

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 toiluauksille. Mielipiteiltään konservatiivinen ja patriootinen 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 stereotyyppittelylle, joka edesauttaa juonien rakentamista ja komedian ymmärrettävyyttä. Tosin, kuten Brett Mills toteaa, hahmojen stereotyyppiset piirteet toimivat molempiin suuntiin: Yhtäältä kyse on fiktiivisyydestä ja välittömästä tunnistettavuudesta eli siitä, millaisena stereotyyppit esitetään mediassa. Toisaalta taas kyse on sosiaalisuudesta tai kulttuurisuudesta eli siitä, miten esitetyt stereotyyppit 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 Fawlty (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).¹ *Pitkän Jussin majatalosta* tekee historiallisesti mielenkiintoisen se, että sarjan idea – pöyristyttävän tyly ja itsekeskeinen hotellinomistaja – perustuu tositapaukseen.² 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 massasuosioon: 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 Fawlty hahmosta, jonka äreän ja alistetun ulkokuoren alta britit tunnistivat kulttuuristaan jotain, jolle ”nauraa vedet silmissä”. (Langton 1999, 62, 64.) Itse kuitenkin näen, että katsojat nauroivat myös Fawltyyn kanssa. He näkivät Fawltyssa perinteisen brittiläisyyden puolustajan, vaikka olisivatkin pitäneet tätä vanhakantaisuuden ja pysähtyneisyyden esimerkkinä.

Artikkelissa Basil Fawltya ja hänen arvomaailmaansa analysoidaan ja kontekstualisoidaan 1970-luvun Britannian yhteiskunnallisen tilanteen ja erityisesti thatcherismin näkökulmista. Artikkelissa tarkastelen, miten Basil Fawlty voidaan ymmärtää ”esithatcherilaiseksi” hahmoksi, jonka kautta voidaan osaltaan selittää Thatcherin valtaannousua vuonna 1979.³

1 Wilmur kirjoittaa brittikomedian käsittelevässä klassikkohistoriikissaan vuonna 1980, että *Pitkän Jussin majatalon* ensimmäinen tuotantokausi on vaikuttanut brittitelevision historiaan enemmän kuin mikään muu yksittäinen sarja (Wilmur 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 hotellia. Tapauksesta kiinnostuneet Cleese ja Booth päättivät jäädä. Kun Cleese joitain vuosia myöhemmin mietti uutta projektia, hän muisti hotellinomistajan ja päätti ottaa tämän tilannekomediansa lähtökohdaksi. Torquayn asukkaat kertovat sarjan DVD-julkaisun lisämateriaalina olevassa dokumentissa, että paikalliset tunnistivat Fawltyyn 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.⁴

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 vastakohdaksi asettuu *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 vitsiä, jossa Thatcherin nokkeluus kyseenalaistuu (The Psychiatrist, 2/1979).⁵

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 vakiokysymykseen: ”kuka on Britannian pääministeri?” (Black 2004, 140–141).

5 Viriili työväenluokkainen Mr Johnson (Nicky Henson) vitsailee, 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 thatcherismiin.

Thatcherismin arviointi onkin perustellumpaa, kun se tapahtuu diskursien analyysinä 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 Fawlty ei liity Thatcherin sisäpiiriin tai konservatiivipuolueeseen, hänet voi tulkita ”esithatcherilaisena” diskurssien 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 yksittäi-

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.⁶ 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 kome-diassa 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 asiakkaikseen 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 aatelistipariskunta 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 työkeämpi 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 kolikkokokokeelman. 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 liittyvistä (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 ymmärrettäviksi. Cleese itsekin toteaa, että hahmojen on oltava uskottavia myös tilannekomedian ulkopuolella (Wilmot 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 aatelist-pariskunta poistuu järkyttyneenä, 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 hukkumista 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).⁷ 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 Fawlty’n 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 säädyllisyyttä. 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 määrittyvät 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 palvelualttiutta 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 Terryn (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 Terryn 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.⁸

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.⁹ 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 aksentilla 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 heittämästä 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 yllättynyttä teeskennellen, tuntevatko Polly ja mies todella toisensa. Sutkautuksen tekee hauskemmaksi 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 asianlaita 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 tarinoihin.

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 määrättyksi yhteiskuntaluokkien taisteluksi oli suoranaista kristinuskon kieltämistä (Grimley 2012, 88). Vaikka thatcherismissa 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.¹⁰

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 tarvitsevänsä 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 epämukavuus siitä, että Basil tuli tahtomattaan viitanneeksi seksileluihin. Asia ottaa häntä niin koville, että päästyään takahuoneeseen hän hautaa kasvonsa käsiinsä.¹¹

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.¹² 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 vaalivoitto on pyritty vähättelemään, se oli monessa mielessä loistava suoriutus. Tätä hän perustelee muun muassa sillä, että konservatiivit voittivat naisäänet 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 osoituksiin. 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 yleistykset 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 moraalien höllentyminen ja teollisuuden lakot. Thatcherin tavoin Basilille edellä mainitut asiat johtuvat itsekurin 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,¹³ jossa moraalisuuden, laillisuuden, oikean ja väärän kategoriat ja diskurssit oli ”sopivasti” unohdettu (Grimley 2012, 87–88).¹⁴ 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 tyyli-lajivalintojen 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*. Kaikkialla 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 negatioiden kautta rakentunut ideoiden kokoelma, jota määritti se, mitä se vastusti – ei se, mitä se ajoi. (Saunders 2012, 27–28, 40).

14 Myöhemmin pääministerikaudellaan Thatcher osoittautui taitavaksi merkityksillä pelaajaksi: hän käänsi poliittiset kysymykset moraalikysymyksiksi ja käytti arvoladattua terminologiaa milloin oman ideologiansa puolustamiseen, milloin vastustajien ideologiaa vastaan hyökkäämiseen. Niinpä ”viktoriaaninen” oli positiivinen termi silloin, kun puhuttiin laveasti 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 takapajui-nen 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 establismentia 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 ”deklinismia 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 deklinismia – 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 käsitteisi 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).



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).

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 ”mannermaisena” 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.¹⁵ 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 samastut-tava 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 kunni-oitettavia 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 ulossulke-misen ja sisään sulkemisen prosessia, jossa äsken nauranut taho joutuu hetken kuluttua itse koomis-kriittisen tarkastelun alaiseksi. *Pitkän Jussin majatalossa*

paras esimerkki tästä on jakso, jossa hotellin vieraiksi saapuu amerikkalais-englantilainen pariskunta (Waldorf Salad, 3/1979). Englantilaiselle rouva Hamiltonille (Claire Nielson) Basil on kohtelias ja ystävällinen, ehkä osin tämän keskiluokkaisten 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 kiistelystä 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. Kaikkialla 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.¹⁶ 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 uppoavasta laivasta (Sandbrook 2010, 31).

saksalaisia, johon Basil toteaa pilkallisen suvaitsevaisesti: "Still, forgive and forget, eh... the bastards!" (The Germans, 10/1975). Toisessa mainituksessa 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 huokaiseen ja toistamaan lakonisesti jälleen ajatuksen "anteeksi antamisesta ja unohtamisesta". 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 mainituksessa 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 Basililta 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 paitinpannusta (The Germans, 10/1975). Aivotärähdys on vanha komediallinen keino luoda erikoinen tilanne tai saada hahmo käyttäytymään poikkeavasti.¹⁷ 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". Ottaessaan 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 – aviouksellisuuden, arkisen patriotismin ja Britanniaa 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 nöyryyttämiseksi: Kyse on tukahdutetusta ksenofobiasta. Erityisen hauskoina sarjan vitsit näyttävät liberaaleina tai itseään valistuneina pitävälle 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). Kline mainitseman saksalaisepisodin tapauksessa nauramiskynnystä on madallettu aivotärähdyskliseellä (*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 stereotyypiakysymyksiin esittämällä vastakysymyksen: jos Manuel loukkaa espanjalaisia, miten on Basilin ja brittien laita?¹⁸

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 vasemmistoaikin kohtaan. Cleese oli 1970-luvun alussa Labourin julkikannattaja, kunnes koki puolueen ”jänistäneen” 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 poliittiselle kenttälle 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 tyyliä 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.¹⁹ 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 komediallisuudestaan 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: Mulkayn 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

Useammatkin 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 Fawlty’n ”esithatcherilaisuus” ymmärretäänkin ongelmattoman käsitteen sijaan Fawlty’n 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.

Billing, 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 Fawlty 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.