bling trickster ja rautarouva***

Heti *My Life with Liberacen* avauskohtaus Liberacen konsertista Las Vegasissa kuvaa ”hiljaista vallankumousta”, jossa Liberace on korkean ja populaarin välisen rajan subversiivinen rikkoja. Laulattaessaan ja naurattaessaan banaalilla tavalla yleisöään palatsikulisseissa hän kiteyttää ”hyvän huonon maun” fantasian. *My Life with Liberacessa* kamera panoroi usein Liberacen asuntojen suurellista *kitschiä* (Liberacen omien sanojen mukaan ”palatial kitschiä”), joka – tuodessaan mieleen Versaillesin peilialit – on kuin Liberacen persoonan lavastettu jatke.

*Rautarouvan* kehystarinana taas on paronitar Thatcherin elämän ehtoopuolen yksinäiset hetket, joiden keskellä hän kuvittelee keskustelewansa kuolleen miehensä, liikemiesmiljonääri Dennis Thatcherin (1915–2003, esittäjänä Jim Broadbent) kanssa. Hauraan oloinen ja muistoihinsa eksyvä Thatcher käy läpi elämänsä takautumisissa. Takaumat kuvaavat Thatcherin poliittisen uran käännekohtia ja taisteluja sekä suhdetta kannustavaan aviomies Dennisiin, josta Broadbent rakentaa näyttelijäntyöllään perusbritttiläisen ”jolly good fellow’n”. Meryl Streepin näyttelijäntyö Thatcherina puolestaan välttää Thatcherista tehdyt aiemmat karikatyyrit ja kuvaa hyvin hienovaraaisesti tämän pimeää puolta: nuukuutta, vallanhimoa sekä pyrkimystä nöyryyttää ja pitää hallituksen miespuolisia ministereitä varpaisillaan. Thatcherin uran kohokohdat ja poliittiset taistelut kuvataan miltei herooisin sävyin, mikä pistää miettimään ohjaaja Phyllida Loydin tarkoituksperiä. Onko ollut tarkoitus tehdä Thatcheristä elokuvan nimen mukainen sankaritar, joka saa ylleen myös kodikkuuden kaavun, ja välttää viimeiseen asti hänen uraansa liittyviä poliittisia ja kulttuurisia ristiriitoja?

### **Tavara, työ, shoppailu ja kapitalismi**

Thatcher on kylmän sodan päättymisen jälkeen symboloinut Ronald Reaganin tavoin konservatiivista heroisuutta ja glamouria, joihin on kiteytynyt länsimaisen demokratian ja vapauden arvot. Thatcherin perintö on myös päivitys puritanismin sitkeimmästä uskomuksesta. Tämän uskomuksen mukaan ihmistä motivoi eräänlainen niukkuuden ylläpitämä itsekkyyys, joka saa yhteiskunnan pyörät pyörimään. Kun *Rautarouvassa* Thatcher vielä eläkkeellä ollessaankin murehtii maitopurkin hinnan nousua ja tiskaa palvelijan vastusteluista huolimatta kahvikuppinsa itse, Liberace toimii toisessa universumissa: hän tuhlaa estottomasti rahojaan ja ympäröi itsensä tuittupäisillä miespalvelijoilla, joiden kanssa hän voi toteuttaa (homo)seksuaalisia fantasioitaan. Rinnakkain luettuna elokuvat asettuvat kuin jälkithatcheriläisen ajan ristikuviksi: thatcherismin niukkuuden voitto ovat uutiskuvat jatkuvista julkisen talouden leikkauksista, kun taas Liberacen yltäkylläisyyden maailma toistuu viih-

demedian loputtomissa kuvauksissa etuoikeutettujen oikukkaasta ja mielikuvituk-sellisesta rahankäytöstä.

Kumpikaan elokuva ei varsinaisesti kommentoi yhteiskunnallista todellisuutta vaan esittää sen päähenkilöidensä erityisten persoonallisuuksien osina. Kun *Rautarouvassa* Thatcher on nuivalla tavalla patrioottisen ylpeä Napoleonin aikanaan briteille antamasta pilkkanimestä ”kaupanpitäjien kansakunta”, edustaa Liberacen tyyli taas eräänlaista nykypäivän oligarkkien luksusta, jolla on juurensa imperiaal-lisessa kulttuurissa.

### **Camp-sensibiliteetin vastakulttuurisen merkityksen muutos**

Luksuksen kiehtovuus on sekä yhdistävä että erottava tekijä Margaret Thatcherin ja Liberacen välillä. Vaikka kummankin tausta on pula-ajan kokemuksissa ja uskonnollis-autoritäärisessä kasvatuksessa (Campbell 2001, 1–2), menneen ajan (Hollywood, kuninkaalliset, kirkolliset seremoniat) *glamour* ja sen kiihtyvä kierrät-täminen 1980-luvulta alkaen ovat tärkeä osa heidän historiallista taustaansa. Tässä yhteydessä *heritage*-kulttuuria saattoi alusta asti tulkita niin osana *camp*-henkistä sensibiliteettiä kuin uuskonservatiivista ideologiaakin.

*My Life with Liberacessa* Liberace paljastaa rakastajalleen, kuinka hän on halunnut luoda asunnoistaan vastineet Baijerin kuninkaan Ludvig II:n (1845–1886) palatseille. Katolisuus ja rojalismi luonnehtiikin hänen maailmankuvaansa: paavi Pius XII:n tapaaminen ja esiintyminen Elisabeth II:lle vuonna 1960 kuninkaallisessa *varietee-show'ssa* olivat Liberacen uran huippuhetkiä. Thatcherismin anglo-saksisessa protes-tantismissa tällainen yltäkyläisyys yhdistyi usein dekadenttiin eurooppalaisuuteen. Katolinen koreilevuus oli epäilyttävää kalvinistisen ankaruuden näkökulmasta. *Rautarouvassa* Thatcherin romantiikan nälkäinen puoli paljastuu, kun hän löytää vanhan suosikkivideon musikaalista *Kuningas ja minä* (*King and I*, Walter Lang, 1956). Musikaali kertoo kolonialistiseen aikaan sijoittuvan tarinan englantilaisen yksityis-opettajan (Deborah Kerr) ja Siamin kuninkaan (Yul Brynner) välisestä romanssista.

Hollywood-musikaalien *kitschin* lukeminen vastakarvaan on pitkään ollut yksi *gay*- ja *camp*-estetiikkojen lähtökohdista. Thatcherin hahmon *queer*-luenta selittyy myös osin tätä kautta. Thatcherin viktoriaanisuuutta huokuva persoona oli outo ilmestys 1980-luvun populaarikulttuurisessa ilmastossa. Se ja hänen vallankumouksellinen konservatiivisuutensa oli kuitenkin subversiivistä samaan aikaan kuin Liberacen performanssi subversoi amerikkalaista menestystä ja sen symboleja – koruja, sor-muksia, kalliita autoja ja jalokivillä koristeltuja esiintymisturkkeja. Subversiivisuus yhdistää Liberacen *bling bling* -performanssin ja Thatcherin *queer*-hahmon toisiinsa ja 1980-lukuun. Sekä konservatiivisuuden että liberalismien luonne on kuitenkin muuttunut noista ajoista. Jos Liberacen aiempi subversiivinen radikaalius, jonka avulla hän kritisoi amerikkalaista patriarkaalista, kapitalistista ja heteronormatiivista ideologiaa (Thompson Drewal 1994, 149–181), on tänä päivänä aggressiivisen yksipuolisesti todistelemassa saman ideologian voittokulkua, voi myös Thatcherin kaltainen konservatiivipoliitikko muuttua *queer*-ikoniksi, jonka radikaali tapa puo-lustaa angloamerikkalaista taloudellista yksilönvapautta kasvaa osaksi laajempaa yksilönvapauksien puolustamista.



Meryl Stryypin näyttelijänsuoritus Thatcherina oli elokuvakritiikin mukaan omiaan korostamaan hahmon *campmaisuu*ta ja maalasi Rautarouvasta kuvan ”drag queenina”. Kuva: © Scanbox Entertainment Finland Oy.

### Thatcherismin *biitti* tanssilattialla

Myös 1980-luvun alun brittiläinen uusromanttinen nuorisokulttuuri hyödynsi ristiriitaista asetelmaa. Sen rooli- ja ristiinpukeutumisessa toteutui niin Liberacen yliampuva estetiikka kuin uuskonservatiivinen vanhan tyylin ja sääty-yhteiskunnan ajan *glamourin* ihailukin. Lontoon 1980-luvun alun klubimaailmassa thatcheristinen idea toteutui uudentyypisessä yrittäjyydessä, jossa *tee-se-itse*-pohjalta liikkeelle lähteneet nuoret enterprenöörit loivat itse imagonsa, tähtensä, musiikkinsa ja viihtymisensä puitteet. Tästä maailmasta nousi myös lontoolaisyhtye Spandau Ballet, joka menestyksekkään *comebackin* vuonna 2009 toteuttaessaan sai heti osan britti-toimittajista muistelemaan Thatcherin ajan traumaattisia vaiheita. *The Guardianin* toimittaja Michael Hann reagoi *comebackiin* erityisen vihamielisesti toteamalla: ”Spandau Ballet on tyhjän historiasta ammentavan tyylikkyyden ruumiillistuma, ainoana pyrkimyksenään näyttää hyvältä tanssilattialla. Spandau Ballet on thatcherismin soundi tallennettuna vinyylille”. (Hann 2009.)

Miksi bändiä on tulkittu thatcherismin edustajaksi? Se toteutti urallaan 1980-luvun menestystarinan – työväenluokkaisten lontoolaispoikien maailmanvalloituksen –, joka on ikiaikainen populaarimusiikin historiassa. Kuitenkin yhdistyneenä ajan mediakulttuurin tapaan hyödyntää taidetta, mainosestetikkaa, narsismia, konsumerismia, menestystä ja menneisyyden kulttuuristen merkkien kierrätystä varhaisella neoliberaalilla markkinapaikalla tuo sama tarina asetti bändin väistämättä osaksi thatcherismin ideologiaa.

## Lontoon Islingtonin työläiskortteleista St Tropez'n rannoille

Spandau Ballet'n *comebackin* kunniaksi valmistunut dokumentti *Soul Boys of the Western World* (George Hencken, 2014) käy melko perinteisin keinoin läpi yhtyeen uran 1970-luvun lopulta tähän päivään mutta sivuaa myös 1980-luvun brittiläisen popmusiikin suhdetta aikakauden thatcheristisiin virtauksiin: juppeihin, kulutuskulttuuriin, uuteen mediaan ja brittiläiseen *heritage*-kulttuuriin. Yhtyeen uran alkuvaiheet rinnastuvat dokumentissa ajan uutisfilmeihin: Thatcher heiluttamassa harjaa konservatiivien puoluekokouksessa ja pyyhkimässä "socialismin lopullisesti pois Britanniaasta", ylipukeutuneet nuoret jonottamassa Spandau Ballet'n varhaiseen kantapaikkaan Lontoon Blitz-klubille ja konservatiivien kannattajat kauhistelemassa roskakuskien lakon vuoksi kadulle kasattuja jätösäkkejä. Samalla se kuvaa bändin alkuvaiheita 1970-luvun Britannian valkoisessa *soulboy*-kulttuurissa, joka oli yksi työväenluokkainen reaktio keskiluokkaisen nuorison suosimaa progressiivista rockia kohtaan. Tavoittamattomissa olevan tyylikkyyden, luksuksen ja kulutuksen ihailu oli samalla jatkoa toisen maailmansodan jälkeisen ajan nuorisokulttuurien Amerikan ihailulle. Ihailun ytimessä oli kuitenkin myös omalaatuisen kotikutoista brittiläistä patriotismia ja anti-amerikkalaisuutta: britit osasivat mielestään stailata amerikkalaista musiikkia, muotia ja nuorisotyylejä paremmiksi. Siksi myös *soulboy*-kulttuuri – monien muiden brittiläisten nuorisotyylien tapaan – piti sisällään elitismiä, joka purkautui esiin uusromanttikkojen retrotyyleissä ja loputtomassa erottautumisvarustelussa.

Spandau Ballet'n matka maailmanmaineeseen pop-funk-yhtyeenä alkoi juuri uuden tanssimusiikin ympärille kiinnittyneestä lontoolaisesta klubikulttuurista, joka kekseliäästi ja yritteliäästi keskittyi nuorisotyylien markkinointiin. Spandau Ballet'n lauluntekijä Gary Kempin sanoin: "halusin vain värjätä tukkani ja olla ajatteleematta Margaret Thatcheria". Pelkästään tämä alleviivattu epäpoliittisuus sai osan musiikkimediasta epäluuloiseksi yhtyeen tarkoituksien suhteen.

Tämän todellisuuden keskellä uusi pop halusi luoda tyylimanifestin 1980-lukua varten: ohjelman, jonka avulla brittiläinen musiikki- ja muotiteollisuus yltaisivät uudestaan 1960-luvun menestykseen. Tämä merkitsi myös punkin hengessä luotua rajua mutta taiteellista imagoa: viimeistä Nurnbergin oikeudenkäynnissä tuomittua natsi-rikollista Rudolf Hessiä Berliinissä säilyttänyt Spandaun vankila oli nimenä tarpeeksi provokatiivinen tähän tarkoitukseen. Nimi pyrki samaan shokeeraavuuteen kuin musikaali *Cabaret* (Bob Fosse, 1971), joka kuvasi Weimarin ajan Berliiniä ennen natsien valtaannousua. Spandau Ballet'n päästyä kuukaudeksi esiintymään St. Tropez'n klubeille ja eurooppalaisen *jetsetin* leikkikentälle bändin toive saada kosketus eksoottiseen ja dekadenttiin eurooppalaiseen *glamouriin* toteutui: "Paikka oli täynnä vanhan koulukunnan tyyliä kulttuurikohteineen ja seurapiireineen, sitä, mitä kohti aina kurkotimme."

### "Better living through Thatcher years"

*Soul Boys of the Western World* kertoo tarinaa siitä, kuinka paremman elämän ja laadukkuuden tavoittelu on ollut aina osa brittiläisiä työväenluokkaisia nuorisokulttuureja. Siksikö juuri thatcherilaisella 1980-luvulla nuorisokulttuurit siirtyivät lopullisesti kadulta muotihuoneisiin, mainostoimistojen suunnittelupöydille ja musiikkivideoihin? Dokumentissa todetaan, että englantilainen *dandyismi* oli alun perin salaliitto aristokratiaa vastaan: dandyismin kautta väitettiin, että kaikki herrasmiehet ovat tasa-arvoisia. Korkeakulttuurin popularisoiminen massoille kiehtoo tässäkin yhteydessä. Myös tietoisuus Spandau Ballet'n populaarikulttuurisesta merkityksestä on saanut

ystävät ja enterprenöörit dokumentoimaan yhtyeen uran kaitafilmille ällistytävällä tarkkuudella. Myös media oli aikanaan television kulttuuriohjelmia myöten ahkerasti yhtyeen kintereillä jo ennen sen ensimmäistä listahittiä. Dokumentti kuvaakin 1980-luvun alun ilmapiiirissä olevaa visuaalis-kulttuurisen vallankumouksen tuntua, joka symboloi Thatcherin jälkitekollisen yhteiskunnan palvelutalouden läpimurtoa.

Myös Spandau Ballet'n musiikillinen kehitys seuraa thatcherismin eri vaiheita. Vielä kesällä 1981 – työttömyyden saavuttaessa 44 vuoteen korkeimman lakipisteen Britanniassa ja prinsessa Dianan ja Charlesin viettäessä häitään suurkaupungeissa riehuvien mellakoiden keskellä – Spandau Ballet kommentoi ympäröivää yhteiskuntaa singlellään *Chant No.1 (I Don't Need This Pressure On)*, jonka funk-rytmi viesti vielä katujen anti-thatcherilaista angstia. Pari vuotta myöhemmin Thatcherin tultua Falklandin sodan ansiosta valituksi uudelleen pääministeriksi Spandaun singlet (*True ja Gold*, 1983) viestittävät kilpailun, itselleen uskollisena pysymisen ja voittamisen retoriikkaa. Tämän jälkeen yhtyeen supertähteyden kiitorata oli valmiiksi kiillotettu: esiintymiset Live Aidissa, kiertue Australiassa ja suosio Kaukoidässä tekivät heistä yhden 1980-luvun ikonisista yhtyeistä.<sup>4</sup>

Kaikesta huolimatta dokumentti kieltäytyy häveliäästi pohtimasta, missä määrin Spandau Ballet oli thatcherismin ruumiillistuma. Gary Kemp on monesti painottanut yhtyeen työväenluokkaisia juuria ja kokemusmaailmaa: tämä tuodaan myös dokumentissa esiin työväenluokkaisena toverihenkenä ja ”jätkäilynä”. Kempin mukaan Spandau Ballet on thatcheristinen vain tarkoitushakuisten keskiluokkaisten vasemmistotoimittajien ajatuksissa. Dokumentti ei myöskään puutu yhtyeen mainetta pitkään rasittaneen laulaja Tony Hadleyn avoimeen Thatcherin kannatukseen: Hadley oli konservatiivien puoluejäsen ja kuului 1980-luvulla pieneen vähemmistöön brittiläisiä rock-tähtiä, jotka esittivät Thatcheriä myötäileviä ajatuksia (Long 2012).

Lopulta yhtyeen ura osoittautui suunnilleen yhtä pitkäksi kuin Thatcherin kolme pääministerikautta 1979–1990. Dokumentti väittää Spandau Ballet'n olleen jotain ainutlaatuista ja erityistä, joka saattoi tapahtua vain 1980-luvun poikkeuksellisissa oloissa. Todellisuudessa sen ainutlaatuisuus oli hyvin nurkkakuntaista, ja se edusti viihteellistä brittiläisen tanssimusiikin lajia, jolle on ollut etupäässä tilausta vain saarivaltakunnan tanssilatioilla. Ainutlaatuisemmaksi Spandaun tekee se, että yhtyeen taidekouluorientoitunut flirtti ”vanhan hengen” ja äärioikeistolaisen kuvaston kanssa – brittiläinen uusfasistinen lehti *Bulldog* ylisti Spandaut ”hienoksi lihaksikkaan pohjoisen taiteen” lähettilääksi (Reynolds 2005, 327) – oli eturintamassa tekemässä fasistisesta kuvastosta muodikasta populaarikulttuurissa. Nyt kun Spandaun laiska valkoisen miehen funk on pääasiassa unohdettu Euroopassa (Britanniaa lukuunottamatta) mutta usthatcherismi ja uskonservatiivisuus eri muotoineen keräävät edelleen kannatusta, on Spandaun alkuaikojen flirtti Euroopan ”vanhan hengen” kanssa muuttunut yhtä todeksi kuin Liberacen flirtti mammonan symbolien kanssa.

*Katsaus on osa Koneen säätiön rahoittamaa tutkimushanketta ”Thatcherism, Popular Culture and the 1980s”.*

<sup>4</sup> Spandau Ballet'n Hong Kongissa kuvattu musiikkivideo *Highly Strung* (1984) on kuin ylistyslaulu sille menestyksen huumalle, jota Lontoon Cityn nuoret pankkiirit kävivät harjoittelemassa Hong Kongin pankkimaaailmassa 1980-luvulla ennen siirtymistään Cityn finanssitavaratalojen palvelukseen.

## Lähteet

- Asbury Pyron, Darden (2000) *Liberace: An American Boy*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bradshaw, Peter (2012) "The Iron Lady – review". *The Guardian* 5.1.2012, <<http://www.theguardian.com/film/2012/jan/05/the-iron-lady-film-review>> (linkki tarkistettu 1.3.2016).
- Campbell, John (2001) *Margaret Thatcher, vol.1: The Grocer's daughter*. Lontoo: Pimlico.
- Hann, Michael (2009) "Spandau Ballet: The Sound of Thatcherism". *The Guardian music blog* 25.3.2009, <<http://www.theguardian.com/music/musicblog/2009/mar/25/spandau-ballet-thatcherism>> (linkki tarkistettu 1.3.2016).
- James, Dominic (2012) "'One of Us': The queer afterlife of Margaret Thatcher as a gay icon". *International Journal of Media & Cultural Politics*, vol.8:2–3 (2012), 211–227.
- Long, Pat (2012) "Why are there so few right-wing rock stars?". *New Statesman* 8.3.2012, <<http://www.newstatesman.com/blogs/cultural-capital/2012/03/rock-music-britain-nme>> (linkki tarkistettu 1.3.2016).
- Miller, Neil (1995) *Out of the Past. Gay and Lesbian History from 1869 to the Present*. New York: Vintage Books.
- Reynolds, Simon (2005) *Rip it Up and Start Again. Post-punk 1978-1984*. Lontoo: faber & faber.
- Thompson Drewal, Margaret (1994) "The Camp Trace in Corporate America – Liberace and the Rockettes at Radio City Music Hall". Teoksessa Moe Meyer (toim.) *The Politics and Poetics of Camp*. Lontoo: Routledge, 149–181.



Kimmo Ahonen

FT, Tampereen teknillinen yliopisto

## Donald Trumpin mediaspektaakkeli ja konservatismi(n) ideologia(t)

”Jos mies ei ole 20-vuotiaana sosialisti, hänellä ei ole sydäntä; jos hän ei ole 40-vuotiaana konservatiivi, hänellä ei ole järkeä”. Tämä muistettava sitaatti on laitettu Winston Churchillin sanomaksi. Sitaaatti on elänyt omaa elämäänsä konservatismi(n) aatteellisena kiteytyksenä riippumatta sen todellisesta alkuperästä tai asiayhteydestä.

Sitaaatti tiivistää ajatuksen konservatismista jonkinlaisena vääjäämättömyytenä, väistämättömänä elämänkaareen kuuluvana utopioiden hylkäämisinä ja alistumisenä elämän ikäville tosiasioille. Siinä tiivistyy myös toinen aatteen peruslähtökohdista: konservatismi on ”luonnollinen” ja siten ei-poliittinen katsantokanta, joka ei vaadi erityistä ideologista perustelua. Riittää, että hyväksyy maailman ”sellaisena kuin se on”.

*Konservatismia* on tunnetusti vaikea määritellä mitenkään yksiselitteisesti. *Konservatiivi*-sanaa käytetään vasemmistolaisessa diskurssissa väljänä yleisterminä kuvaamaan oikeistolaista ajattelua, politiikkaa ja maailmankuvaa. Sana toimii myös varsin usein olkinukkena, johon on projisoitu ideologisesti vastenmieliset asiat. Aatehistoriallisesti katsoen käsitteen alle mahtuu kuitenkin laaja joukko ajattelijoita kulttuuripessimisti Oswald Spengleristä uusliberalismin oppi-isä Friedrich Hayekiin.

Politiikassa määrittely menee vielä vaikeammaksi: traditioita säilyttävä perinteinen ”koti, uskonto ja isänmaa” -konservatismi ja markkinatalouden luovaa (ja traditioita horjuttavaa) tuhoa ihannoiva *libertarismi* ovat kaukana toisistaan – ja osittain vastakkaisia aatevirtauksia. *The Conservative Mind* (1953) teoksellaan yhdysvaltalaisen konservatismi(n) suuntaviivoja määritellyt Russell Kirk katsoi, ettei libertarismi kuulunut traditionaaliseen konservatismiin. *Libertariaaninen konservatiivi* oli Kirkin mukaan yhtä mahdoton käsite kuin *juutalainen natsi*.

Railon ylittämistä syntyi 1950-luvulla William F. Buckley Jr:n johdolla *National Review* -lehti, joka pyrki fuusioimaan libertarianismin ja traditionalismin ja luomaan uuden konservatiivisen liikkeen. Oikeastaan konservatismi(n) ideologioista pitäisi puhua monikkomuodossa. Konservatismi(n) koostuivat alusta asti toisilleen vastakkaisista elementeistä, joita yhdistivät yhteiset viholliset: kommunismi ja sosiaaliliberalismi. Vuoden 2016 presidentinvaaleja seurattaessa ei voi välttyä ajatukselta, että sosiaaliliberalismin kammo on nykyään ainoa republikaaneja koossa pitävä voima.

### Älymystökammo ja Reagan

Frank Capran elokuvan *Mr. Smith lähtee Washingtoniin* (*Mr. Smith Goes to Washington*, USA 1939) päähenkilö (James Stewart) on prototyyppi Yhdysvaltojen pikkukaupunkien kasvatista, jonka turmeltumaton rehellisyys toimii jyrkkänä vastakohtana pääkaupungin kyyniselle valtapelille. Mielikuvaa luotettavasta, kansalaisten arkea

lähellä olevasta politiikosta viljeltiin jo 1800-luvun vaalikampanjoissa. Andrew Jacksonin nousua presidentiksi vuonna 1828 edesauttoi hänen imagonsa poliittisen eliitin ulkopuolisena sotasankarina. Myös Abraham Lincoln esitteli vuoden 1860 kampanjassaan itsensä yksihuoneisessa hirsimökissä syntyneenä kansanmiehenä.

Television tulo personifioi vaalit yhä enemmän henkilövaaliksi, jossa ehdokkaan oli puhuteltava koko äänestäjäkuntaa. Presidentinvaaleissa ehdokkaat, sekä republikaanit että demokraatit, tekevät kaikkensa näyttääkseen tavallisilta keskivertoamerikkalaisilta eivätkä epäilyttäviltä älyköiltä.

Ei ole ihme, että Capran elokuvasta esitettiin otteita republikaanien konventissa vuonna 1980, kun Ronald Reagan valittiin puolueen presidenttiehdokkaaksi. Reagan, kuten hänen vastustajansa Jimmy Carter neljä vuotta aiemmin, esiintyi politiikan ”ulkopuolisena” kansanmiehenä. Vuoden 1980 vaalit olivat monella tapaa käännteentekevä hetki Yhdysvaltain politiikassa. Kampanjan aikana sattuneet kömmähdykset – Reagan muun muassa totesi, että puut ovat suurin ilmansaastuttaja – eivät estäneet Reaganin menestystä. Televisioväittelyissä istuva presidentti Carter jaaritteli pitkään asiakysymyksistä, kun taas Reagan pitäytyi nasevissa sloganeissa ja presidentillisen mediaimagon rakentamisessa. Virkaanastujaispuheessaan Reagan lupasi yhdysvaltalaisille ”sankarillisia unelmia”, joita Hollywood-elokuvat tarjosivat kukkuramitoin 1980-luvulla.

Konservatismiin aatehistoriaa tutkinut Vesa Vares (2002) on todennut, että yhdysvaltalainen konservatismi edustaa eurooppalaiselle älymystölle suurinta mahdollista toiseutta. Markku Ruotsila päätyy samansuuntaiseen johtopäätökseen Yhdysvaltain kristillistä oikeistoa – lähtökohtaisen myötämielisesti – käsittelevässä tutkimuksessaan (2008). Vares ja Ruotsila saattavat olla oikeassa, mutta tunne on molemminpuolinen: USA:n kristillinen oikeisto kammoaa eurooppalaista älymystöä. Epäluulo älymystöä kohtaan ei kuitenkaan rajoitu vain kristilliseen oikeistoon, vaan se on ankkuroitu yhdysvaltalaisen kulttuurin syvärakenteisiin. Richard Hofstadter korosti teoksessaan *Anti-Intellectualism in American Life* (1963), että älymystökammo palautuu jo 1800-luvulle ja puritaanien epäilevään suhteeseen aristokratiaa kohtaan.

### **Kuuleeko Washington D.C.?**

Monet republikaanit ja myös demokraatit ovat nousseet Yhdysvalloissa kongressiedustajiksi vastustamalla ”Washingtonin eliittiä”. Tässä ei sinänsä ole mitään uutta. Senaattori Joe McCarthyn villien syytösten kohteena oli 1950-luvun alkuvuosina erityisesti itärannikon liberaali ja yliopistossa koulutettu ”eliitti”, joka McCarthyn mukaan toimi kommunistien ”myötäjuoksijana”. Richard Nixon puolestaan inhosi ”limusiini-liberaaleja” ja totesi myös, että kunnioittaa enemmän kovan linjan venäläiskommunistia kuin ”nyyhkivää” amerikkalaisliberaalia. Republikaanit ovatkin onnistuneet demokraatteja olennaisesti paremmin luomaan puolueestaan media-mielikuvan valkoisen työväenluokan puolueena.

Intellektuelliksi leimautuminen on ollut kuoleman suudelma Yhdysvaltain politiikassa. Vuoden 2004 vaaleissa demokraattien John Kerry yritti peitellä sitä, että hän osaa ranskan kieltä ja soittaa klassista musiikkia kitaralla. George W. Bushin kampanjastrategi Karl Rove iski kuitenkin tähän tosiasiaan ja onnistui vahvistamaan mielikuvaa Kerrystä itärannikon elitistisenä liberaalina. Sääntöön on yksi merkittävä poikkeus: Barack Obama, joka nousi presidentiksi siitäkin huolimatta, että hänet miellettiin kosmopoliitiksi älyköksi.

Nykyisessä meditoituneessa poliittisessa kulttuurissa Obamaa ja Washingtonin eliittiä on haukuttu kovin sanakääntein – johtuen osaltaan myös teekutsuliikkeen noususta. Niinpä Ted Cruzin televisiomainoksessa todetaan, että todellinen rajalinja

ei kulje puolueiden välillä vaan Washingtonin ja muun maan välillä. Donald Trump puolestaan aloittaa oman vaalimainoksensa toteamalla olevansa ylpeä siitä, ettei hän ole poliitikko. Mika Huckabee meni mainoksessaan vielä pitemmälle polttaessaan rahakasan ja ilmoittaessaan, että hänen arvonsa eivät ole kaupan lobbareille – mikä oli varsin yllättävä veto republikaaniehdokkaalta.

Mediahistoriallisesti katsoen ehkä kiinnostavin televisiomainos oli Marco Rubion ”Morning in America”, joka viittasi intertekstuaalisesti Ronald Reaganin vuoden 1984 samannimiseen vaalimainokseen. Alkukuva ja kertojajäänen aksentti on mainoksissa lähes identtinen. Siihen yhtäläisyydet sitten jäävätkin. Reaganin uudelleenvalintaan tähännyt mainos oli täynnä patriootista tulevaisuudenuskoa: Yhdysvaltain aamu aukeni (Reaganin johdolla) toivorikkaana. Rubion mainoksessa sen sijaan nykytilanne näyttää synkältä: toivon sijaan etualalla on pelkojen lietsonta.

Vuoden 2016 presidentinvaalien republikaanien esivaalitaistelu muuttui nopeasti tositelevisioiden friikkisirkukseksi, kun Donald Trumpin gallup-suosio pakotti myös muut ehdokkaat todistelemaan olevansa todellisia, kompromissihaluttomia konservatiiveja – siis kalastelemaan kristillisen oikeiston ja teekutsuliikkeen apajilla. Arkkikonservatiivi Jeb Bush edusti tässä joukossa yhtäkkiä ”maltillista” ehdokasta. Trump onnistui upottamaan Bushin kampanjan pilkkaamalla hänen puhdittomuuttaan. Asiakysymykset sivuuttava persoonakeskeisyys ja iskulauseiksi tiivistynyt viihteellisyys ovatkin saavuttaneet uudet mittasuhteet näissä presidentinvaaleissa.

Miljardööri Trump on ollut Yhdysvalloissa julkisuuden hahmo yhtä pitkään kuin Matti Nykänen Suomessa. Hänen lähtöään politiikkaan on spekuloitu jo vuosikymmeniä: olihan Trumpin nimi esillä jo vuoden 1988 vaaleissa, kun George H. W. Bush pohti varapresidenttiehdokastaan. Trumpia väheksyneitä asiantuntijoita – olivat he sitten akateemisia politiikan tutkijoita tai mediakommentaattoreita – on vedetty kölin alta näissä vaaleissa. Trumpin esivaalimenestys ei kuitenkaan ollut yllätys vain konservatiivien parhaalle liberaalille medialle vaan yhtä lailla *Fox Newsille* ja konservatiivien omille *think thankeille*. *National Review*'n sivuilla Trumpia lyötiin kuin vierasta sikaa, hieman samaan tapaan kuin mitä Barack Obamaa on haukuttu viimeiset seitsemän vuotta. Lehden vaikutusvaltainen kolumnisti Jonah Goldberg moukaroit Trumpia lähes viikoittain. Goldberg korosti, että Trump ei ole oikea konservatiivi vaan häikäilemättömän itsekes populistin, jonka siirtolaisvastaisuus ja talouspolitiikka ovat lähempänä ranskalaista Marine Le Penin kansallista rintamaa kuin reaganilaista konservatismia. Trumpin suosio onkin ollut kauhistus republikaanisen puolueen johdolle ja konservatiivi-ideologeille.

### Trumpin mediaspektaakkeli

Trump on lähtökohtaisesti elokuvallinen hahmo – jonkinlainen tositelevisioajan päivitys Gordon Gekkon hahmosta elokuvassa *Wall Street – rahan ja vallan katu*, (*Wall Street*, USA 1987). Mikä selittää Trumpin epätodennäköisen vaalisaagan? Ensinnäkin hänen saamansa kannatus kertoo karnevalismista, joka toimii protestina politiikan ”tylsyydelle”. Esimerkkejä löytyy yhtä lailla Euroopasta. Veltto Virtanen sai lähes 100 000 ääntä Suomen vuoden 1994 presidentinvaaleissa. Koomikko Giuseppe ”Bebbe” Grillo taas oli Italian politiikan naureskeltu väriläiskä, kunnes hänen perustamansa EU-kriittinen Viiden tähden liike on viime vuosina noussut maan valtapuolueiden joukkoon.

Toiseksi Trump pelaa eri säännöillä kuin muut. Urheilutermein ilmaistuna hän on ikään kuin vapaapainija nyrkkeilykehässä. Trumpin suusta kuullaan yksinkertaisia poliittisesti epäkorrekkeja heittoja, jotka varastavat muilta ehdokkailta mediatilaa ja pakottavat heidät reagoimaan niihin. Holtittomalta näyttävä käytös kätkee taakseen



Miljardööri Donald Trumpin gallup-vaalisuosio muutti republikaanien esivaalitalutun tositelevision friikkisirkukseksi. Kuva: Gage Skidmore, CC BY-SA 3.0, Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=39399660>.

mediastrategian, jossa negatiivinen julkisuus käännetään positiiviseksi. Trump on pysynyt möläytyksillään otsikoissa ilman suuria panostuksia televisiomainontaan. Siksi Trumpille hirnunut media edesauttoi tahattomasti hänen suosionsa kehittymistä. Menestys laittoi myös uusiksi poliittisen kampanjoinnin kirjoittamattomat pelisäännöt. Trump onnistui kasvattamaan kannatustaan syksyllä 2015 ja keväällä 2016, vaikka hän sanoi ja teki asioita, jotka olisivat normaalisti johtaneet kampanjan tuhoon. Hän pilkkasi härskisti muita ehdokkaita, tv-kommentaattoreita ja yleensäkin kaikkia, jotka olivat hänen kanssaan eri mieltä. Trump tarjoaa parhaan *show'n*, jonka totuusarvolla ei ole edes merkitystä. Hän on taivaan lahja klikkausjournalismille.

Kolmanneksi Trumpin poliittinen linja (sikäli kun sellaista on), vetoaa niihin äänestäjiin, jotka ovat kyllästyneet republikaanien ja demokraattien riiteltyyn ja lähes halvaantuneen kongressin pattitilanteeseen. Trump eroaa muista republikaaneista avoimen rasisisella muslimi- ja siirtolaiskammolla, suuryritysten kritiikillä ja ulkopoliittisella uholla, joka saa jopa Marco Rubion kaltaisen oikeistosiiven kongressiedustajan näyttämään keskittien kulkijalta.

Trump on todennut, että haluaa pommittaa ISISin kivikaudelle, koska haluaa saada Irakin öljyn amerikkalaiseen omistukseen. Mieleeni ei tule toista presidenttiehdokasta, joka olisi tällä tavoin myöntänyt, että Lähi-idän sotaretkien taustalla on öljy eivätkä demokratisoimispyrkimykset. Onkin absurdia, että Trumpista ja veteraanipoliitikko Bernie Sandersista puhutaan yhdysvaltalaismediassa toisiaan muistuttavina "ääripäinä". Tällaisen rinnastuksen teki jopa *Timen* liberaalina pidetty kolumnisti Joe Klein (21.1.2016), joka kauhisteli Sandersin edustavan sosialismia. Siksi ei ole yllättävää, että Sandersin kampanja ohitettiin ennen esivaaleja vähin äänin yhdysvaltalaisilla televisiokanavilla. *MediaMatters*-sivuston tekemän selvityk-

sen (11.12.2015) mukaan *ABC World News* oli vuoden 2015 aikana omistanut Trumpille 81 minuuttia ja Sandersille yhden minuutin.

Trumpin improvisoitu puhe ”meksikolaisista raiskaajista” avasi kampanjan kesäkuussa 2015. Sen jälkeen mediahuomio on ollut taattu. Konservatiivinen kolumnisti Ann Coulter, joka on rakentanut uransa liberaalien inhoamaksi provokaattoriksi, innostui puheesta ja siirtyi Trumpin fanijoukkoon. Coulterin reaktio on sikäli looginen, että hän on kolumneissaan jo 20 vuoden ajan viljellyt samantyyppisiä ilmaisuja sättiessään poliittista korrektiutta. Coulter ja ”radiopersoona” Rush Limbaugh ovat tehneet liberaalien jyrkkäsanaisestä herjaamisesta valtavirtaa ja siten luoneet pohjaa republikaanisen puolueen oikeistovirtauksille, joita puoluejohto ei pysty enää kontrolloimaan.

Neokonservatiiveja edustava historioitsija Robert Kagan kutsuikin *The Washington Postin* kolumnissaan (25.2.2016) Donald Trumpia ”Frankensteinin hirviöksi”, jonka republikaaninen puolue on itse luonut. Kaganin mukaan puolue on Barack Obaman valtakaudella keskittynyt vain kompromissihaluttomaan jarrutustaktiikkaan samalla, kun teekutsuliikkeen innoittaman oikeistosiiven retoriikka on muuttunut yhä kovasanaisemmaksi. Pöytä oli katettu Trumpin kaltaiselle populistille.

Esivaaleissa nähty speaktaakkeli on osoitus siitä, kuinka Yhdysvaltain presidentinvaaleista on tullut todellisuudesta irtautunut ja itseään ruokkiva *mediashow*. Se osoittaa myös todeksi Paavo Haavikon sanat: ”Parodia on mahdotonta – ne tekevät sen itse.”

## Tutkimuskirjallisuus

*Media Matters for America Report* (11.12.2015) ”ABC World News Tonight Has Devoted 81 Minutes To Trump, One Minute To Sanders”, <<http://mediamatters.org/blog/2015/12/11/abc-world-news-tonight-has-devoted-less-than-on/207428>> (linkki tarkistettu 14.3.2016).

Ahonen, Kimmo (2003) ”Yhdysvaltain presidentinvaalit mediasirkuksena”. Teoksessa T. Syrjämaa (toim.) *Vallan Juhlat. Juhlivan vallan kulttuuri antiikista nykypäivään*. Turku: Kirja-Aurora, 195–214.

Bjerre-Poulsen, Niels (2013) ”Standing Athwart History, Yelling Stop: The Emergence of American Movement Conservatism, 1945-1965”. *American Studies in Scandinavia* vol. 45:1–2 (2013), 15–33.

Coulter, Ann (20.1.2016) ”Liberal and Conservative Media Unite Against Trump”. *Ann Coulter Homepage*, <<http://www.anncoulter.com/columns/2016-01-20.html>> (linkki tarkistettu 14.3.2016).

Golberg, Jonah (12.12.2015) ”G-File: Trump’s Cult of Personality Is Corrupting Conservatism”. *National Review*, <<http://www.nationalreview.com/article/428408/donald-trump-populism-corruption-conservatism?target=author&tid=897>> (linkki tarkistettu 14.3.2016).

Hofstadter, Richard (1963) *Anti-intellectualism in American life*. New York: Vintage Books.

Kagan, Robert (25.2.2016) ”Trump is the GOP’s Frankenstein monster. Now he’s strong enough to destroy the party.” *The Washington Post*.

Keyes, Ralph (2006) *The Quote Verifier: Who Said What, Where, and When*. New York: St. Martin’s Griffin.

Kirk, Russell ([1953] 1963, 6. painos) *The Conservative Mind from Burke to Santayana*. Chicago: Regnery.

Klein, Joe (21. 1.2016) ”The Democrats Stumble Toward 50 Shades of Socialism”. *Time Magazine*.

Ruotsila Markku (2008) *Yhdysvaltain kristillinen oikeisto*. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press.

Vares Vesa (2002) ”Voittiko nationalismi taas kerran?” *Kanava* 8/2002, 500–504.

Maiju Kannisto

FM, Kulttuurihistoria, Turun yliopisto

## Uusi, ehompi, paras? Digitaaliset tekstilouhinnan työkalut televisiotutkimuksessa

Viime vuosina humanistiseen tutkimukseen on rantautunut uusia digitaalisia työkaluja tekstien analysointia varten. Uudet metodit eivät suoraan tarjoa jotain parempaa, niiden mahdollisuuksia ja rajoituksia on syytä pohtia kriittisesti. Tässä katsauksessa lähestyn aihetta esitellen kahta tekstilouhinnan työkalua. Tarkastelen MALLETin ja *Voyant toolsin* käyttöä omaan aineistooni, MTV:n mediaoppaisiin. MALLET etsii yhdistäviä rakenteita tekstistä eli tekee *topic modelingia*, kun taas *Voyant toolsilla* voi itse tutkia tekstiä sanojen tasolla.

Tutkimusmetodien valinta on koko tutkimusprosessia ohjaava analyttinen työkalu. Yhteiskuntatieteellisen tutkimuksen traditioon kuuluvassa viestinnän tutkimuksessa metodi on väline, jonka nimeämisellä määritetään paikka tieteenalalla (Keinonen 2008, 132–133). Humanistisessa tutkimuksessa tutkijan oma tulkinta on keskiössä, eikä luonnontieteellisen kokeen keskeinen kriteeri toistettavuudesta toteudu tiettyä metodologia käyttämällä. Tutkijan oma tulkinta tuottaa uutta tietoa ja näkökulmaa aineistoon ainutkertaisen kokemuksen kautta. Kuitenkin tutkimuksen kysymyksenasettelu, tulkintaprosessi ja johtopäätökset on kirjoitettava esiin läpinäkyvästi ja argumentoiden. (Nivala & Mähkä 2012, 9–10.) Viime vuosina television historian tutkimuksessa yleistynyt kulttuurihistoriallisuus painottaa aineistolähtöisyyttä ja laajaa empiiristä aineistoa (Keinonen 2008, 133; Salokangas 2005).

Laajan empiirisen aineiston lisäksi pitkän keston ja jatkuvuuden tarkastelu on noussut viime vuosina humanististen tutkijoiden kiinnostuksen kohteeksi. *Big data* eli digitaalisuuden mahdollistamat suuret aineistot ja toisaalta muun muassa ympäristömuutoksen tapaiset pitkän keston ongelmat ovat nostaneet esiin kysymyksiä ja kiinnostusta muutoksesta sadan ja jopa tuhannen vuoden perspektiivissä (Guldi & Armitage 2014). Myös pyrkimyksiä tuoda luonnontieteellistä mitattavuutta humanistiseen tutkimukseen on esiintynyt aina, mutta viime vuosina vaatimukset ovat taas olleet äänekkäämpiä.

Massiivisten tietokantojen käyttö on uusi tapa hyödyntää määrällisiä metodeja tutkimuksessa. Myös televisiotutkimuksen osalta on syytä pohtia uusia metodeja tutkimukseen. Määrällistä tutkimusta on sinällään käytetty laadullisen tutkimuksen ohessa televisiotoimintaa hahmotettaessa niin tv-alan toimijoiden kuin akateemisten tutkijoidenkin tutkimuksissa. Esimerkiksi liikenne- ja viestintäministeriön toteuttamissa vuosittaisissa *Suomalainen tv-tarjonta* -tutkimuksissa tilastoidaan ohjelmatarjontaa ja Finnpanelin tv-mittaritutkimuksissa katsojalukuja. Digitaalinen tekstilouhinta tuo määrällisyyden kuitenkin laadullisen tutkimuksen ytimeen – tekstin tulkintaan.

## MALLET ja *topic modeling*

*Topic modeling* tarjoaa sarjan algoritmeja etsimään piilotettuja temaattisia rakenteita isosta tekstiaineistosta. *Topic modelingin* tuloksia voidaan käyttää tiivistämään, visualisoimaan, tarkastelemaan tai teoretisoimaan aineistoa (Blei 2012). MALLET eli *The Machine Learning for Language Toolkit* on suosituimpia *topic modelingin* digitaalisia työkaluja humanistien keskuudessa. Se perustuu *Latent Dirichlet Allocation* (LDA) -malliin ja kehitettiin Massachusetts Amherst -yliopistossa jo vuonna 2002. Kuitenkin vasta nyt myöhemmin menetelmä on saavuttanut suurempaa mielenkiintoa. *Topic modeling* ja MALLET erityisesti ovat kiinnostaneet historioitsijoita, jotka voivat käyttää sitä laajojen arkistoaineistojen analyysiin, kunhan aineisto on digitoitu ja käynyt läpi tekstintunnistuksen (OCR). MALLET käsittelee suuria tekstimääriä muodostaen sanaklustereita eli aihioita sanoista, jotka esiintyvät usein yhdessä. Humanistisessa tutkimuksessa Robert K. Nelsonin sanomalehtiaineistoa käyttänyt *Mining the Dispatch* (2010) ja Cameron Blevinsin päiväkirja-aineistoon pohjautuva *Topic Modeling Martha Ballard's Diary* (2010) olivat varhaisimpia MALLETia soveltaneita tutkimuksia (Graham & Milligan 2013).

Nelsonin tutkimuksessa *topic modeling* mahdollistaa kaukoluennan<sup>1</sup> laajasta sanomalehtiaineistosta: vuosien 1860–1865 välillä julkaistusta 112 000 kirjoituksesta eli 24 miljoonasta sanasta. Kun lähiluennassa olisi pakko turvautua pieneen otokseen, tekstilouhinnassa voi tutkia ja jäljittää koko aineistossa toistuvia malleja ja rakenteita (Nelson 2010). Myös Blevins tutkii laajaa 27 vuoden päiväkirjamateriaalia, josta *topic modelingin* avulla on mahdollista tutkia temaattisia trendejä. Päiväkirja-aineiston lyhyet, sisältölähtöiset kirjoitukset tuottavat yhtenäisiä ja täsmällisiä aihioita, joita Blevins nimeää. Blevinsin mukaan MALLET ryhmittelee sanoja jopa paremmin kuin ihmislukija ja yllättää sanojen yhteyksillä (Blevins 2010). Pääsin testaamaan *topic modelingia* MALLETilla omaan aineistooni Mila Oivan pitämällä luennolla ”Topic modeling – määrällislaadullista analyysia?” Turun yliopistossa 30.11.2015.

*Topic modeling* tehtiin MTV:n keväiden 1989–1996 *Media Manager* -oppaiden tekstisisältöön. Analysoitavaa aineistoa kootessani jouduin tekemään jo monta tutkimuksellista valintaa. Aineiston yhteneväisyyden vuoksi valitsin keväiden mediaoppaat, koska niitä löytyi joka vuodelta, kun taas jotkin tutkittavan ajanjakson kesä- ja syyskauden mediaoppaat puuttuivat aineistostani. Ohjelmakaudet eroavat toisistaan kevään ollessa strategisesti merkittävien. Poistin mediaoppaiden tekstianalyysistä ohjelmatietojen osuuden, koska olin tässä yhteydessä kiinnostunut nimenomaan mainosmyynnin muutoksesta. Tutkimusajanjaksoksi valikoituivat vuodet 1989–1996, koska sinä aikana mediaoppaat sisälsivät suurin piirtein vastaavia sisältöjä vuosittain ja ne löytyivät yhtenäisesti aineistostani – toisaalta ajoitus myös osui yhteen kilpailun aikakaudeksi kutsumani ajan kanssa (Kannisto 2015). MTV:n suuntautuessa kohti omaa kanavaa vuoden 1989 kanavajakopäätöksen jälkeen ohjelmajohdattelua voitiin tehdä täysimääräisesti omalla kanavalla. Omana kanavana kilpailtiin Yleisradion kanavia, 1997 aloittanutta Nelosta ja muita medioita vastaan. Vuonna 1997 alkaneen MTV2000-kehitysprojektin myötä MTV:ssä alettiin suuntautua digitalisointiin, kanavaperheen laajentamiseen ja muihin sähköisiin medioihin.

*Topic modelingin* tuloksena nousi yksi aihio erityisen tärkeäksi (54 %). Vaikka sanalistaukseen mahtui mukaan useita täytesanoja, kuten ”myös”, ”sekä” ja ”että”, niin aihio paljasti uutisten ja *Huomenta Suomen* erityisen suuren merkityksen mai-

<sup>1</sup> Termi *kaukoluenna* tulee Franco Moretilta, joka peräänkuulutti kirjallisuustieteisiin lähiluennan vastapainoksi kaukoluennan (*distant reading*). Tällä hän viittasi historioitsija Fernand Braudelin pitkän keston näkökulmaan. (Moretti 2005.)

nosmyynnissä. *Huomenta Suomi* alkoi juuri tarkastelujaksoni ensimmäisenä vuonna 1989 ja tarjosi kokonaan uudenlaisen mediatuotteen ja mainosajan aamulla ja aamupäivällä. Aamulähetykset saavuttivat nopeasti katsojia, mistä saatiin pontta mainosmyyntiin. ”*Huomenta Suomi!* – ja tuotteesi on päivän ostoslistalla”, todettiin syksyn 1993 *Media Manager* -oppaan mediaesittelyssä. Tarkastelujakson loppupäässä 1995–1996, *Huomenta Suomen* vakiinnuttua se ei ollut aineistossa enää niin voimakkaasti esillä. Ilman *topic modelingin* tulosta en olisi osannut nostaa *Huomenta Suomen* roolia niin merkittäväksi.

*Topic modelingin* tulos haastoi miettimään uusia näkökulmia aineistoon menetelmän ohjatessa pohtimaan yhdistävää tekijää sille, miksi algoritmi oli yhdistänyt tietyt sanat aihioiksi. Yhdistävän tekijän pohtiminen ja aihoiden nimeäminen kuuluvatkin oleellisena osana tutkimusprosessiin, aihoiden oudoilta kuulostavat sanalistat eivät itsessään vielä ole valmiita tutkimustuloksia. *Topic modeling* ei korvaakaan lähilukua vaan tarjoaa tekstiin uusia näkökulmia ja yhteyksiä asioiden välillä. Nelsonin mukaan *topic modelingin* arvo tulee esiin silloin, kun metodin avulla päästään kiinni yhteyksiin, joita emme osaa helposti selittää ja jotka yllättävät ja johdattavat meidät siten kiinnostavien ja hyödyllisten tutkimuskysymysten äärelle (Nelson 2010). *Topic modeling* voi johdattaa tutkijan suuntaan, jonne muuten ei olisi osannut tai huomannut lähteä, ja toisaalta se saattaa nostaa esiin teemoja, joista ei olisi tutkijana muuten ollut niin kiinnostunut. Esimerkiksi ihmeekseni huomasiin, kuinka lähiluennassani vähälle huomiolle jäänyt *infomercial*-mainostustapa nousi yllättäen esiin *topic modelingin* tuloksissa.

Ohjelman teknisen puolen huono ymmärrys voi hankaloittaa analyysin tekoa. Tutkija joutuu testailemaan aineistonsa kanssa, kuinka monta aihiota tuottaa hyödyllisimmän tuloksen. Omassa analyysissäni kymmenen oli sopiva määrä, mutta niissäkin yksi aihio nousi merkittävimmäksi (suhdeosuus 54 %) muiden jäädessä huomattavasti pienemmiksi (4,4–6,5 %). Kuten John Graham ja Ian Milligan huomauttavat MALLETTia arvioidessaan, ohjelma ei taianomaisesti tuota tutkimustuloksia, vaan tulokset voivat olla harhaanjohtavia ilman eri vaihtoehtojen testailua. He suosittelivatkin tarkkoja muistiinpanoja eri muuttujilla saaduista tuloksista osana tutkimusprosessia (Graham & Milligan 2013).

*Topic modelingin* tarjoamat aihiot sellaisenaan voivat tarjota valheellisen tunteen sanojen merkitysyhteydestä. MALLETT ei tunnista sanojen ja ilmiöiden yhteyksiä ja voi tuottaa vääristyneitä tuloksia analysoidessaan sanat irrallaan ja yksittäisinä ilman kontekstiaan (ks. esim. Schmidt 2012). Tutkijan onkin tunnettava aineistonsa ja ennen tietokoneavusteista luentaa mietittävä mahdollisia pois suljettavia sanoja, joita voi syöttää MALLETTin *stop list* -toimintoon. Suomen eri sijamuodot ovat myös haaste, koska ohjelma ei tunnista taivutettuja sanoja samaksi. Lisäksi on huomioitava virhemarginaali OCR-tekstintunnistuksessa, joka saattaa jättää tunnistamatta sanoja. Koko tekstin korjaaminen käsin olisi työläs lisävaihe, joten tutkijan on pohdittava, riittääkö tekstimassan suuri koko kompensoimaan virheet ja pitämään virhemarginaalin kohtuullisena.

Tutkimusjulkaisuissa ei yleensä käydä läpi metodologisia vaikeuksia ja epävarmuuksia, mutta ainakin varhaisissa MALLETTia käyttäneissä Nelsonin ja Blevinsin tutkimuksissa tuodaan näkyviin myös *topic modelingin* haasteita ja tutkimuksen prosessia laajemmin. *Topic modelingin* tuloksia esittelevien visualisointien taakse kätkeytyy kuitenkin myös paljon näkymättömiä valintoja ja ohjelman testailua, jota tutkimusprosessi vaatii. Työkalujen vakiintuessa tutkimusprosessin esittely tulee varmasti vähenemään.

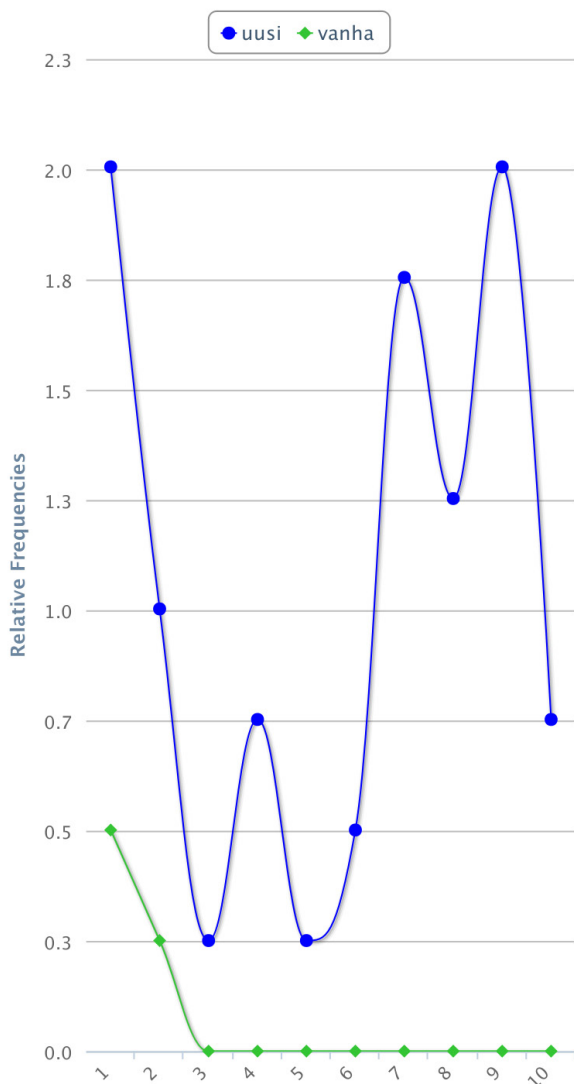




tarkempaan analyysiin käytetyistä adjektiiveista, niiden määrästä, konteksteista ja muutoksesta tutkimusjaksolla. Suomen kielen taivutusmuotojen takia eri taivutusmuotojen jäljittäminen toi oman lisätyönsä.

Suosituimpana käytettynä sanana huomio kiinnittyi ”uutuuden” korostamiseen. Uutuus oli keskeinen arvo MTV:n käyttämässä Monitor-asennetypologiassa, jossa yhdistettiin kuluttajien arvoja ja määritteitä. Keskeinen akseli oli ”uuden” etsintä, jonka vastinparina oli ”turvallisuus” 1980-luvulla ja ”tasapaino” ja ”pysyvyys” 1990-luvulla. Modernin kulutuskulttuurin voi ajatella pohjautuvan kuluttajien jatkuvaan uutuudennälkään, perustuuhan kapitalistinen talousjärjestelmä uutuuksien jatkuvaan virtaan talouden kasvun takaamiseksi.

Tarkemmin ”uusi”-sanankäytön konteksteja katsoessa tuli esiin erilaisia sille annettuja merkityksiä. Näitä merkityksiä voi hahmottaa sosiologi Colin Campbellin tekemän erottelun pohjalta. Hän erottaa toisistaan uutuuden käsitteen kolme erilaista merkitystä: 1) tuoreus vastakohtana vanhalle, 2) innovatiivisuus eli uusi paranneltu versio (viittaa erityisesti tehokkuuteen ja teknologiseen kykyyn) ja 3) modernin kulutuksen dynamiikalle keskeinen kokemuksellinen puoli (viittaa vierauden ja oudon tuomaan elämykseen, jolloin kyse on kuluttajan kokemuksesta, ei niinkään tuotteen ominaisuuksista) (Campbell 1992, 52–57).



*Voyant toolsin avulla piirretty kuvaaja kertoo ”uusi” ja ”vanha”-sanojen käytön määrällisestä vaihtelusta tarkastellussa aineistossa.*

Aineistossa on kuvattu ohjelmia – esimerkiksi ulkomaisia hankintoja, jotka saadaan Suomeen pian ulkomaisen ensiesityksen jälkeen – uusina ja tuoreina. Uusia media-ratkaisuja markkinoidaan paranneltuina uusina innovaatioina, joissa hyödynnetään ”viimeisintä teknologiaa”. Tällaisen markkinoinnin taustalla on edistysusko eli usko siihen, että (teknologinen) kehitys johtaa aina kohti parempaa. Uuden elämyksellinen puoli yhdistetään joihinkin ohjelmiin ja abstraktimmin mainostajille suunnattuihin uusiin mahdollisuuksiin ja vaihtoehtoihin, jotka ovat ennen kokemattomia. Eri merkitykset myös yhdistyvät. Vuonna 1995 aloittanut *Jyrki* (MTV3 1995–2001) oli Suomessa uudenlainen nuorten makasiiniohjelma, josta 1996 todettiin: ”Pitihän se arvata, että alle kolmekymppisten mielestä MTV3:n uusi JYRKI on tosi makee” (*Media Manager* 1996, 1). Ohjelma oli yhtäläillä tuore, innovatiivinen ja ennen kokematon.

Uutuuteen liittyvien sanojen vastapuolena ”vanha”, ”perinteinen” ja ”tuttu” näkyivät aineistossa suhteellisen harvoin. Vuoden 1989 aineistossa esiintyi vielä sanaparit ”vanha kunnon” ja ”vanha tuttu” mutta ei enää sen jälkeen. Sen sijaan ”edullinen” ja ”tehokas” toistuivat usein, mainostajaan vedottiin näillä ja suostuteluun yhdistettiin erilaisia tutkimustietoja todisteeksi tehokkuudesta ja edullisuudesta suhteessa muihin medioihin. ”Helppo”-sana kiinnitti huomiota vuoden 1995 piikkiä. Sanojen konteksteja tarkastellessa havaitsin, että *Media Manager* -opas oli uudistunut tuolloin, ja uusia mediatuotteita ja mainonnan menestystarinoita esiteltiin kattavammin. Uudistukseen haluttiin liittää helppous käsitteenä.

”Nuoret” ja ”nuoruus” näkyivät myös paljon aineistossa kauttaaltaan. Nuoret nousivat mainostajia kiinnostavaksi kohderyhmäksi 1990-luvulle tultaessa, ja MTV halusi suunnata heille omaa ohjelmistoa. Vuonna 1991 oli piikki nuoruuden korostamisessa. Tarkemmassa analyysissä selvisi, että syksyllä 1990 tehtiin strategisia painotuksia nuorten kohderyhmään: tuolloin oli aloitettu nuorille ja nuorekkaille suunnattu populaarikulttuurin ajankohtaisohjelma *NO TV* (Kolmonen 1990–1991) ja ohjelmajoittelussa torstain alkuiltä omistettiin nuorille ja nuorille aikuisille.

Testailut *Voyant toolsilla* innostivat uusien kysymysten äärelle. Tarkemmassa lähiluennassa selvitin syitä sanojen suosion ja erityisten piikkien takana. Toisaalta *Voyant toolsilla* leikittely toimi myös vuorovaikutteisessa suhteessa osana tutkimusprosessia, kun jonkin lähiluennassa kiinnostukseni herättäneen teeman saattoi ottaa määrällisen tarkastelun kohteeksi.

*Voyant toolsin* käytön haasteena olivat jotkut tekniset ongelmat ohjelmassa, etenkin tulosten tallennuksessa. Kronologisesta muutoksesta kiinnostuneelle koko tekstimassan tarkastelu antoi vain suhteellisia viitteitä sanojen määrän muutoksesta ilman tarkkaa ajoituksen mahdollisuutta. Tein tarkemman analyysin lataamalla aineistoni erikseen vuosittain ohjelmaan. Sanaston yleiskuvan saaminen näytti sanapilvenä visuaalisesti hienolta, mutta lopulta sanapilven informaatio jäi melko vähäiseksi, vaikka *stop list* -toiminnolla pystyi sulkemaan ulos täytesanoja tarkastelusta. Kaiken kaikkiaan *Voyant toolsin* suurimmat hyödyt olivat itseäni kiinnostavien sanojen analyysissä ja ohjelman tarjoamissa visualisoinneissa. Näiden hyötyjen irti saaminen vaati tutkijan omaa panosta ja aktiivisuutta, jotta osasi suunnata analyysin kiinnostavaan suuntaan.

## Digitaalisten työkalujen hyödyt ja rajat

Kun pohditaan digitaalisten työkalujen hyödyntämistä televisiotutkimuksessa, oleellinen kysymys on sopivan aineiston löytäminen. Mitä laajoja tekstiaineistoja televisioon liittyen on saatavilla ja mitä aineistot voivat kertoa televisiosta, audio-visuaalisesta mediumista?

Christof Schöch pohtii digitaalista aineistoa humanistisessa tutkimuksessa ja erottaa aineistotyypit kahteen: *big data* ja *smart data*. *Big data* on järjestelemätöntä, suttuista, vaihtelevaa ja määrältään suurta, kun taas *smart data* on järjesteltyä, ihmisen käsittelemää ja määrältään vähäisempää. Humanistisen tutkimuksen *big data* ei ole samanlaista kuin luonnon- tai taloustieteiden data; määrä ei humanistisissa tieteissä ole *big dataa* parhaiten määrittävä tekijä, vaan humanistisessa tekstilouhinnassa oleellisinta on juuri työkalujen tuomat uudet metodologiset näkökulmat, jolloin niitä voi hyödyntää myös pienempiin aineistoihin. Vaikka monella suunnalla on meneillään aineistojen digitalisoimishankkeita, olemme silti vielä kaukana täydellisestä kulttuurituotteiden rekisteristä, ja todella suuret aineistot humanistisessa tutkimuksessa ovat harvassa (Schöch 2013).

Omassa tutkimuksessani MTV:n tuotannon strategioista MTV:n tuottamat erilaiset sisäiset dokumentit ja materiaalit mainostajalle ja katsojille ovat olennainen osa lähdemateriaalia. *Topic modelingin* aineiston laajuudeksi eli tekstikorpuksen kooksi Megan R. Brett suosittelee vähintään satoja tai lähemmäs tuhatta dokumenttia (Brett 2012). Oma aineistoni koostui testailussani vain kahdeksasta mediaoppaasta (lähes 40 000 sanasta), joten voi pohtia, hahmottuiko sen kokoisesta aineistosta luotettavalla tavalla kaavamaisuuksia.

Televisiotuotantoon liittyviä tekstiaineistoja, joissa hyödyntää tietokoneavusteista tekstilouhintaa, voisivat olla usean vuoden ajalta suurempina kokonaisuuksina vuosikertomukset, käsikirjoitukset, ohjelmätiedot, mainostajille suunnatut mediaoppaat, yhtiön/kanavan esitteet, sisäiset lehdet ja internet-sivujen aineisto. *Lähikuvan* arkisto-teemanumerossa 1/2012 Heidi Keinonen ja Paavo Oinonen esittelivät KAVI:n, Yleisradion ja Suomen Elinkeinoelämän Keskusarkiston (ELKA) televisioarkistoja, joista löytyy jonkin verran myös tekstimuotoista aineistoa.

Radio- ja tv-arkiston Ritva-tietokantaan on tallennettu keskeisten kotimaisten radio- ja tv-kanavien ohjelmavirtaa vuodesta 2009 alkaen. Ohjelmavirran lisäksi Ritvaan on tallennettu myös tekstiaineistona teksti-tv-sivuja ja metadatan, joita voisi hyödyntää lähdeaineistoina. Ritvan metadatan lähteinä ovat KAVI:n oman luetteloinnin lisäksi Finnpanel, Venetsia-ohjelmätietojärjestelmä, elektroninen ohjelmaopas (EPG), Radiot.fi ja kanavien toimittamat tiedot. Jokaisen sivun tekstisisältöön voi kohdistaa hakuja (Leskinen 2016).

Lisäksi täydentävänä aineistona televisiotutkimuksessa käytetään usein lehdistömateriaalia. KAVI:n leikekokoelmassa on elokuva-, radio- ja televisioaiheisia lehtileikkeitä. Kokoelmaa on ryhdytty digitoimaan elokuvista alkaen, ja siitä avautuneet tutkijalle kiinnostavia tutkimusmahdollisuuksia tulevaisuudessa.

Mitä tutkimuksellisia hyötyjä digitaaliset työkalut sitten voivat tarjota tutkijalle? Analyysin merkityksellisten kohtien tunnistamisessa voi saada apua tietokoneavusteisesta luennasta. Heidi Keinonen on kuvannut temaattisen lähiluvun analyysimenetelmää, jota hän kutsuu teemoittamiseksi. Kyseessä on aineistolähtöinen analyysi, jossa laajasta ja monimuotoisesta lähdeaineistosta paikannetaan tutkimusta merkityksellistäviä kohtia. Merkityksellisistä kohdista ryhmitellään eri teemoihin liittyvät asiat ja muotoillaan teemoille merkityssisällöt itsenäisesti ja suhteessa toisiin teemoihin. (Keinonen 2011, 36, 42–44.) Tietokoneavusteinen luenta voi nostaa aineistosta esiin määrällisesti merkittäviä teemoja, jotka voi sitten nostaa tarkemman analyysin kohteeksi lähiluennassa.

Tekstilouhinnan avulla voi myös jäljittää, onko omassa tutkimusaineistossa katveja jossain teemoissa, ilmaisussa tai ilmiöissä. Esimerkiksi MTV:n mediaoppaiden analyysissa havaitsin, että ”lama”-sanaa ei käytetty mediaoppaissa, paitsi 1995 laman jo taittuessa parempaan. Silloin korostettiin, kuinka lamavuosien aikaan tv-mainontaa käyttäneet olivat menestyneet ja kuinka lamavuosina (vuosien 1992 ja 1994 välillä) MTV-konsernin markkinaosuus kaikesta mediamainonnasta nousi

12 prosentista 20 prosenttiin. Näin rakennettiin tarinaa yhtiön lamasta selviytymisestä.

Digitaaliset työkalut ovat apukeinoja tekstin tulkintaan, mutta ne eivät saa vaarantaa humanististen tutkijoiden vahvuutta kielen tulkitsijoina ja ilmiöiden kontekstualisoijina. Tekstinlouhintatyökalut auttavat analysoimaan tekstejä, mutta aktiivinen tulkinta ja ymmärtäminen ovat edelleen tutkijan itsensä tehtäviä (Blei 2012). Tutkijan on paikannettava ja kontekstualisoitava työkalujen osoittamat ilmiöt ja trendit. Tässä työssä visualisoinnit tekstilouhinnan tuloksista ovat tärkeitä, koska niiden avulla työkalujen antamat numeraaliset tulokset eli kaavamaisuudet saadaan helpommin tulkittavaan muotoon.

Lähiluvussa tutkimusaineiston kuvien analyysi on mahdollista, mutta tekstilouhinnassa se jää väistämättä sivuun. Aineiston tuntu ja materiaalisuus, jotka myös vaikuttavat tutkijan analyysiin, eivät välity koneen kautta. Omakaan aineistoni ei ole vain sanoja, vaan retorisia keinoja toimivat myös otsikot, kuvat ja taulukot, joilla mainostajaan vedotaan. Ohjelmat eivät tunnista erilaisia muotoja, kuten erilaisia tekstityyppejä ja sävyjä, tekstissä eivätkä myöskään huomioi siinä olevia otsikoita tai muita painotuksia.

Suomalaisen tutkijan näkökulmasta tekstilouhinnan työkalujen algoritmien kehittäminen suomen kielelle olisi tärkeää. Eri sijamuotojen tunnistaminen ja muiden kielellisten erityispiirteiden huomioiminen on oleellista analyysin onnistumiselle ja laajemmalle hyödyntämiselle.

Trevor Owens erottelee kaksi tapaa käyttää *topic modelingia*: 1) tarjoamaan erilaisia näkökulmia tekstin tulkintaan ja inspiroimaan tutkimusprosessissa tai 2) argumentin rakentamisen tueksi. Ensimmäisessä tapauksessa digitaalisen työkalun rooli on toimia ajatustyön osana, mutta heti kun haluaa käyttää tuloksia argumenttinsa tukena, on oltava valmis kuvaamaan analyysin kulku tarkasti ja myös perustelevaan aineiston kanssa tekemänsä valinnat. Owens painottaa, että tutkijan on ymmärrettävä, mitä voi ja mitä ei voi kertoa käyttämänsä digitaalisen työkalun tulosten perusteella (Owens 2012). Vaikka Owens puhuu nimenomaan *topic modelingista*, voi periaatetta laajentaa tekstilouhintaan yleisemminkin.

Tietokoneavusteinen luenta voi antaa inspiraatiota aineistolla leikiteltäessä tai konkreettista taustatukea argumentointiin, mutta lähiluku omassa analyysissä on edelleen välttämätöntä laajempien merkitysten tulkinnassa. Tutkijan tiedonmuodostuksen prosessissa ymmärrys muodostuu aineiston kanssa vuoropuhelua käyden. Tätä vuoropuhelua voi osaltaan tehdä digitaalisten apulaisten välityksellä.

*Kiitos Mila Oivalle topic modeling -luennosta ja aineistoni analyysistä MALLET-ohjelmalla.*

## Lähteet

- Baker, James (2013) "On metadata and cartoons". *British Library, Digital scholarship blog*. <<http://british-library.typepad.co.uk/digital-scholarship/2013/05/on-metadata-and-cartoons.html>> (linkki tarkastettu 21.1.2016).
- Blei, David M. (2012) "Topic Modeling and Digital Humanities". *Journal of Digital Humanities* vol. 2:1.
- Blevins, Cameron (2010) "Topic Modeling Martha Ballard's Diary". <<http://www.cameronblevins.org/posts/topic-modeling-martha-ballards-diary/>> (linkki tarkastettu 14.1.2016).
- Brett, Megan R. (2012) "Topic Modeling: A Basic Introduction". *Journal of Digital Humanities* vol. 2:1.
- Graham, John & Milligan, Ian (2012) "Review of MALLET, produced by Andrew Kachites McCallum". *Journal of Digital Humanities* vol. 2: 1.
- Guldi, Jo & Armitage, David (2014) *The History Manifesto*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kannisto, Maiju (2015) "Lauantai-ilta MTV:llä 1981–2005. Kaupallisen television strategiat ohjelmajoittelussa". *Lähikuva* vol. 28:4, 39–66.

KAVI:n suunnittelijan Timo Leskisen sähköpostihaastattelu 8.1.2016. Haastattelu tekijän hallussa.

Keinonen, Heidi (2011) *Kamppailu yleis televisionästä. TES-TV:n, Mainos-TV:n ja Tesvision merkitykset suomalaisessa televisiokulttuurissa 1956–1964*. Tampere: Tampere University Press.

Keinonen, Heidi (2008) "Metodologia prosessina. Tutkimusasetelman rakentuminen televisiohistorian tutkimuksessa". Teoksessa Heidi Keinonen, Marko Ala-Fossi & Juha Herkman (toim.) *Radio- ja televisiotutkimuksen metodologiaa*. Tampere: Tampere University Press, 121–136.

*Media Manager* 1989–1995 kevät, 1996, 1. MTV Oy.

Moretti, Franco (2005) *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. Lontoo, New York: Verso.

Nelson, Robert K. (2010) "Mining the Dispatch". <<http://dsl.richmond.edu/dispatch/pages/intro>> (linkki tarkastettu 14.1.2016).

Nivala, Asko & Mähkä, Rami (2012) "Johdanto: Lähde, menetelmä, tulkinta". Teoksessa Asko Nivala & Rami Mähkä (toim.) *Tulkinnan polkuja. Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Cultural History – Kulttuurihistoria 10. Turku: k&h, 7–21.

Owens, Trevor (2012) "Discovery and Justification are Different: Notes on Science-ing the Humanities", <<http://www.trevorowens.org/2012/11/discovery-and-justification-are-different-notes-on-sciencing-the-humanities/>> (linkki tarkastettu 20.1.2016).

Salokangas, Raimo (2005) "Mediahistorian tutkimuskohdetta etsimässä". *Historiallinen aikakauskirja* 103:4, 483–492.

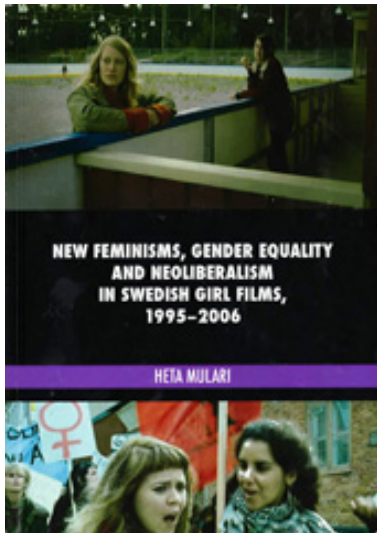
Schmidt, Benjamin M. (2012) "Words Alone: Dismantling Topic Models in the Humanities". *Journal of Digital Humanities* vol. 2:1.

Schöch, Christof (2013) "Big? Smart? Clean? Messy? Data in the Humanities". *Journal of Digital Humanities* vol. 2:3.

## Digitaaliset työkalut

MALLET, <<http://mallet.cs.umass.edu/download.php>>.

Voyant Tools, <<http://voyant-tools.org/>>.



## FOKUKSESSA POLIITTINEN TYTTÖELOKUVA

Heta Mulari (2015) *New Feminisms, Gender Equality and Neoliberalism in Swedish Girl Films, 1995–2006*. Turku: Turun yliopisto, 273 s.

1990-luvulla tytöt olivat kaikkialla: nuorisoeelokuvat kuvasivat lukiolaistyttöjen valtataistelua, radiossa soi Spice Girls ja tyttökirjallisuus eli *chicklit* kului lukijoiden käsissä. Ruotsissa ”uuden aallon elokuva” lähti tyttöelokuva *Fucking Åmål*in (1998) luotsaamana nousuun ja löysi myös kansainvälisen yleisönsä.

Tyttöjen yleisestä kulttuurisesta näkyvyydestä huolimatta 1990-lukua on luonnehdittu angloamerikkalaisessa feministisessä tutkimuksessa taantuneisuuden ajaksi. Vaikka tytöt näyttäytyivät ajan media- ja kulttuurituotteissa ihannekansalaisina, he olivat sitä yleensä kulluttamisensa kautta. Heta Mularin väitöskirja *New Feminisms, Gender Equality and Neoliberalism in Swedish Girl Films, 1995–2006* keskittyy ristiriitaiseen aikaan lähestyen sitä ruotsalaisen tyttöelokuvan silmin. Hän kysyy, millaista kuvaa tyttöydestä ajan ruotsalaiset elokuvat rakensivat ja miten elokuvatyttöys määrittäytyi ympäröivässä journalistisessa ja pedagogisessa keskustelussa.

Ruotsalaisen tyttöelokuvan Mulari määrittelee nuorisoe elokuvaksi, joka täyttää kolme kriteeriä: elokuva keskittyy tyttöihin, se on ilmestynyt vuosina 1995–2006 ja siihen sisältyy poliittinen agenda. Poliittisen agendan kriteeriä Mulari ei tässä yhteydessä avaa enempää, mutta väitöskirjan myöhemmän sisällön perusteella poliittisuuden voi päätellä Mularilla liittyvän suoriin viittauksiin ruotsalaiseen tasa-arvopolitiikkaan. Aikarajauksen perusteena puolestaan toimii tyttöänkarielokuvien yleisyys ja tyttöjen elämän uudenlainen käsittelytapa elokuvassa. Vaikka tyttöjen

elämään keskittyvän ruotsalaisen elokuvan ensimmäisenä merkkitaapauksena on tyypillisesti pidetty 1998 ilmestynyttä *Fucking Åmål*ia, näkee Mulari trendin alkavan jo vuodesta 1995 ja Ella Lemhagenin ohjaamasta elokuvatrilogiasta (*13-årsdagen* (1994), *Drömprinsen – Filmen om Em* (1996) ja *Välkommen till festen* (1997)). Tarkastelu päättyy vuoteen 2006 ja elokuvaan *Säg att du älskar mig* (2006). Vuoden 2006 jälkeen yhteiskunnallinen keskustelu tyttöjen asemasta Ruotsissa hiipui, ja myös ruotsalainen elokuva alkoi etsiä aiheensa muualta.

Mulari on löytänyt kulttuurihistorian alan väitöskirjalleen herkulliset lähtökohdat antifeministiseksi arvostellusta postfeministisestä kaudesta ja tasa-arvon mallimaana pidetystä Ruotsista. Vuonna 1995 YK nimesi Ruotsin maailman tasa-arvoisimmaksi valtioksi. Ruotsalaisissa feministisissä julkaisuissa titteliin suhtauduttiin kuitenkin varauksella, ja niissä peräänkuulutettiin uudenlaisen – median myrkyllisistä kauneusihanteista ja sukupuolihäirinnästä tietoisemmän – feminismin syntymä. Mulari käsittelee ristiriitojen täyttämää kautta taitavasti välttämällä yleistyksiä niin ajan antifeminismistä kuin Ruotsista feministisenä turvasatamana. Väitöskirja täydentääkin feminismin historiankirjoitusta oivallisesti. Ensinnäkin se ottaa tarkastelukohteekseen Ruotsin ja ruotsalaisen elokuvan, kun postfeminismin tutkimusta ja tyttöstudiumista on vaivannut liiallinen keskittyneisyys angloamerikkalaiseen kulttuuriin. Toiseksi, ja vielä merkittävämmän, Mulari ei harhaudu yksinkertaistamaan feministisen liikkeen monimutkaista historiaa

vaan piirtää kaudesta realistisemman kuvan. 1990- ja 2000-luvun taitetta ei voi kuvata sen paremmin puhtaan antifeministisenä kuin feministisenäkään, vaan vallalla oli monenlaista ristiriitaistakin liikehdintää – tarkasteltiinpa tilannetta sitten yksin Ruotsissa tai laajemmin maailmalla.

Rakenteeltaan väitöskirja noudattaa tyyllistä ja tyypillistä kolmijakoa, jossa ensimmäinen osa tarkastelee teinikomedioiden ”uutta tyttöä”, toinen melodraamaattisen kerronnan tyttöä tasa-arvoisen sukupuolipolitiikan kohteena ja kolmas dokumentaarisesti kerrotun elokuvan tyttöaktivistia. ”Uudella tytöllä” Mulari viittaa ruotsalaisen elokuvan uudelleenlainen sankarittareen, joka pyrkii määrittelemään identiteettiään edellistä sukupolvea ja vanhempiaan vastaan. Mularin analyysi kohdistuu luvussa esimerkiksi komedioihin *Fucking Åmål* ja *Drömprinsen*, joissa molemmissa korostuu lapsuuden taakse jättäminen ja oman itsen luominen ”uutena tyttönä” (*tjej*) – nenäkkäänä sankarittarena, joka alun kapinastaan huolimatta lopulta huomaa tarvitsevansa aikuisten johdatusta. Lukuun sisältyvä pohdinta angloamerikkalaisittain *postfeminismiksi* ja väitöskirjassa *uusiksi feminismeiksi* (*new feminism*) nimitystä kaudesta ja nimitysten merkityksistä on koko feministisen historian kirjoituksen kannalta oleellista. *Uusista feminismeistä* puhumalla Mulari haluaa havainnollistaa, että 1990-luvun loppu ja 2000-luvun alku ei ollut pelkkää joutomaata kahden feministisemmän ajanjakson välillä, vaan myös tuohon kauteen sisältyi monenlaista liikehdintää. Yhtenä merkittävimpinä mainittakoon akateemisen feminismen uudistuminen poststrukturalistisen ja intersektionaalisen tutkimusotteen sekä *queer*-tutkimuksen rantautuessa Ruotsiin.

Väitöskirjan toisen osan ja sen käsittelemän melodraamaattisen kerronnan keskiössä ovat ongelmatyöt, jotka tarvitsevat elokuvissa apua etenkin seksuaalisuuden alueella navigoidessaan. Mulari tekee kiinnostavan havainnon ruotsalaisen tyttöelokuvan tavasta käsitellä eri tavalla etnisesti ruotsalaisten tai esimerkiksi Itä-Euroopasta Ruotsiin tulleiden tyttöjen seksuaalisuutta. Kun esimerkiksi *Hip Hip Horan!* (2004) sukupuolitetun kiusaamisen kohteeksi joutuva kantaruotsalainen Sofie näyttäytyy hauraudestaan huolimatta entistä tasa-ar-

voisemman Ruotsin toivona, on *Lilja 4-everin* (2002) prostituutioon pakotettu Itä-Euroopasta saapunut Lilja yksinomaan uhri, joka tarvitsee Ruotsin valtion suojelua. Tässä kohden Mulari tarkastelee elokuvaa kiinteässä yhteydessä Ruotsissa tapahtuneisiin sosiaalisiin, poliittisiin ja kulttuurisiin muutoksiin. Ruotsista oli 1995 tullut EU:n jäsen, mikä aiheutti myös epävarmuutta. Epävarmuus näyttäytyi *folkhemin* tarpeena suojella heikoimpiaan. Tyttöjen ja naisten turvaksi astui 1999 voimaan *Sexköpslagen*, joka kielsi seksipalvelujen ostamisen. Seksien ostokieltolaista keskusteltiin vielä 2002, ja tällöin poliitikot vetosivat juuri *Lilja 4-everiin* ja esittivät, että lain tarkoitus oli suojella Ruotsissa asuvia liljoja prostituution uhalta.

Väitöskirjan viimeisessä osassa huomion kohteeksi pääsevät elokuvien, kuten *Falla vackert* (2004) ja *Hannah med H* (2003), kautta ruotsalaisen elokuvan tyttöaktivistit, jotka suhtautuvat kriittisesti etenkin kapitalismiin ja uusliberalistisiin ajatusmalleihin. Väitöskirjan otsikossa mainittu uusliberalismi onkin selkeimmin pohdinnan kohteena juuri kolmannessa osiossa. Mularin havainto dokumentaarisen tyylin yhteyksistä uusliberalistisiin itsensä luomisen (*individualistic self-making*) kertomuksiin on kiinnostava. Hänen mukaansa dokumentaarista estetiikkaa hyödynnetään usein juuri elokuvissa, joissa käsitellään nuorten aktivistien valintaa ryhtyä vegaaniksi tai feministiksi. Tyttöaktivistien kapina on ruotsalaisessa elokuvassa kuitenkin lähes poikkeuksetta hillityn hienostunutta tietoisuutta poliittisista realiteeteista, eikä siihen juuri koskaan liity väkivaltaa tai omaisuuden tuhoamista.

Mularin väitöskirjassaan seuraama analyysin kolmijako komediaan, melodraamaattisuuteen ja dokumentaarisuuteen on perusteltua, sillä Mularin mukaan elokuvien eri tyypit esittelevät toisistaan poikkeavia tyttöjen malleja. Onkin hienoa, että väitöskirjan rakenne nostaa esiin kyseistä havaintoa. Toisaalta elokuva- ja genreteorian näkökulmasta Mularin tapa käyttää sanoja, kuten melodraama ja dokumentti, kaipaisi paikoin selvennystä. Johdannon perusteella lukija saa nimittäin helposti käsityksen, että esimerkiksi väitöskirjan kolmannessa osassa käsitellään yksinomaan dokumenttielokuvaa, vaikka suurimman osan aineistosta muodostaa fiktiivinen elokuva, jossa on käy-



tetty dokumentaarista tyyliä. Myöskään kaikki toisessa osiossa käsitellyt, melodramaattisia keinoja hyödyntävät elokuvat eivät välttämättä ole genreteorian näkökulmasta puhtaita melodraamoja, vaikka lukija saattaisi Mularin kirjoitustavan perusteella niin erehtyä luulemaan.

Mularin valinta analysoida väitöskirjassaan elokuvien ohella myös muunlaista aineistoa on onnistunut ja lisää tutkimuksen ansiokkuutta. Elokuvaa, lehdistöaineistoa ja pedagogisia tekstejä kuljetetaan väitöskirjassa eteenpäin taitavasti elokuvatyttöjä ja lihaa ja verta olevia tyttöjä toisiinsa sotkematta. Toisaalta, kuten edellä mainittu *Lilja 4-everin* vilahtaminen ruotsalaisten poliitikkojen puheissa osoittaa, rajojen hämmentämistä tapahtuu elokuvatutkimuksen ulkopuolella, mikä tekee representaatioiden tutkimisesta ensiarvoisen tärkeää. Mulari tarjoaa aineistostaan useita esimerkkejä, joissa esimerkiksi pedagogisissa aineistoissa elokuvatyttöjä on kohdeltu todellisten tyttöjen

heijastumina. Tämä jos mikä osoittaa, ettei representaation käsite ole elokuvatutkimukselle hyödytön.

Mularin tyttötutkimuksen, feministisen genealogian ja (nuoriso)elokuvatutkimuksen alueilla liikkuva väitöskirja on erinomainen selvitys poliittisesti merkittävästä elokuva-tyttöydestä feminismin historian kannalta kiinnostavana ajanjaksona. Väitöskirja on myös yksi Turun Suomalaisen Yliopistoseuran syyskuussa 2015 palkitsemista viidestä lukuvuonna 2014–2015 valmistuneesta ansiokkaasta väitöskirjasta. Eikä suotta: tuohan Mulari historian ja ruotsalaisuuden mukaan muuten angloamerikkalaisuutta ja nyt-hetkeä korostavaan tyttötutkimukseen.

### **Kaisu Hynnä**

FM, Mediatutkimus, Turun yliopisto



## SOSIAALINEN MEDIA OMAEELÄMÄKERRALLISEN TOIMINNAN KENTTÄNÄ

Sari Östman (2015) *"Millasen päivityksen tästä sais?" Elämäjulkaisijuuden kulttuurinen omaksuminen. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 119, Jyväskylän yliopisto, 301 s.*

Vaikka sosiaalisen median käytön mahdollisuudet olisivat teknologian puolesta selvärajaiset, vaihtelevat käyttäjien tavat soveltaa sosiaalista mediaa omiin tarpeisiinsa runsaasti. Niinpä Facebook on samaan aikaan yhdelle ensisijaisesti poliittisen agitaation kanava, toiselle socialiseeraamisen areena, kolmannelle henkilökohtaisen brändäyksen väline, neljännelle päiväkirja, viidennelle käyttöliittymä uutisiin, kuudennelle harrastuksen ympärille muodostuva sosiaalinen maailma, seitsemännelle pelien pelaamisen alusta ja niin edelleen. Siis monenlaisia asioita yhtä aikaa, erilaisina yhdistelminä ja erilaisina sosiaalisina piireinä. Sosiaalinen media on monimuotoinen ja dynaaminen ilmiö myös siksi, että teknologiat ja käyttöliittymät sekä kulttuuri ja yhteiskunnallinen elämä sen ympärillä ovat jatkuvassa muutoksessa. Nykyhetken sosiaalinen media on yllättävänkin erilainen kuin vain muutama vuosi sitten tai muutaman vuoden päästä. Käyttötapojen ja -muotojen moninaisuus sekä jatkuva muutos ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö ilmiössä olisi myös sosiaalisia säännönmukaisuuksia ja pysyviä piirteitä. Sari Östmanin väitöstutkimus etsii juuri sosiaalisen median käytön ja omaksumisen yleisiä ja pysyvämpiä piirteitä.

Tutkimuksen kohteena on *elämäjulkaisemisiksi* nimetty ilmiö. Elämäjulkaisemisella Östman tarkoittaa internetissä tapahtuvaa julkista ja sosiaalista toimintaa, jossa yksilöt kertovat elämästään. Elämäjulkaiseminen voi toteutua monin eri tavoin; sitä ovat esimerkiksi urheilu-uroritusten julkinen kirjaaminen, kotisivujen

päiväkirjaosien kirjoittaminen, valokuvien julkaiseminen kuvapalveluissa tai muunlainen osallistuminen erilaisiin yhteisöpalveluihin. Tutkimuksen tekovaiheessa suosituimpia olivat blogien kirjoittaminen ja Facebook, joihin tutkimus pääosin keskittyy. Elämäjulkaisemisesta on toki ollut olemassa jo ennen sosiaalista mediaa. Selkeä siihen rinnastuva tuttu ilmiö on julkisten omaelämäkertojen kirjoittaminen.

Tutkimuksen aineistona on kaikkiaan 30 hengen suuruiselta tutkittavien joukolta kerättyjä lomaketietoja, teemakirjoituksia, haastatteluja ja tutkittavien internetissä julkaisemia materiaaleja. Tutkimusote on etnografinen ja aineistolähtöinen. Ajallisesti tarkastelu ulottuu vuodesta 1995 vuoteen 2014, joten sen puitteissa käsitellään mittava osa sosiaalisen median tähänastisesta kehityskaaresta. Tutkimusta yleisesti leimaa näkökulmien runsaus. Tutkittava ilmiö kontekstoidaan useisiin tutkimusperinteisiin ja havaintoja kommentoidaan monilla erilaisilla käsitteistöillä. Näin ilmiöstä muodostuu monipuolinen kuva. Runsauden käänköpuolena on toisaalta hienoinen hajanaisuus – kaikkia esille otettavia analyttisiä näkökulmia ja tulkintamahdollisuuksia ei hyödynnetä analyysissä aivan loppuun asti.

Tutkimus keskittyy elämäjulkaisijoiden toiminnan subjektiivisen tason tarkastelemiseen, joten havainnot koskevat nimenomaan yksilöiden toimintaa ja käytäntöjä. Keskeinen yleinen tutkimuskysymys on elämäjulkaisemisen ja elämäjulkaisijuuden totunnaistuminen. Kirjassa selvitetään, miten ja miksi julkaisemiseen ryhdytään, miten julkaiseminen vakiintuu

– jos vakiintuu – pysyväksi käytännöksi, miten omaa elämää koskevista asioista kertomista ja julkaisemista säädellään ja rajataan ja miten elämäjulkaisijan sosiaalinen toimintatyyppi rakentuu. Tutkimusasetelmaan kuuluu myös laajemman yhteiskunnan tasoinen tarkastelu, jossa kommentoidaan elämäjulkaisemisen institutionalisoitumista osaksi nykyistä kulttuuriamme.

Östman on löytänyt kolme keskeistä syytä elämäjulkaisijaksi ryhtymiselle. Nämä ovat kokeilunhalu, elämäntilanne ja ajautuminen. Kaikkia tutkittavia koskee useampi kuin yksi näistä. Kokeilunhalu tarkoittaa erilaisten uusien sosiaalisen median palvelujen kokeilevaa käyttöönottoa, ja koska monet tutkittavista olivat aloittaneet internetin käyttämisen jo varhain 1990-luvulla, tutkimuksessa puhutaan myös jonkin verran yleisemmästä internetin käytön aloittamisesta. Keskeinen syy omasta elämästä kertomisen aloittamiselle netissä on jokin erityinen elämäntilanne ja siinä tapahtuneet muutokset. Julkaiseminen aloitetaan esimerkiksi silloin, kun ihmissuhteissa tapahtuu muutoksia, vaihdetaan asuinpaikkaa tai työtä tai kun ryhdytään opiskelemaan. Myös uudet harrastukset tai elämänkatsomusten pohdinta virittää julkaisemista. Näissä kaikissa on olennaista se, että henkilön arkielämässä tapahtuu jokin muutos, jonka myötä syntyy tarve jäsentää omaa elämää ja tavoitella kontaktia muihin ihmisiin. Tässä suhteessa netissä tapahtuvassa elämäjulkaisemisessa on samanlaisia piirteitä kuin päiväkirjan kirjoittamisessa. Onkin selvää, että elämäjulkaiseminen voi olla hyvä ja tärkeä keino julkaisijan minäkäsityksen työstämisessä. Elämäjulkaisijaksi ajautuminen kytkeytyy puolestaan siihen, että henkilö kokee sosiaalista painetta ryhtyä käyttämään sosiaalista mediaa etenkin siksi, että hän kokee jäävänsä paitsi kaikesta siitä vuorovaikutuksesta, joka pikkuhiljaa on siirtynyt nettiin. Ajautumiseen kuuluu ainakin alkuvaiheessa usein vastahakoisuutta, ja sitä sävyttää laajemmastakin julkaisesta keskustelusta tuttu kriittinen asennoituminen sosiaalista mediaa kohtaan.

Kaikista sosiaalisen median käyttäjistä ei tietenkään kouliinnu elämäjulkaisijoita, mutta osalle heistä siitä tulee vakiintunut ja luonteva osa arkea. Östmanin tutkittavat tuovat

esille kolme toisistaan erottuvaa tavoitetta toiminnalleen: tiedon jakaminen, elämän jäsentäminen ja sosiaalisuus. Tiedon lisääminen on kulttuurissamme ylevä arvo, ja sen avulla on helppo perustella toimintaansa – kukapa erityisesti haluaisi ainakaan estää tiedon jakamista. Tässä yhteydessä tiedon jakamisella tarkoitetaan kuitenkin sitä, että tutkittavilla on ammattinsa, harrastuksensa tai kokemustensa kautta asiantuntemusta ja ymmärrystä, jota he voivat välittää muille. Asiantuntemustaan jakavien ihmisten neuvot ja kokemukset ovat tärkeä resurssi monenlaisten tiedon tarpeiden tyydyttämisessä. Ihmiset usein haluavat tietää muiden henkilöiden kokemuksista ja ratkaisuista, ja sen vuoksi sosiaalisessa mediassa on mitä erilaisempia sosiaalisia maailmoja, joissa jaetaan tietoja ja kokemuksia jostain tietystä asiasta tai toiminnasta – oli se sitten liikunta, jokin harrastus, matkustaminen tai vaikka osakesijoittaminen. Tiedon jakamisen tärkeyttä ei mitenkään vähennä se, että internet on tietysti myös virheellisen ja epäluotettavan tiedon leviämisen väylä.

Elämäjulkaiseminen elämän jäsentämisenä puolestaan tarkoittaa oman elämän tapahtumien tallentamista, arjen hallitsemista ja minän ja maailman välisen suhteen käsittelemistä. Esimerkki tällaisesta on raskauden etenemisestä kertovan päiväkirjan kirjoittaminen, joka lapsen syntymän jälkeen muuttuu lapsiperheen elämästä kertovaksi päiväkirjaksi. Verkossa tapahtuvaan elämäjulkaisemiseen kuuluu aina se, että viestintä on tarkoitettu myös muiden seurattavaksi. Siksi elämäjulkaiseminen ei ole sanan tiukassa merkityksessä henkilökohtaisen ja salaisen päiväkirjan kirjoittamista. Tämän vuoksi julkaisijat kiinnittävät huomiota siihen, että heidän tekstinsä ja muut julkaisunsa olisivat laadukkaita ja myös muita kiinnostavia – vaikka toiminnalla onkin henkilökohtainen tavoite oman elämän ja omien kokemusten jäsentämisessä.

Kolmas keskeinen elämäjulkaisemisen tavoite on sosiaalisuus, kokemusten vaihtaminen muiden ihmisten kanssa ja vuorovaikutuksen ylläpitäminen. Asia voi tuntua itsestäänselvyydeltä, mutta sen tärkeydestä kertoo, että kaikki Östmanin tutkittavat toivat sen esille. Voidaankin ajatella, että sosiaalisuus on julkaisemisen ja verkkovuorovaikutuksen keskeinen tavoite

ja toiminnalle merkityksen antava tekijä, joka kanavoituu erityisemmin tiedon jakamiseksi ja oman elämän julkiseksi jäsentämiseksi.

Elämäjulkaisemisen varsinainen dilemma syntyy siitä, että omasta elämästään ja kokemuksistaan julkisesti kertova henkilö joutuu jatkuvasti säätelemään sitä, millaisia asioita ja kuinka intiimisti hän muille ilmaisee. Käytännössä elämäjulkaiseminen on havaintojen, toimien ja tuntemusten kuvailua toisille. Jotta tämä olisi vastaanottajien kannalta kiinnostavaa ja seuraamisen arvoista, elämäjulkaisijat pyrkivät julkaisuissaan – usein hienovaraisinkin keinoin – muodostamaan intiimiä tunnelmaa. Tämä tapahtuu autenttisuuden avulla, muodostamalla käsitystä siitä, että julkaisija kuvailee elämäänsä rehellisesti ja aidosti. Onnistuessaan intiimi tunnelma rakentaa julkaisijan ja yleisön välille luottamukseen perustuvan lukijasuhteen.

Intiimi ei tässä yhteydessä tarkoita kaikkein yksityisimpien asioiden julkistamista vaan sopivalla tavalla omakohtaisten asioiden käsittelemistä. Sosiologian klassikon Georg Simmelin seurallisuutta koskevan näkemyksen mukaan tilannetta voidaan jäsentää siten, että julkaisija toimii yksityisyyden alarajan ja julkisen ylärajan välisellä alueella. Vaarana on yhtäältä liian yksityisten asioiden raportointi, joka aiheuttaa vastaanottajissa kiusaantuneisuutta, ja toisaalta liian yleisten asioiden kommentointi, mikä puolestaan ei ole kiinnostavaa kenenkään kannalta. Yleensä ei ole sopivaa kuvailla yksityiskohtaisesti omia vaivojaan ja sairauksiaan muttei myöskään ole erityisen jännittävää raportoida yksinomaan säätilan vaihteluista. Östman pohtii erityisesti yksityisen ja intiimin rajan määräytymistä, mikä onkin ollut aiemmassa tutkimuksessa ja julkisessa keskustelussa vahvasti esillä. Osa tästä keskustelusta on selvästi ollut kulttuurista neuvottelua siitä, millainen ilmiö sosiaalinen media on ja miten sen piirissä olisi suotavaa käyttäytyä. Debatti on koskenut juuri yhtäältä henkilökohtaisten tunnustusten kiusallisuutta ja toisaalta sosiaalisen median turhanpäiväisyyttä. Samalla on kuitenkin kiinnostavaa huomata, että asiaa koskevat normatiiviset käsitykset ovat jatkuvassa ja nopeassa liikkeessä. Yksi Östmanin havainto on, että tutkittavien joukossa on vuosien varrella tapahtunut muutosta yksityisyyden hallinnan tarpeen suhteen molempiin suuntiin.

Elämäjulkaisijat ovat selvillä siitä, millaisia odotuksia heidän toimintaansa kohdistuu ympäröivän sosiaalisen yhteisön suunnalta. Hyvänä elämäjulkaisijana toimiminen kiteytyy puheeseen, että julkaisijan tulee näyttäytyä julkaisuissaan fiksuna ihmisenä. Hän haluaa näyttäytyä asiallisena ihmisenä ja korostaa julkaisuissaan hyviä puoliaan. Eräänlainen testi asian varmentamiseksi on ”äidin ja pomon pelko”. Omaa toimintaa arvioidaan ja säädelään suhteessa siihen, voisiko jaettu asia saattaa oman äitinsä tai pomonsa nähtäväksi. Ilmeisesti nämä kaksi hahmoa ovat nykyisin suurimmat käyttäytymistämme säätelevät moraaliset auktoriteetit.

Östman analysoi nettijulkaisemisen käytöissäntöjä Erving Goffmanin kehittämän *kasvotyön* käsitteen avulla. Hyvän elämäjulkaisijan sosiaaliset kasvot rakentavat autenttisuuden vaikutelmaa ja osoittavat hillittyä ja tahdikasta käytöstä. Julkaisijalle on tärkeää kyetä suojaamaan omaa yksityisyyttään samalla kuitenkin halliten viihdyttävän kerronnan ja ilmaisun keinot. Kasvotyön käsite sopii varsin hyvin ilmiön tarkastelemiseen. Elämäjulkaisemisessa kasvojen menettäminen tarkoittaa esimerkiksi sitä, että julkaisijan autenttisuus käy jotenkin kyseenalaiseksi. Kasvonsa voi tarvella myös paljastamalla liian yksityisiä asioita elämästään ja tuputtamalla näin yksityisyyttään muille liian vahvasti.

Kirjan otsikko ”Millasen päivityksen tästä sais?” kytkeytyy tutkimuksen kolmanteen laajaan teemaan, joka on elämäjulkaisuuden sosiaalisen identiteetin rakentumisen prosessi. Östman rajaa käsittelynsä erityisesti elämäjulkaisijan yksilöllisen toiminnan tasoon soveltaen siihen Peter Bergerin ja Thomas Luckmannin kehittämää käsitteistöä. Bergerin ja Luckmannin näkemykset sosiaalisen toiminnan rutinoitumisesta sekä sosiaalisen identiteetin käsite osoittautuvatkin tässä hyödyllisiksi. Sosiaalisen identiteetin rakentuminen tapahtuu prosessina. Elämäjulkaisemiseen harjaantumisen ja toiminnan totunnaistumisen myötä siitä muodostuu julkaisijan sosiaalisen identiteetin luonteva osa.

Nähdäkseni Östmanin tarkastelussa on olennaista se, että sosiaalinen identiteetti ymmärretään juuri totunnaistuneena toimintana – ei niinkään johonkin ryhmään tai heimoon kuulumisena eikä myöskään yksilön käsi-

tyksenä ja totuutena omasta minuudestaan. Elämäjulkaisijan sosiaalinen identiteetti muotoutuu ikään kuin toiminnan sivutuotteena siten, että henkilö toteuttaa elämäjulkaisijan rutiineja arjessaan ilman, että hänen tarvitsee aina erityisesti suunnitella ryhtyvänsä tähän toimintaan. Siinä vaiheessa, kun henkilö luontevasti tulee ajatelleeksi, ”millasen päivityksen tästä sais?”, on elämäjulkaisemisesta tullut osa hänen arjen käytäntöjään. Tällöin myös tutkija voi todeta, että henkilöllä on elämäjulkaisijan sosiaalinen identiteetti.

Sari Östmanin kirja on kiinnostava tutkimus etenkin siksi, että se tuo monipuolisesti

ja rikkaasti esille, miten omaelämäkerrallinen kirjoittaminen ja julkaiseminen on vakiintunut osaksi sosiaalista mediaa ja miten se tapahtuu jatkuvassa vuorovaikutuksessa julkaisijan ja hänen yleisönsä kesken. Tutkimuksen pitkä aikaväli tuo myös hyvin esille sosiaalisen median kehittymistä ja sitä koskevien käsitysten muutoksia.

Jari Aro

YTT, Sosiologia, Tampereen yliopisto

## ENGLISH SUMMARIES

Oscar Winberg

### **ARCHIE BUNKER AND CONSERVATISM IN THE SERIES *ALL IN THE FAMILY***

In 1971, the sitcom *All in the Family* premiered on CBS in the United States. The show soon became the most watched show in America, and held that position for an unprecedented five consecutive years. Archie Bunker, the main character of the show, almost instantly became a political icon and a representation of conservatism in the early 1970s.

This article explores the politics of the late 1960s television, from which *All in the Family* emerged, and then shows how Archie's politics on the show are too ambivalent to be described as conservative. While conservative on some issues, especially social issues, he does not align with conservative ideology. Instead of a laissez-faire attitude towards economic policy, Bunker supports both labor unions and government welfare in the form of Social Security. The efforts of Richard Nixon to deemphasize economic policy in creating a conservative majority, instead, explain the understanding of Archie as the embodiment of a new conservative majority.

Rami Mähkä

### **BASIL FAWLTY AND 'PRE-THATCHERISM' IN *FAWLTY TOWERS***

The article analyses the popular British situation comedy *Fawlty Towers* (BBC, 1975, 1979) as a comedic representation of conservatism and its lead character, Basil Fawlty (played by John Cleese), as a 'pre-Thatcherite'. The article discusses how Fawlty and the series can help us to understand the processes which led to Margaret Thatcher winning the election in 1979 and becoming prime minister. Fawlty promotes similar values to Thatcher, but with ambiguity as the series is a comedy; comedy makes interpretation of ideological issues problematic as it is an alternative meaning-making system to non-comedic forms.

The article understands conservatism and Thatcherism as discourses rather than political dogmas or programmes. Thatcherism, including its relationship with particular forms of conservatism, is ambivalent and in some cases contradictory. Basil Fawlty is a prime example of this. The article argues that Fawlty can be seen as a 'pre-Thatcherite'. He is the main target of laughter and ridicule in the series, but because of his witty remarks and sarcasm we are also laughing *with* him, not only *at* him. Despite his old-fashioned conservatism, he also represents values, such as patriotism, which can be seen as identifiable across political and ideological lines. This is exactly what Thatcher accomplished in the late 1970s.