

Johanna Valenius (1998): *Stephen Wagg (editor): Because I tell a Joke or Two. Comedy, Politics and Social Difference*. Routledge 1998. 322 s.

Muutama vuosi sitten Yhdysvaltain varapresidentti Dan Quale protestoi uutisankkuri Murphy Brownin päätöstä hankkia yksinhuoltajana lapsi amerikkalaisia perhearvoja ja moraalikäsitteitä halventavana sekä vääriä esikuvia antavana. Siis hetkinen. Todellinen henkilö Quale protestoi amerikkalaisen näyttelijän Candice Bergenin esittämän fiktiivisen hahmon, Murphy Brownin komediasarjassa Murphy Brown, fiktiivistä päätöstä hankkia fiktiivisenä yksinhuoltajana fiktiivinen lapsi. Mistä tässä oikein oli kysymys?

Qualen protesti on heijastus siitä, kuinka politiikan ja poliittisuuden kenttä on vähitellen laajentunut perinteisten poliittisten instituutioiden ja käytäntöjen ulkopuolelle. Poliittikkaa eivät enää ole pelkästään budjettikeskustelut ja vaaliteemat, tai edes luokka tai kansallinen identiteetti, vaan myös etnisuus, seksuaalisuus, sukupuoli ja ruumiillisuus. Myöskään politiikan ja poliittisesti tärkeiden asioiden käsittely ei ole enää pitkään aikaan rajoittunut sanomalehtien palstoille ja television ajankohtaisohjelmiin, vaan niitä käsitellään yhä enemmän niinkin yllättävissä foorumeissa kuten tilannekomediat, stand-up komiikka ja huumori yleensä. Komedialla on nimittäin erinomaiset mahdollisuudet olla poliittista, sillä huumorissa niin usein ylitetetään rajoja. Huvittavuuden varjolla voi sanoa asioita, joihin vakava diskurssi ei ole vielä valmis.

*Because I tell a Joke or Two. Comedy, Politics and Social Difference* on kokoelma artikkeleja, joissa komedian (engl. comedy) poliittisuus on lähtökohta. Kirjan artikkelit ovat syntyneet ensinnäkin huumoritutkimuksen tarpeesta käsitellä komiikkaa case-studien kautta. Tutkimuksessa ollaan pitkään keskitytty huumorin rakenteiden teoreettiseen tarkasteluun esim. lingvistisestä näkökulmasta ilman, että ollaan pureuduttu vitsien ja komiikan yhteiskunnalliseen puoleen. Tämän kokoelman artikkeleissa tarkastellaan, kuinka komediaa käytetään säilyttämään, haastamaan ja muuttamaan yhteiskunnan valtarakenteita.

Toinen näkökohta on historiallisen jatkuvuuden tähdentäminen. Komedian politisoitumisen on usein katsottu alkaneen vasta 1980-luvulla, mutta kuten mm. C.P. Lee pohjois-englantilaisesta 1930-1950-luvuilla esiintynyttä suosittua koomikko Frank Randlea käsittelevässä artikkelissaan "The Lancashire Shaman. Frank Randle and Mancunian Films" osoittaa, oli tämä Birminghamin eteläpuolella täysin tuntemattomaksi jäänyt esiintyjä tärkeä pohjoisen ja työväenluokkaisen identiteetin vahvistaja. Globalisoituneessa viihdeteollisuudessa paikallisuuden ovat korvanneet etniset ja seksuaaliset identiteetit. Poliittista huumoria eivät näin ollen ole ainoastaan marxilaisten ministereistä kertovat vitsit, vaan yhteiskunnallisia kannanottoja voi löytää

näennäisesti viattomista kotiäitikomedioistakin. Tämä näkökulma korostuu kirjassa siinä, että yksi televisiosarja loistaa lähes täydellisellä poissaolollaan. Kyllä, herra ministeri ja sen jatko-osa Kyllä, herra pääministeri mainitaan vain yhden ainoan kerran.

Kokoelman 15 artikkelia käsittelevät sosiaaliluokkien, naisten ja äitien representaatioita brittiläisissä ja amerikkalaisissa tilannekomedioissa ja komediallisissa elokuvissa, mieskoomikkoparien esitysten mahdollisia homoseksuaalisia piilomerkityksiä, Marx-veljesten elokuvien verbaalista ilotulitusta puolikielisten siirtolaisten suojautumisena valtakulttuurista vastaan, lesbokomedian uusimpia suuntauksia sekä kansallista identiteettiä australialaisessa komediassa Dame Ednan ja Krokotiili-Dundeen hahmoissa. Aion seuraavassa tarkastella lähemmin komediasarjojen sosiaaliluokkien ja äitiyden esittämistä käsitteleviä artikkeleja. Monet kirjoittajien analysoimat sarjat on vuosien varrella esitetty myös meidän televisiokanavillamme, ja tämän takia ovat suomalaiselle lukijalle ehkä mielenkiintoisimmat artikkelit.

Stephen Waggin artikkeli “‘At Ease, Corporal’. Social Class and the Situation Comedy in British Television, from the 1950s to the 1990s” on historiallinen katsaus erityisesti työväenluokan kuvaamiseen tilannekomedioiden ensimmäisistä vuosista näihin päiviin.

Wagg on melkein valmis rinnastamaan komedioiden käsikirjoittajat sosiaalihistorioitsijoihin, sillä niin osuvia heidän huomionsa brittiläisen luokkarakenteen kehityksestä ovat. Waggin mukaan brittiläisissä komediasarjoissa päähenkilönä on tyypillisesti ollut kansanmies, joka työväenluokkaisuudestaan huolimatta ei myy työvoimaansa ulkopuoliselle, vaan toimii itsenäisenä yrittäjänä esimerkiksi puodinpitäjänä, kaupparatsuna tai helppoheikkinä puolilaittomissa puuhissa.

Näissä sarjoissa vältetään työväenluokkaisen elämän kuvaamista sinällään, ja niissä nauretaan enemminkin henkilöhahmon pikkuporvarillisuuden pyrinöille. Brittiläinen tilannekomedia onkin usein nähty konservatiivisena luokkajärjestelmää vahvistavana kulttuurituotteena. Steptoe and Son -sarjan (1962-1974) isä ja aikuinen poika kuuluvat alempaan keskiluokkaan. Isä on avoimesti köyhä ja kouluttamaton, mutta poika pyrkii sosiaalisesti ylöspäin ja on tämän takia omaksunut keski- ja yläluokkaisemmat maneerit ja puhutavan. Huvittavuus syntyy, kun sosiaalinen nousija jakso jakson jälkeen nolosti palautetaan omalle paikalleen. Sama teema toistui myöhemmin sellaisissa meilläkin tunnetuissa sarjoissa kuten Fawlty Towersin (1975, 1979) Basil Fawlty ja Pokka pitää -sarjan (Keeping Up Appearances, 1990- ) Hyacinth Bucket'n, lausutaan [‘bukei], hahmoissa.

Wagg ei kuitenkaan näe näitä sarjoja arvomaailmoiltaan välttämättä yltiökonservatiivisina ja sosiaalista pysähtyneisyyttä kannattavina. Steptoe and Son tehtiin aikana, jolloin brittiläisen populaarikulttuurin uusimmat maailmantähdet olivat ylpeitä työväenluokkaisesta taustastaan. Sarjoissa naurun kohteena ei näin ollen olekaan halu edetä sosiaalisesti, vaan siihen usein liittyvä teeskentely, uuden puhutavan omaksuminen ja oman taustansa kieltäminen.

Maggie Andrews'n artikkelissa "Butterflies and Caustic Asides. Housewives, Comedy and the Feminist Movement" tarkastellaan sitä, miten naiset voivat käyttää tilannekomedioita haastamaan käsityksiä naisellisuudesta erityisesti ns. kotiäitikomedioiden kautta. 1970-luvulla alkoi siirtymä komedioista, joissa naiset olivat naurun kohde, komedioihin, joissa naisten oma ääni oli kuuluvilla. Vielä sellaisissa sarjoissa kuten Mennään bussilla (On the Buses, 1969-73) iva kohdistui Oliveen, joka rumana, lapsettomana ja muutenkin uusavuttomana ei vastannut kotiäidin ideaalia. Muutos toiseen suuntaan tapahtui Butterflies-sarjan (1978- ) myötä.

Butterfliesin päähenkilö Ria on huoliteltu, hyvin toimeentulevan, keskiluokkaisen perheen äiti. Teini-ikäiset pojat ovat ihan normaaleja ja tavallisia, ja aviomieskin on ajan mittapuun mukaan huomaavainen. Ria kuitenkin huomaa olevansa turhautunut ja tuntee olevansa vangittuna kuten aviomiehensä keräilemät perhoset. Kodinhoito, ruokaostosten teko ja ruuanlaitto eivät enää riitä täyttämään hänen elämäänsä. Todellisuudessa Ria on huono kokki, vaikka nainen onkin: "I wish to say one word about my cooking. I do not like cooking. I am not happy cooking. Cooking upsets me. Horses cannot fly, birds cannot gallop. I cannot cook" julistaa Ria hämmentyneelle perheelleen.

Andrews'n mukaan Butterfliesin radikaalius piili siinä, että ulkoisesti kotiäidin ihanteet täyttävä nainen voi olla tarpeeksi huvittava ollakseen komediasarjan päähenkilö. Huvittavuus ei synny siitä, ettei henkilöhahmo täytä ideaalia, vaan siitä, että hän huomaa tuon ihanteen epärealistisuuden. Rialle ei naureta niin kuin Olivelle, vaan kotiäidit nauravat yhdessä Rian kanssa vapauttavaa naurua.

Jos Ria rikkoi myytin naisesta luonnostaan lieden ääressä viihtyvänä, niin amerikkalainen komedienne Roseanne Barr iski 1980-luvulla vielä syvemmälle. Sarjassaan Roseanne hän osoitti, etteivät kaikki naiset ole luonnostaan äidillisiä ja hoivaavia. Paul Wells toteaa artikkelissaan "Where Everybody Knows Your Name. Open Convictions and Closed Contexts in the American Situation Comedy", että Roseannen panos feminismille on siinä, kuinka hän toteutti aikaisemmin mahdottomana pidetyt yhtälöt: lihava nainen, joka on seksuaalisesti "normaali"; epäsiisti kotiäiti, joka rakastaa lapsiaan; nainen, joka inhoaa avioliittoinstituutiota, mutta rakastaa aviomiestään; iva oikean naisellisuuden ideologiaa, mutta pitää itseään "Domestic Goddessina".

1990-luvulla samaa linjaa jatkaa ydinperheideologiaa romuttava Äiti ja risat (Grace Under Fire). Siinä Brett Butlerin näyttelemä Grace Kelly on kolmen pienen lapsen yksinhuoltajaäiti, joka työskentelee haalariduunarina miesvaltaisessa öljynjalostamossa. Grace on kokenut väkivaltaisen avioliiton täydellisen punaniskan kanssa ja alkoholismien. Sarjan kuluessa katsojat ovat saaneet myös tietää, että hän oli parikymmentä vuotta sitten antanut poikansa adoptoitavaksi, koska ei liian nuorena

pystynyt lapsesta huolehtimaan. Tämän hän oli pitkään pitänyt muilta lapsiltaan salassa. Tämä kaikki on kuitenkin menneisyyttä, ja sarjassa seurataan kuinka Grace rakentaa elämäänsä uudelleen.

Sarjassa käsitellään perheväkivallan ja alkoholismin lisäksi taloudellisia vaikeuksia, yksinhuoltajaäidin oikeutta miessuhteisiin ja Gracen huonoa omaatuntoa, koska ylitöiden takia hänellä ei ole aina aikaa lapsilleen. Sarjan lapset eivät ole kaikkietäviä ja perheen elämä ei ole ongelmatonta, mutta joka jakson päätyttyä katsoja on vakuuttunut, että Grace pystyy luomaan lapsilleen turvallisen kasvualustan.

Äiti ja risat -sarjan tekee yhteiskunnallisesti merkittäväksi se, kuinka sarja tietoisesti rikkoo ydinperheihannetta. Monet yhdysvaltalaiset oikeistopoliitikot ovat sitä mieltä, että maan sosiaaliset ongelmat eivät johdu köyhyydestä, rasismista ja tasa-arvon toteutumattomuudesta, vaan löyhästä sukupuolimoraalista ja isättömistä perheistä, ja ongelmien ratkaisuksi he tarjoavat lapsien hankintaan rohkaisevien sosiaalietuuksien poistamista aviottomilta äideiltä. Grace osoittaa viikko toisensa jälkeen, ettei paluuta 1950-luvun amerikkalaiseen perheidylliin ole.

Andrewsin mukaan näissä uudentyyppisissä sarjoissa kuten Butterflies ja Roseanne käsiteltiin samoja asioita - kotiäitiyttä, lastenhoidon järjestämistä - joita myös 1970- ja 1980-lukujen feministinen liike piti tärkeinä. Samalla ne saivat enemmän aikaa kuin feminismi. Naisasialiike on leimallisesti korkeasti koulutettujen naisten liike, jonka toiminta ja retoriikka ei tavoita kaikkien naisten arkea. Roseanne on itsekin todennut, että hän kääntyi komediaan naisasialiikkeen eksklusiivisuuden takia. Hylkäämällä politiikan ja esittämällä kotiäitiä televisiossa hän teki politiikkaa ja saavutti laajemmat kansankerrokset kuin feministinen liike koskaan.

Artikkelikokoelmien ongelmana on usein se, että kaikesta huolimatta tekstien yhteinen teema ei lukijalle helposti avaudu. Because I tell a Joke or Two pystyy kuitenkin välttämään tämän, sillä artikkelit toinen toisensa jälkeen argumentoivat komedian ja politiikan yhteyttä. Myös kirjan toinen näkökulma, poliittisuuden historiallisuuden korostaminen, tulee hyvin ilmi. C.P. Leen toisessa artikkelissa “‘Yeah, and I Used to be a Hunchback’. Immigrants, Humour and the Marx Brothers” osoitetaan kielenkäytön ja toiseuden keskinäinen kytkentä jo tämän vuosisadan alussa. Marx-veljesten tuotannossa on aina ollut poliittinen puoli, mutta vasta viime vuosikymmenien aikana politiikan kentän laajenemisen myötä tämä on huomattu. Poliittisuus ja politiikan teko eivät näin ollen ole pysyviä ja muuttumattomia suureita, vaan jokainen aika, ja erityisesti siinä elävät tutkijat määrittelevät politiikan uudelleen omalla tavallaan.

JOHANNA VALENIOUS