

# Natsikortin jäljillä

## Toinen maailmansota, natsit ja natsikortti Monty Pythonin komediassa



Niin sanotusta natsikortista tuli viimeistään internetin keskustelupalstojen myötä vakiintunut tapa hyökätä vastapuolen mielipiteitä ja argumentaatiota vastaan. Artikkelissa analysoidaan ilmiötä brittiläisamerikkalaisen Monty Python -komiaryhmän 1960–1970-lukujen komedian kontekstissa. Toisen maailmansodan jatkuvalla, nostalgisoivalle muistelulle nauraminen yhdistyi natsismin parodiointiin ja sen estetiikalla leikittelyyn. Niin sanottua natsikorttia käytettiin puolestaan kulttuuripoliittisiksi vastustajiksi koettuihin konservatiiveihin.

### Johdanto

Lenny Rubenstein kysyi *Cineaste*-elokuvallehden vuoden 1985 haastattelussa ex-Monty Python Michael Palinilta (s.1943), miksi Monty Pythonin ja sen yksittäisten jäsenten töissä on ”niin monia vitsejä Hitleristä”. Palin vastaa, että se johtuu varmasti siitä, että Hitler oli

pitkään aiheena tabu, ja heille oli luonteenomaista tabujen haastaminen. Siksi Hitler oli Palinin mukaan ensimmäisiä heidän komediansa kohteeksi päätyneitä henkilöitä. (Rubenstein 1985, 7.) Siinä mielessä Palin on oikeassa, että Hitler joutui komedian kohteeksi jo ensimmäisessä *Monty Pythonin lentävä sirkus* -televisiosketsikomedian (*Monty Python's*

*Flying Circus*, BBC 1969–1974) jaksossa, joka esitettiin lokakuussa 1969, mutta toisaalta Rubensteinin kysymys on mielenkiintoinen myös siksi, että tosiasiassa Monty Pythonin komedioissa ei ole montakaan ”vitsiä” Hitleristä ja/tai natsista. Niitä on hieman enemmän, mikäli huomioon otetaan, kuten tässä artikkelissa, myös Pythonien ryhmän

ulkopuolinen tuotanto. Silti niitä on lukumääräisesti vähän.

Mistä Rubensteinin ja Palinin mielikuva natsivitsien runsaudesta voisi siten johtua? Monty Pythonin aloittaessa tuotantonsa Hitler ja natsit olivat jo pitkään olleet populaarikulttuurin vakio-kuvastoa, mukaan lukien Monty Pythonin keskeisimmät mediat, eli televisio ja elokuva. Siksi onkin oletettavaa, että Palinin ”tabu”-kommentti koskee komediaa,<sup>1</sup> ja ensi sijassa brittiläistä komediaa, kun taas natsija oli ollut viimeistään 1950-luvulta alkaen eri medioissa niin runsaasti, että aiheelta oli käytännössä mahdoton välttyä.<sup>2</sup> Toinen tämän artikkelin kannalta keskeinen ajatus on, että natsitematiikan ja erityisesti sen visuaalisen kuvaston tunnistettavuus ja huomiota herättävyys ovat niin välittömiä ja mieleenpainuvia, että jo se on osaltaan antanut Rubensteinille – ja ehkä Palinillekin – vaikutelman, että Monty Pythonin komediassa olisi paljon enemmän Hitler- ja natsiaiheista komediaa kuin siinä on. Toisin sanoen, esteettis-temaattinen vaikutus kompensoi määrällisesti hyvinkin rajallista aiheen käsittelyä siinä määrin, että natsiaiheet sketsit ovat jääneet mieleen, vaikka ne muodostavatkin vain pienen osan kokonaisuutta. (ks. myös Mähkä 2016, 198–199, passim.)

Tarkastelen tässä artikkelissa niin sanotun natsikortin ilmenemistä Mon-

ty Pythonin 1960–1970 -lukujen komedian kontekstissa. Natsikortista tuli viimeistään internetin keskustelupalstojen myötä vakiintunut tapa hyökätä vastaanpuolen mielipiteitä ja argumentaatiota vastaan, eikä sen käyttö näytä vähentyneen nykyisellä someaikakaudellakaan, siitäkin huolimatta, että sitä pidetään erittäin kyseenalaisena argumentaatiotekniikkana. Toisaalta ajankohtaiseksi natsikortin tekevät äärioikeiston nousu yhä näkyvämmäksi tekijäksi Euroopassa, sekä brittikontekstissa myös Brexitin luomat jännitteet Britannian ja manner-Euroopan (brittinäkökulmasta natsismin ja fasismin syntyipaikan) välillä.

Historiantutkijana olen hyvin tietoinen siitä, että natsikortista puhuminen on terminologinen anakronismi, kun tutkimuksen kohteena on 1960- ja 1970-lukujen historia. Tarkoitukseni on kuitenkin yhden tapauksen – Monty Pythonin ja sen jäsenten tekemän komedian – tutkimuksen ja termin lyhyen historiallisen taustoittamisen avulla osoittaa, että itse ilmiöllä on paljon pidempi historia kuin internetajan natsikortti-termillä. Tämä ei mielestäni ole mielestäni lainkaan täysin itsestään selvää: taustalla on kysymys siitä, milloin ja miten jonkun tai jonkin huoleton tai rutiininomainen rinnastaminen yhteen modernin ajan tuhoisimmista hirmuhallinnoista alkoi muodostua konventioksi. Tavoitteeni

on tarjota tähän kysymykseen yksi vastaus – siitä natsikortti-termin nostaminen artikkelin otsikkoon ja ajankohtaiseksi analytyttiseksi työkaluksi.

Aloitan tarkasteluni ensin toisen maailmansodan ja sitten natsien esiintymisestä Monty Pythonin komediassa. Miksi kyseessä olevat aiheet ovat päätyneet komediaryhmän tuotantoon ja miten niitä käsitellään komedian keinoin? Mihin toisaalta historiallisiin, toisaalta ajankohtaisiin konteksteihin toisen maailmansodan ja natsien käsittely liittyvät? Tätä kautta päästään myöhemmin natsikorttina tunnettuun ilmiöön, sillä on mielenkiintoista, että viimeksi mainittu esiintyy vasta pari vuotta myöhemmin kuin ensin mainitut. Hypoteesini on, että Pythonit päätyivät vaihteittain käyttämään komediassaan natsikorttia poliittisiksi vastustajakseen näkemiään tahoja vastaan, koska teemat, toinen maailmansota ja natsit populaari- ja mediakulttuurissa, olivat niin vahvasti läsnä tarkastelemassani historiallisessa tilanteessa.

Artikkelin lähdeaineiston muodostaa Monty Pythonin sekä yhden sen jäsenen ryhmän ulkopuolella tuottama televisio-komedia. Epäilemättä kolme tunnetuinta ja merkittävintä Hitler/natsit -aiheista sketsiä ovat *Lentävä sirkus* -sketsit ”The funniest joke in the world” (1969<sup>3</sup>, elokuvaversio 1971<sup>4</sup>) ja ”Mr Hilter” (1970)<sup>5</sup>, sekä John Cleesen ja Connie Boothin kir-

joittaman ja tähdittämän *Pitkän Jussin majatalo* -tilannekomedian (*Fawlty Towers*, 1975, 1979) jakso ”The Germans” (1975)<sup>6</sup>. Käsittelen näiden ohella myös muutamaa muuta sketsiä.<sup>7</sup> Artikkelin viimeisen, natsikorttia käsittelevän osion lähteenä toimii käytännössä vain yksi Monty Python -sketsi, ”Tory housewives clean-up campaign” (1972)<sup>8</sup>, mutta se on artikkelin tematiikan kannalta sitäkin tärkeämpi, sillä kyse on juuri siitä, mihin natsikortilla viitataan, eli tässä tapauksessa ideologiseksi vastustajaksi koetun henkilön ja sosiaaliryhmän kritisointiin. Huomionarvoisaa *Lentävän sirkuksen* kontekstissa tosiaan on, että natsikortti esiintyy toinen maailmansota- ja natsi-aiheisista sketseistä viimeisenä. Metodina käytän lähilukua, eli audiovisuaalisen lähdemateriaalin analyysia, jonka avulla aineistosta esiin nousevat yksityiskohdat ja niiden muodostamat osakokonaisuudet kontekstualisoidaan yhteiskunnallisiin ja sosiaalisiin aikalaiskonteksteihin. Koska tutkimus kohdistuu komediaan, on komedian erityisluonne otettava huomioon johtopäätöksiä tehtäessä.

### **Reductio ad Hitlerum: natsikortti ja komedian kaksisuuntainen merkitysjärjestelmä**

Vaikka on selvää, että natsi-pilkkanimityksen käyttäminen poliittisista ja ide-

ologisista vastustajista, tai kenestä tahansa erimielisestä ihmisestä, on ollut yleistä arkikielessä jo paljon aiemmin, on mielenkiintoista todeta, että *Oxford English Dictionaryn* varhaisin mediaviite natsi-nimityksen ”hyperboliselle” (”hyperbolically”) käytölle on libertaristisen *Inquiry*-lehden numerosta vuodelta 1982, jonka artikkelissa kirjoitetaan asekontrollia, kovaa kuntoilua ja terveystuotia markkinoivista ”turvallisuusnatseista” (”Safety Nazis”) (*Oxford English Dictionary*: Nazi). Sanakirjan mukaan nimityksellä viitataan autoritääriseksi, autokraattiksi tai muuten joustamattomaksi koettuun henkilöön, joka saattaa myös tyrkyttää näkemyksiään muille. ”Hyperbolisella” tarkoitetaan puolestaan sitä, että tällaisen henkilön pelkkä retorinenkin rinnastaminen historiallisiin natseihin ja Kolmanteen valtakuntaan on karkeaa liioittelua. Ilmiö on kuitenkin huomattavasti vanhempi kuin *Oxford English Dictionaryn* viite antaa ymmärtää.

Saksasta Yhdysvaltoihin perheensä kanssa vuonna 1937 immigroitunut filosofi Leo Strauss kirjoitti jo vuonna 1953 kirjassaan *Natural Right and History*, että ”viime vuosikymmeninä” [sic – käytännössä tämä viittaa jo 1930-luvulle] on tullut tavanmukaiseksi korvata *reductio ad absurdum*, eli absurdi rinnastus argumentaatiokeinona, rinnastuksella Hitleriin (*reductio ad Hitlerum*).

Strauss haluaa painottaa lukijalleen, että jotain mielipidettä tai näkökantaa ei automaattisesti kumoa se, että Hitler sattui ajattelemaan asiasta samoin (Strauss 1965: 42–43).<sup>9</sup> Kyseessä on selvästi sittemmin natsikorttina tunnetun argumentatiivisen tekniikan kritiikki.

Natsikortti-ilmiön nykyisen mieltämisestä tausta on keskeisesti yhdysvaltalaisen juristin ja nettikolumnistin Mike Godwinin (s. 1956) ”laissa” (Godwin’s Law) vuodelta 1990. ”Laissa” on kyse siitä, että Godwinin mukaan mitä pidempään internet-keskustelu jatkuu, sitä todennäköisempää on, että joku keskustelijoista esittää Hitler/natsivertauksen.<sup>10</sup> Hänen tavoitteenaan oli ”vastaameemiksi” mieltämäänsä lakiaan internetpalstoille jakamalla vähentää vastenmieliseksi näkemäänsä natsivertautusten rutiinomaista käyttöä, sillä se trivialisoi natsi-Saksan sosiaalipatologian ja erityisesti natsismin miljoonat uhrin. Godwinin tavoite oli saada ihmiset ajattelemaan holokaustia vakavasti ennen kuin he heittäisivät natsivertauksen kenelle tahansa internetissä tapaamalleen erimieliselle ihmiselle. (Godwin 1994; ks. myös Rosenfeld 2015, 335–337.)

Monty Pythonin komedia sijoittuu siis ajallisesti Straussin kirjan ja *Oxford English Dictionaryn* kirjaamien esimerkkien väliin ja sellaisena se on ymmärrettävä osana sitä kehitystä, joka

sai Godwinin muotoilemaan lakinsa ja luomaan ”vastameeminsä”. Lienee selvää, että Monty Pythonin panos natsikortin muodostumiselle taajaan käytyä länsimaiseksi argumentaatiotekniikaksi on ollut käytännössä merkityksetön, mutta tapauksena se on merkittävä ainakin kahdesta syystä: natsikortin ilmaantuminen ryhmän komediaan toinen maailmansota- ja natsi -aiheiden myötä sekä siksi, että kaikki ryhmän jäsenet edustivat Britannian kulttuurista eliittiä public school- ja Oxbridge -taustoineen. Tosin on pidettävä mielessä myös, että Monty Pythonissa on kyse komediasta, ja vielä komediasta, jonka kohteeksi joutui lähes jokainen kuviteltavissa oleva brittiläinen sosiaaliryhmä sekä useat koti- ja ulkomaalaiset kansalliset stereotyyppit.

Mitä merkityksiä toinen maailmansota, Hitler-/natsi-aiheiset sketsit ja natsikortin käyttö saavat, kun kyseessä on viihteen lajityyppi, komedia? Ensinnäkin on syytä tehdä ero huumorin ja komedian käsitteiden välille – huumoriahan esiintyy laajalti komedian ulkopuolellakin – mikä liittyy niiden sisältämien vakavien ja ei-vakavien merkitystasojen hierarkioihin. Artikkelin lähtökohta on, että komedialla on kaksisuuntainen merkitysjärjestelmä, eli komedia viittaa aina joihinkin ei-komedialliseen ja ei-komediallinen vaikuttaa komedian ymmärtämi-

seen ja vastaanottoon. Toisaalta, komediaa tuotetaan ja vastaanotetaan nimenomaan komediana. Jerry Palmerin käsite ”comedy-in-intention” (Palmer 1987: 21–23) tiivistää tämän näkökohdan erinomaisesti: riippumatta siitä, pidämmekö tiettyä komediaksi tehtyä tuotantoa hauskana tai emme, tunnistamme sen komediaksi.

Huumori on puolestaan moniselitteisempi moodi. Michael Mulkayn mukaan kun huumoria käytetään jonkin vakavan sanoman esittämiseen, humoristinen moodi on alisteinen sen avulla välitettävälle ei-humoristiselle viestille. Sen sijaan kun komediaa käytetään jonkin vakavan – siis ei-komediallisen – viestin välittämiseen, komediallinen intentio heikentää, ellei jopa peitä, sitä mahdollista vakavaa sanomaa, jota komedialla pyritään välittämään (Mulkay 1988, 5, 217–219, passim.).

Komedia puolestaan viittaa siis aina ensi sijassa itsensä ja vasta sitten johonkin ulkopuoliseen, eli ei-komedialliseen. Tästä huolimatta myös ei-komediallinen vaikuttaa siihen, millaista komediaa siitä tuotetaan ja miten komediaa tulkitaan. (Ks. myös Mähkä 2016, 11–26.) Tämän artikkelin aihe, natsit, on siitä erinomainen esimerkki, sillä harva pitää natsia ja itsessään hauskana ilmiönä.<sup>11</sup> Monty Pythonin tuottamat Hitler-/natsi-aiheiset sketsit ja vitsit ovat siis ensi sijassa

ei-vakavaa, eli komediaa, mutta samalla ne viittaavat ei-komedialliseen, eli ”vakavaan”. Tämä koskee niin natsien parodista ja satiirista käsittelyä kuin natsikortin komediallista käyttöä. Monty Pythonin ja natsikortin kohdalla on kyse lisäksi siitä, että se oli julkisen palvelun BBC:n tuottamaa ja esittämää, ammattikoomikoiden tekemää komediaa, osana sarjan muuta komediasisältöä ja BBC:n viihdetuotantoa<sup>12</sup> – asetelma on hyvin erilainen kuin vaikkapa kahden yksityishenkilön välisessä julkisessa (esimerkiksi internet, sosiaalinen media) sananvaihdossa. Kysymys oli ennen kaikkea viihteastä.

### **Monty Python ja toisen maailmansodan jatkuva läsnäolo**

*Lentävän sirkuksen* toiseen maailmansotaan sijoittuvassa sketsissä ”Trivializing the war” (1974)<sup>13</sup> sotamies (Idle) astuu komentajansa (Chapman) toimistoon ja välittää raportin: vihollinen on käynnistänyt suurhyökkäyksen, mutta se mikä hätkähdyttää upseeria itse hyökkäysuutista enemmän on, että vihollisotilaat olivat pukeneet ylleen hopeiset sädekehät, kädessään heillä oli taikasauvat, ja kullakin oli tulitikkuuksiin pyydystetty hämähäkki. Komentaja on sokissa: vihollinen ei enää pelkää kitsastele sotakuluissa – viime pommitukses-

sa lentokoneista oltiin pudotettu pommiin sijaan kaalinkeriä – vaan nyt se ei näköjään ota koko sotaa tosissaan, kuten keijukaisiksi pukeutuneet sotilaat osoittavat. Upseeri julistaa, että on pidettävä huoli, että brittisotilaat eivät alennu vihollisen tasolle. Elgarin ”Pomp and Circumstance” (1901) alkaa soida taustalla. Hän esittää vielä uhkauksen: ”Jokainen sotilas, joka trivialisoi sotaa, saa kovimman rangaistuksen, jonka sota-oikeus voi antaa!”

Sketsi jatkuu sota-oikeudessa, jossa edellä mainittua, raportin toimittanutta brittisotilasta syytetään ”sodan trivialisoinnista”: hän oli valloittanut vihollisen komentopaikan aseenaan märkä pyyheliina, kiväärinsä hän on jättänyt tukikohtaan. Monty Pythonille tyypillisesti oikeussalikohtaus muuttuu kaootiseksi hölynpölyksi kunnes koko sota-oikeus lopulta vetää päähänsä tonttulaikit ja alkaa laulaa kuorossa Cole Porterin kappaletta ”Anything Goes” (1934). Tätä seuraa *Lentävälle sirkukselle* tyypillinen montaasijakso, jossa saksalais-sotilaat todella ovat pukeutuneet balettihomeisiin ja kantavat käsissään taikasauvoja, naisten iltapukuun pukeutunut brittiläinen laivastoupseeri sota-aluksen kannella, kolmen miespuolisen brittilentäjän kolmiodraama pommituslennolla Berliinin yllä, ja niin edelleen. Sota kansallisena ponnisteluna ”trivialisoi-

tuu” ristiinpukeutujien ja homoseksuaalien sotilaiden henkilökohtaisten kokemusten kautta – kokemusten, jotka normaalisti ovat historiankirjoituksen ja julkisen muistelun marginaalissa. Näiden Pythonien näyttelemien katkelmien sekaan on editoitu sodanaikaisia uutisfilminpätkiä sekä toiminta- ja sotaelokuvien markkinointia parodioivia iskulauseita. Montaasijakso päättyykin ”pian elokuvateattereissa” -fraasiin.

Sketsissä toteutuu se, mistä se on kertovina: se ”trivialisoi” sodan muistelun jatkumista 1960-luvun Britanniassa, yli kaksikymmentä vuotta sodan päättymisen jälkeen. Jo vuonna 1958 kriitikko William Stonier oli kitkerästi todennut, että britit eivät ole suinkaan saaneet sodasta tarpeekseen vaan he ovat epätoivoisen rakastuneita siihen: mitä enemmän Britannia menettää kansainvälistä statustaan, sitä enemmän kansakunta ”turpoaa” valkokankaan tarjoaman ”peilin” edessä. Britanniaa nöyryytettiin Suezin kriisissä (1956), mutta valkokankaalla britit rökittävät kertaa toisensa jälkeen Luftwaffen ja Rommelin – ”vain todetakseen, että viimeksi mainittu oli herrasmies” (sit. Hewison 1981, 152). Se, mihin Stonier viittaa, on toiseen maailmansotaan sijoittuvien elokuvien määrä ja suosio 1950-luvun Britanniassa. Nämä elokuvat eivät suinkaan kuvanneet sotaa romantisoiden tai paa-

toksellisesti, vaan Stonierin argumentti on, että nykyisyyden ja tulevaisuuden epävarmuus on saanut britit orientoitumaan menneeseen, jonka seurauksena toinen maailmansota alkoi saada jopa nostalgista merkitystä kaikista uhrauksista huolimatta.

Sodanjälkeiset brittiläiset sotaelokuvat eivät suinkaan olleet homogeenisiä, eikä sotaa siis esitetty niissä puhtoisena sankaritarinana, mutta toisaalta sodan merkitystä – taistelua totalitaaristen valtioiden aggressiota vastaan – niissä ei kyseenalaistettu. Toisesta maailmansodasta uhrauksineen tuli jälkikäteen määritettyä kansakunnan historian ”hienoin hetki” (”our finest hour”): Dunkirkin ihme, kotirintaman ponnistelut ja aito, sittemmin kadotetuksi nähty yhteisöllisyys, RAF:n hävittäjäsaankarien saavutukset, amerikkalaisten apukin, yhdistettynä brittiläiseen kansaluonteeseen toivat voiton sodassa. Tämä oli se nostalgisoituva kuva, johon Stonier viittasi, ja johon esimerkiksi lähes vuosikymmenen televisiossa esitetty *Ruutiukot*-tilannekomedia (*Dad's Army*, BBC, 1968–1977) kiinnittyi ja jota perinteistä tilannekomediaa vastakulttuurisemmat komediat kommentoivat ja kritisoivat. 1960-luvun alkupuolen niin sanotun satiiribuumin keskeisiin edustajiin kuulunut *Beyond the Fringe*-revyy (johon kuuluivat muun muassa

sodanjälkeisten vuosikymmenten Britannian tärkeimpiin koomikoihin lukeutuneet Peter Cook ja Dudley Moore) esittivät lavalla ja televisiossakin sketsiä ”Aftermyth of War”, jonka nimen sanaleikki paljastaa tekijöiden näkökulman: sodan ”jälkitalanne” (aftermath) on korvautunut sen jälkeisellä ”myytilä” (aftermyth).

Vaikka, kuten Lucy Noakes (1998, 23) huomauttaa, toisen maailmansodan muistelu on aina ollut synteisi yksityisiä muistoja ja virallisia seremonioita, sen keskiössä on ajatus ennen kaikkea kansallisesta yhtenäisyydestä, jota myös viihde on merkittävästi rakentanut. Samana vuonna kuin *Lentävä sirkus* aloitti BBC:llä, 1969, sai ensi-iltansa Guy Hamiltonin eppinen sota-elokuva *Taistelu Englannista* (*The Battle of Britain*) jossa rekonstruoiitiin elokuvan nimessä esiintyvä ilmasota natsi-Saksan ja Britannian välillä vuonna 1940. Juuri ”taisteluun Englannista” kiteytyy toisen maailmansodan muistelu: Saksan ilmavoimat lyöneistä hävittäjälentäjistä alettiin puhua ”niinä harvoina” (”the few”), jotka symboloivat yhtenäisen kansakunnan voittoisaa taistelua. Tähän ”myyttiin” (kuten satiirikot asian siis 1960-luvulla muotoilivat) tarttuivat kaikki sodan muisteluun kyllästyneet taiteentekijät, kuten Beatles-elokuvistaan tunnettu Richard Lester (*Miten*

*voitin sodan* / *How I Won the War*, 1967) ja niin ikään Monty Python, esimerkiksi sketsissä ”RAF Banter” (1974)<sup>14</sup>, joka pilaa kansakunnan historian kaapinpäälle nostettujen hävittäjälentäjäsankarien kustannuksella.<sup>15</sup>

Viimeksi mainitun sekä edellä kuvattun ”Trivializing the War”-sketsin ambivalenttius on siinä, että ne kohdistuvat ensi sijassa sodasta tuotettavaan valtavaan määrään viihdettä, kuten molemmat sketsit sisältävän jakson nimi, ”Light Entertainment War” (1974)<sup>16</sup>, viittaa. Kuitenkin mukana on selkeä sodan muisteluun väsymistä osoittava, viihteen ulkopuolelle viittaava komediallinen elementti, mitä alleviivaa erilaisten kerrontamuotojen – näytellyt osuudet ekstrapadiegeettisine kommentaareineen, aidot sodanaikaiset filmimateriaalit, sanomalehtiotsikot – montaasimainen käyttö: historiallinen tapahtuma ja siitä kertovat fiktiivisetkin narratiivit sekoittuvat muodostamatta mitään hierarkiaa.

Toinen maailmansota -tematiikan yleisyydestä ja jatkumisesta brittikomediasa kertoo paljon, että Oxfordissa historiaa opiskellut Palin on muistellut, miten hän sai tietää, että hänelle entuudestaan tuntematon John Cleese – joka opiskeli lakia Cambridgessa – oli kirjoittanut ”täysin saman” RAF:n käskynjako -sketsin kuin hän. Palin toteaa, että oli uskomatonta, että he – aloittele-

massa olleet komediantekijät – kirjoittivat sota -aiheisia sketsejä vielä yliopistossa (Chapman et al. 2003, 15). Kuten on käynyt ilmi, he kirjoittivat niitä vielä paljon myöhemminkin. Vaikka he eivät asiaa erikseen kommentoineetkaan, tai ainakaan en ole löytänyt aiheesta lähteitä, näyttää selvältä, että inspiraationa oli toisen maailmansodan jatkuva läsnäolo brittiläisessä yhteiskunnassa. Silti sketsien ei voi katsoa aidosti kritisoivan Britannian sotaponnisteluja ja niiden merkitystä kansalliselle omakuvulle. Tämä käy parhaiten ilmi tarkastelemalla, miten Monty Pythonin komediassa käsitellään entistä vihollista, eli saksalaisia, ja heidät vuosikymmeneksi lumonnutta kansallissosialismia.

### ”Shut your cake hole you Nazi”: natsit Monty Pythonin komediassa

John Cleesen ja Connie Boothin ideoitman, käsikirjoittaman ja tähdittämän Pitkän Jussin majatalon keskushenkilö on Cleesen esittämä hotellinomistaja Basil Fawlty. Hän on työkeä, ammatillisesti epäpätevä ja toivottoman konservatiivinen keskiluokkainen hahmo, joka on sarjan vitsien pääasiallinen kohde. On kuitenkin joitain hetkiä, jolloin hän on se, jonka sutkautuksille ja jopa työkydelle sarjan brittikatsojat nauroivat jopa samastumiseen asti. (Ks. Mähkä 2017b.)



Kaikkein selvintä tämä on jaksoissa ”The Germans” (1975), jossa Fawltyn hotellin asukkaiksi saapuu ryhmä saksalaisia.

Fawlty itse asiassa yrittää olla ystävällinen kohtelaille saksalaisille asiakkaalleen, mutta hän kärsii aivotärähdyksestä. Aivotärähdyks on vanha komediaalinen keino luoda erikoinen tilanne tai saada hahmo käyttäytymään poikkeavasti. Basilin käytös muuttuu sopimattomaksi, sillä hän alkaa sanoa ääneen, mitä ajattelee. Komedian kaksitahoinen merkitysjärjestelmä luo ambivalenssin, jossa katsoja joutuu pohtimaan, saako aivotärähdyks Fawltyn käyttäytymään sekavasti vai sanomaan totuuden vapaana siitä normistosta, joka yleensä kontrolloi rehellisyyden ja sovinnaisen välistä suhdetta sosiaalisessa kanssakäymisessä. Komedialle onkin ominaista, että voi sanoa sen, mitä ei normaalisti saisi sanoa (Mills 2001, 61). Tämän takia Fawltyn ”todelliset” ajatukset saksalaisista ja näiden ajatusten komediaalinen artikulointi nousevat keskeiseen osaan: ”Ai te olette saksalaisia. Luulin jo, että teissä oli jotain vialla!” Kyseessä on ilmiselvä humoristinen silmänisku sarjan primääriyleisölle eli briteille,<sup>17</sup> ja tämä toimii samalla alustuksena sille, mihin suuntaan tapahtumat alkavat eskaloitua.

Toinen maailmansota ottaa ylivalan Fawltyn alitajunnasta saksalaisten läsnä ollessa. Hän kysyy saksalaisilta,



*Basil Fawlty (John Cleese) kiusaa saksalaisturisteja parodisella natsi-imitaatiolla sarjassa Pitkän Jussin majatalo (1975). Kuva: kaappaus DVD:ltä.*

tahtomattaan, haluaisivatko nämä drinkin ”ennen sotaa”. Hän korjaa kuitenkin ”virheensä” nopeasti päättämällä lauseen muotoon ”ennen lounasta”. Otaessaan lounastilauksia vastaan Fawlty lavertelee saksalaisille niitä näitä liittolaisuudesta ja Euroopan yhteismarkkinoista. Sota sekä ”Hitler, Himmler ja ne muut” tunkeutuvat kuitenkin jatkuvasti puhetulvaan foneettisten ruokasannaleikkien (”Eva Prawn”, ”Herring Göring”), natsiretoriikan ja natsieleiden parodioinnin muodossa. Kun Fawlty lopulta tajuaa, ettei kykene hillitsemään it-

seen, hän syyttää saksalaisia huumorintajun puutteesta.

Tämä on toinen selkeä nimenomaan brittileisölle suunnattu letkautus, koska saksalaisilla on maine huumorintajuttomana kansakuntana, päinvastoin kuin briteillä, joille huumorintaju on osa kansallidentiteettiä. Sketsissä ei myöskään ole kyse natsikortista, sillä satunnaisten saksalaisten pilkkaaminen natsismista 30 vuotta sodan jälkeen ei sillä tarvittavaa inkongruenssia. Kuten myös Langton (1999, 76–78) huomauttaa, sketsissä on kysymys nimenomaan

brittien piilevistä asenteista saksalaisia kohtaan, ei sarjan hyökkäyksestä saksalaisia vastaan.

Hotellin vakioasukas, sodan käynyt majuri ilmoittaa puolestaan yksinkertaisesti vihaavansa saksalaisia, johon Fawly toteaa pilkallisen suvaitsevaisesti: ”Still, forgive and forget, eh... the bastards!” (”The Germans”). Myös sarjan myöhemmässä jaksossa ”Basil the Rat” (1979)<sup>18</sup> saksalaiset yhdistetään nimenomaan sotaan. Fawly luulee dementoituneen majurin jahtaavan kuvitteellisia saksalaisia tämän hiippaillessa haulikko kädessä hotellin baarissa. Dialogin ja sen toinen maailmansota -kontekstin kannalta on oleellista, että todellisuudessa majuri jahtaa, kuten katsojat tietävät, näkemäänsä rottaa. Majurin käyttämät eufemismit – ”vermin”, ”animal” – saavat Fawlyn huokaisemaan ja toistamaan lakonisesti jälleen ajatuksen ”anteeksi antamisesta ja unohtamisesta”. Tällä kertoo hän lisää, että pitäisi ainakin teeskennellä tehneensä niin (”Pretend we do?”). Fawly tekee näin eron virallisen valtiollisen tason politiikan ja henkilökohtaisten tunteiden välillä, mikä on jälleen nimenomaan brittikatsojille suunnattu komediallinen viittaus, aivan kuten saksalaisten epäsuora nimittely ”tuholaisiksi” ja ”eläimiksi”. Saksalaisten rinnastaminen natseihin ei, kuten aiemmin totesin, tässä ole natsikortin käyttämistä sinänsä,

vaan historiallinen viittaus. Pikemmin kyse on siitä, että natsveja ja saksalaisia ei eroteta toisistaan.

John Ramsden on osoittanut, että juuri 1970-luvulla brittien suhtautuminen saksalaisiin muuttui avoimen vihamieliseksi sitä ennen pitkään myönteisesti kehittyneiden NATO-kumppanuuden ja kauppasuhteiden jälkeen. Vihamielisyys välittyi jalkapallokatsomoiden lauluista erilaisiin populaarikulttuurin tuotteisiin, kuten juuri televisio-ohjelmiin. Huomiota herättävää myös oli, että vihamielisyys oli kaikkein voimakkainta nuorten, siis sotaa kokemattomien ikäryhmien, keskuudessa (Ramsden 2006, ix–x, 121–126, 180, 207–211; ks. myös Sandbrook 2010, 544–545). Ramsdenin mukaan Britanniassa tuli melkein pä obligatoriseksi viitata toiseen maailmansotaan, jolloin ”me” päihitimme oikeudenmukaisessa sodassa ”ne”, jotka olivat myyneet sielunsa paholaiselle, eli Hitlerille (ibid.).

On mahdoton sanoa täsmälleen, mistä tämä käänne brittien suhtautumisessa saksalaisiin johtui, mutta kuten yllä kävi ilmi, toinen maailmansota oli jatkuvasti läsnä brittiyhteiskunnassa eri tavoin, ja tällä on varmasti ollut oma merkityksensä. Joka tapauksessa keskeiseksi muodostui, kuten mainitussa Ramsdenin dramaattisessa Faust-allegoriasa, eron korostaminen kansakuntien vä-

lillä toinen maailmansota -tematiikan avulla. *Lentävän sirkuksen* ensimmäisessä jaksossa (1969) on lähes kymmenminuuttinen sketsi ”The funniest joke in the world”, joka sijoittuu pääosin toiseen maailmansotaan. Sketsissä ”vitsienkirjoittaja” (Palin) tulee keksineeksi vitsin joka on niin hauska, että kaikki sen kuulevat kuolevat nauruun. Kun kuolonuhreja tulee lisää, armeija kiinnostuu ”tappajavitsin” käyttömahdollisuuksista. Sketsissä tapahtuu kuin huomaamatta siirtymä nykypäivästä (siis 1960-luvun lopusta) toiseen maailmansotaan. Britit alkavat käyttää saksaksi käännettyä vitsiä aseena rintamalla, ja saksalaisten tappiot ovat hirvittävät. Saksalaiset yrittävät keksiä oman tappajavitsinsä, mutta tulos on surkea: brittiläinen huumorintaju on ylivertainen saksalaiseen huumorintajuun verrattuna.

Aivan kuten yllä kuvatuissa myöhemmissä *Lentävän sirkuksen* sketseissä erilaisia filmimateriaaleja, myös tässä on editoitu yhteen. Niinpä näemme itsensä Hitlerin kertomassa puujalkavitsin. Tekniikka on sama kuin viime vuosikymmenen kuuluisassa, Olivier Hirschbiegelin *Perikato*-elokuvan kohtaukselle perustuvassa Hitler-meemissä (joskin sketsissä filmillä on näyttelijän sijaan Hitler itse): Hitler puhuu saksaksi, mutta tekstityksellä hänet on laitettu sanomaan jotain muuta. Tekniikan perustana on, ai-



van kuten Hitler-meemissä, että suurin osa briteistä (*Lentävän sirkuksen* primääriyleisö) tai länsimaalaisista (Hitler-meemin primääriyleisö) ei osaa saksaa, muuten ratkaisu ei toimisi. Lisäksi, vaikka tietyssä mielessä tällaisen pilailun voi katsoa hirmuhallitsijan postuumiksi pilkkaamiseksi ja nöyryyttämiseksi, asia on ambivalentti. Ensinnäkin Hitler on yleisesti hyväksytyt tiedon mukaan kuollut vuonna 1945: miten kuollutta voi oikeasti pilkata? Toiseksi, mitä kaikkea hänen pitämisenä näkyvissä kulttuurissamme voi merkitä? Tämä liittyy keskeisesti myös natsikortti-ilmiöön: kysymys on Hitlerin ja natsismin jatkuvasta esiintymisestä eri medioissa viihdestä sosiaaliseen mediaan.

Gavriel D. Rosenfeldin mielestä Hitlerin esittäminen yhä useammin koomisesti on osa laajempaa natsi-Saksan muistelun muuttumista varsinkin vuosituhannen vaihteen jälkeen. Hänen mukaansa perinteinen länsimainen tapa orientoitua Kolmannen valtakunnan historiaan oli vuosikymmenet ollut ”moralistinen”. Sittemmin tämä moralistisen perspektiivin on hänen mukaansa haastanut natsi-Saksan historian ”normalisointi”, eikä kyseessä ole suinkaan vain ääripoliittisten ryhmittymien mediavaihtaminen, vaan ilmiö on esiintynyt monilla kulttuurin osa-alueilla akateemisesta maailmasta journalismiin, tai-

teesta viihteeseen. Tähän ilmiöön kuuluvat Rosenfeldin mukaan myös Hitler-vitsit ja -meemit. (Rosenfeld 2015, 6–7, passim.)

Rosenfeldin (2015) mukaan Meme Generatorissa ja muilla vastaavilla meemisivustoilla on yli 60000 Hitler-aiheista kuvamakroa. Niiden pohjana ovat aidot valokuvat Hitleristä, joista on luotu erilaisia vitsejä ja meemejä erilaisin kuvatekstein ja muin lisäyksin. Yksi Rosenfeldin esimerkki on ”Disco Hitler”, jossa Hitleristä otettuun viralliseen valokuvaan on lisätty taustalle 1970-lukulaisten diskopallo sekä erilaisia, tyypillisesti sanaleikkiteleviä sekä tyyli-ilajiltaan kepeistä mauttomiin vaihtelevia kuvatekstejä. (Rosenfeld 2015, 1–6, 306–314, passim.) Aivan kuten myöhemässä, ja ainakin Suomessa paljon tunnetummassa, yllä mainitussa Hitler-meemisessä, kyse on inkongruenssista, eli toisiinsa normaalisti yhteen kuulumattomien asioiden yhdistämisestä (ks. esim. Billig 2005, 61–65), tyypillisesti koomisen efektin luomiseksi. (Ks. myös Rosenfeld 2015, 2–3, 306–339; Saarikoski 2016.)<sup>19</sup>

On huomattavaa, että Rosenfeldin mielestä riippumatta tyyli-ilajista kaikki ”ei-moralistisesti” (seuratun Rosenfeldin terminologiaa) natsi-Saksaa kommentoivat esitykset muuttavat käsityksiä siitä, ja Rosenfeld erottaa tässä kolme pääkategoriaa: natsi-Saksan relati-

visointi, jolloin sen historiallinen erityisyys minimoidaan; universalisointi, jolloin tavoitteena on esittää natsi-Saksa relevanttina jonkin nykyhetken ongelman ymmärtämiselle; sekä epätyypillisten representaatioiden kautta tapahtuva natsi-Saksan estetisointi. Näissä kaikissa on Rosenfeldin mielestä tavalla tai toisella kyse natsi-Saksan ”normalisoinnista”. (Ibid.) En ole Rosenfeldin kanssa samaa mieltä siitä, että ”ei-moralistinen”, historiallinen tarkastelu automaattisesti ”normalisoi” natsi-Saksaa, mutta sitäkin tärkeämpi on hänen havaintonsa siitä, miten natsi-Saksa ja Hitler ovat, 70 vuotta totaalisen tappionsa ja jälkimmäisen kuoleman jälkeen, edelleen – tai ehkä pikemminkin taas – niin huomiota herättävässä määrin läsnä julkisilla foorumeilla, mukaan lukien viihde ja populaarikulttuuri.

Monty Pythonin komediassa on pääsääntöisesti kyse juuri natsismin ja natsien epätyypillisestä, sen yleisöille tutulle estetiikalle pitkälti rakentuvasta esittämisestä. Epätyypillisuus johtuu pitkälti siitä, että kyseessä on komedia, ja vieläpä komedia, joka perustuu ”komedian totuudenmukaisuudelle” (”verisimilitude”) (Neale 1980, 13, 50–51; Palmer 1987, 72–73, 139–140), mikä tarkoittaa sitä, että komedian tapahtumien ei tarvitse vastata yleisesti historiallisiksi tosiasioiksi hyväksyttäviä asioita,

historiallista kronologiaa, fysiikan lakeja, ja niin edelleen.

Mainitussa ”tappajavitsi”-sketsissä esiintyy sotaelokuvista tuttuja natsihahmoja, kuten pölvästejä saksalaisia rivisotilaita, koppavia kenraaleja, sadistisia SS-upseereita sekä Gestapon agenteja. Sketsin stereotyyppiolla leikittely tulee esiin varsinkin kohtauksessa, jossa SS-upseeri (Cleese) kuulustelee brittisotavankia (Palin). Ensin mainitun tehtävä on saada brittien keksimän tappajavitsin sisältö saksalaisten tietoon, jotta nämä voisivat käyttää sitä vastavuoroisesti brittejä ja muita vihollisiaan vastaan. Kun sanavalmiin uhmakas britti sen lopulta kertoo, seuraukset ovat odotetut. Kuulustelussa on mukana nahkatakkiin pukeutunut mies, jonka kaulasta roikkuu kyltti ”A Gestapo Officer” (Chapman). Kun tämä kuolee vitsin kuultuaan, sama mies seisoo seuraavassa otoksessa kaulassaan kyltti ”A Different Gestapo Officer”. Yhtäältä vastaelokuvallinen<sup>20</sup> ratkaisu kommentoi natsijärjestelmän yhdenmukaistavaa luonnetta, toisaalta se parodioi viihdekulttuurin stereotyyppiä luonnetta, joka perustuu arkikitypeille. Kyseessä on silmänisku katsojalle: tämä sama hahmo esiintyy sotaelokuvis- ja parodia vain alleviivaa tätä seikkaa.

Kuten Tony Barta (1998) on todennut, historialliset, sodassa täysin lyödyt natsit ikään kuin ”pakenivat” toisen maa-



Lentävän sirkuksen sketsi ”The Funniest Joke in the World” (1969) tekee pilaa sekä natsista että heidän stereotyyppiöistään viihteessä. Kuva: kaappaus DVD:ltä.

ilmansodan jälkeen elokuvaan ja muuhun viihteeseen: ”elokuvanatseista” tuli vastinpari historiallisille natsseille varsinkin sotaseikkailuissa. Monty Python kommentoi tätä ilmiötä komedian keinoin: vain kyltti kaulassa erottaa parodianatsin valtaviihteen seikkailuelokuvista. Tässä mielessä Rosenfeldin ajatus natsien ”normalisoinnista” on osuva: länsimainen kulttuuri on pitänyt natsien muiston läsnä olevana tavalla, jonka kaikkia merkityksiä emme välttämättä vielä osaa hahmottaa.

Lentävän sirkuksen sketsi ”Mr Hilter” (1970) tiivistää paljon siitä ambivalenssista, millä britit suhtautuivat saksalaisiin sekä samanaikaiseen brittiviihteen osoittamaan, Rosenfeldin mielestä ”normalisoivaan” fasinaatioon natsen ja kohtaan. Sketsissä Hitler (Cleese) ja joukko johtavia natsenjohtajia ovat nähtävästi selvinneet sodasta hengissä, sillä he asuvat nyt brittiläisessä pikkukylässä ja suunnittelevat Euroopan takaisinvaltausta. Ilmeisesti tätä tavoitetta edistääkseen ”Hilter” on puolueensa, ”the Natio-



*Natsien poliittinen sanoma ei löydä kaikupohjaa brittien keskuudessa* Lentävän sirkuksen sketsissä ”Mr. Hilter” (1970). Kuva: kaappaus DVD:ltä.

nal Bocialists”, paikallisvaaliehdokkaana. Hitler ja hänen ryhmänsä ovat pukeutuneet natsiunivormuihinsa, mutta jostain syystä paikalliset eivät noteeraa tätä mitenkään – yllä mainittu komedian vapaus totuudenmukaisuudesta mahdollistaa tämän. Univormut ovatkin katsojaa varten, vaikka oletettavasti hahmojen nimet (Ron Vibbentrop, Bimmler...) olisivat riittäneet asiayhteyden ymmärtämiselle. Vaikka paikalliset eivät siis ”näe” miesten univormuja, heidän mielestään nimissä on jotain tuttua.

Natsit kiistävät kaikki yhteydet ”Ges-  
tapoon ja muuhun” ja esiintyvät synnyn-  
nisinä britteinä kankeasta englannistaan  
huolimatta. Miehet ovat hermostuneita  
– yhden perustelun mukaan siksi, et-  
tä he eivät ole nukkuneet vuoden 1945  
jälkeen – ja nimittelevät toisiaan ”nat-  
seiksi” (”Shut your cake hole you Na-  
zi”, kuten Hitler kivahtaa Ribbentropil-  
le). Eroa tehdään myös 1960-luvun slan-  
gin kautta: Ribbentrop kehottaa kierrok-  
silla käyvää Johtajaansa: ”Cool it, Führer  
Cat!” Kun ”Hilterin” vaalikampanja al-

kaa, se osoittautuu täydelliseksi floppiksi. Selvästikin sketsin komedian avulla välitetty sanoma on, että natsismi vieras ideologia briteille.

Sekä ”tappajavitsi”- että ”Mr Hilter”-sketsit sisältävät Rosenfeldin ”natsismin normalisointi”-argumentin sisältämän natsismin estetiikalla leikkimisen, eli brittikoomikot esittävät natsihahmoja. Monty Pythonin tapauksessa kyse on, kuten edellä totesin, natsiarkkityyppien parodioinnista. Sen kohteena ovat varsinkin historiallisten merkkihenkilöiden, erityisesti Hitlerin, esiintymisen parodia, mutta samalla parodia kohdistuu ei-komedialliseen viihteeseen, jota edustavat varsinkin 1960-luvun suurella budjetilla tehdyt, transatlanttista tuotantoa edustavat sotaseikkailut, kuten *Navaronen tykit* (*The Guns of Navarone*, J. Lee Thompson, 1961), *Telemarkin sankarit* (*The Heroes of Telemark*, Anthony Mann, 1965) ja *Kotkat kuuntelevat* (*Where Eagles Dare*, Brian G. Hutton, 1968) (ks. esim. Murphy 2000, 7), joissa natsit ovat varsin samankaltaisia, raakalaismaisia tunareita kuin Monty Pythonin sketseissä. Toisaalta niissä sen hetken suurimpiin elokuvatähtiin kuuluneet nimet, kuten Richard Burton, Clint Eastwood, David Niven ja Anthony Quinn esiintyvät natsiunivormuissa, vaikkakin yleensä vain peitetehtävissä saksalaisina esiintyen. Tämä voidaan

periaatteessa nähdä Rosenfeldin ”normalisointi”-argumenttia tukevana ilmiönä, kuten myös Monty Pythonin humoristiset tulkinnat, vaikka viimeksi mainitussa on kyse subversiivisesta esittämisestä. ”Mr Hilter”-sketsissä on kuitenkin myös implisiittinen puolensa, joka johdattaa kohti varsinaista natsikorttia heidän komediassaan.

### **Natsikortti, eli natsismi satiirisena rinnastuksena**

”Mr Hilter”-sketsillä on selvä historiallinen viittaussuhde Natsi-Saksan ohella. Oswald Mosleyn johtama British Union of Fascists -puolue saavutti vaatimatonta poliittista menestystä toimiessaan vuosina 1932–1940, ja brittihallitus asetti jo muutenkin alamäkeen ajautuneen puolueen toimintakieltoon vuonna 1940. Puolue saavutti kuitenkin aikanaan näkyvyyttä univormuineen, lippuineen ja paraateineen (Pugh 2006). Kuten totesin, natsismin estetiikka on välitöntä ja mieleenpainuvaa, ja tämä pätee myös taannehtivasti brittiläisten ”mustapaitojen” poliittiseen näkyvyyteen 1930-luvulla sen vaatimattomista saavutuksista huolimatta.

Huomattavasti ajankohtaisempi viittaussuhde ”Mr Hilter”-sketsillä on vuonna 1966 perustettuun ääriationalistiseen National Front -puolueeseen.

Puolue oli kokoelma erilaisten nationalistien ja äärioikeistolaisten ryhmien jäseniä. Puolueen ohjelma perustui voimakkaasti maahanmuuttovastaisuudelle. Sen jäsenmäärä oli selvässä nousussa niihin aikoihin, kun Monty Python teki sketsinsä: vuonna 1968 4000 jäsentä, vuonna 1972 17500 jäsentä (Sandbrook 2006, 674–686; Sandbrook 2010, 255–263, passim.). Sketsin latentiksi sanomaksi on tulkittavissa, että ”natsit” eivät välttämättä patsastele univormuissa, vaan poliittinen agenda saattaa kuulostaa jotenkin tutulta. Se, kuinka monet katsojat ymmärsivät tämän kontekstin jää spekulointia tasolle, mutta jälkikäteen katsottuna asiayhteys on ilmeinen. Koska viittaus brittiäärioikeistoon jää täysin katsojan tulkinnan varaan, voidaan sketsin tapauksessa kuitenkin puhua korkeintaan implisiittisestä tai latentista natsikortista.

*Lentävän sirkuksen sketsi ”Tory housewives clean-up campaign” (1972)* taas edustaa puhtaasti sitä, mistä Strauss kirjoitti ja minkä ymmärrämme natsikortiksi. Sketsin nimen mukaisesti joukko toisiaan ulkonäöltään yhdenmukaisia ”konservatiivikotirouvia” on muodostanut katupartion, joka on alkanut pitää yllä järjestystä Britanniassa. Heillä kaikilla on käsivarsinauhat, joissa on kirjaimet ”PP”. Viittaus SS:ään on selvä, PP viitanee puolestaan yhteen sarjan vakiohah-

motyypeistä, eli Pythonien itsensä esittämiin kovaäänisiin ja epäsofistikoituihin naishahmoihin, jotka tunnettiin ryhmän sisällä nimellä ”pepperpots”. Aluksi naiset näytetään lakonmurtajina – viittaus ammattiliittojen masinoimien lakkojen yleisyyteen ajan Britanniassa on selvä – sitten he ryhtyvät sensuroimaan taidetta ja viihdettä ja ottavat haltuunsa televisiokeskuksen. Lopulta naiset ajelevat hampaisiin asti aseistettuina kaduilla ja muodostavat panssarivaunujen tuelakatusulkuja.

Viittaukset voimansa tunnossa olleiden ammattiliittojen lakkoihin ovat ilmeisiä, mutta taustalla on myös myöhemmin – ainakin Britannian ulkopuolella – unohtunut yhteiskunnallisten odotusten virtaus. Lakkojen aiheuttaman kaaoksen ja yleisemmän pessimismin seurauksena uskottiin, että Britanniaa uhkasi oikeistolainen sotilasvallankaappaus. Tilanteen vakavuutta kuvastaa, että jopa arvovaltainen *Financial Times* uutisoi vuonna 1973, että skenaario oli täysin mahdollinen. Vertaukset Weimarin tasavallan tilanteeseen olivat yleisiä, minkä alitajuntaisena vaikuttimina toisen maailmansodan ja historiadokumenttien runsaus oli epäilemättä merkittävä.<sup>21</sup> Samana vuonna kuin *FT*:n juttu ilmestyi, Alec Guinness esitti Hitleriä ”sensationalistisessa” elokuvassa *Hitler: The Last Ten Days*. Guinness kertoi, että





Mary Whitehousea muistuttavat konservatiivikotirouvat käyttävät fasististyyllisiä käsivarsinauhoja ja sytyttävät kirjarovioita Lentävän sirkuksen sketsissä ”Tory Housewives Clean-Up Campaign” (1972). Kuva: kaappaus DVD:ltä.

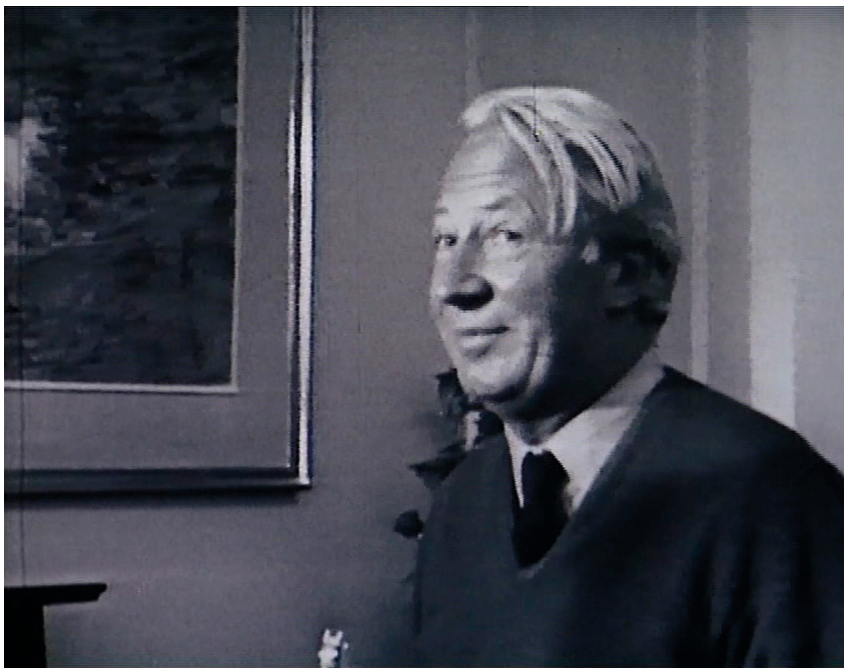
hänet kadulla tunnustaneet ihmiset tulivat kertomaan hänelle, että vain ”vahviamies” kykenee pelastamaan Britannian. Sandbrook tiivistää asian: oleellista ei ole se, kuinka todennäköiseltä tilanne näyttää historiallisesti tarkasteltuna jälkikäteen (Sandbrookin mukaan ajatus on nyt ajateltuna absurdi) vaan se, että monet ihmiset uskoivat siihen. Tämä ajatus on myös tavalla tai toisella Monty Pythonin sketsin taustalla.

Sketsin asiayhteys aikalaiskontekstissa lienee ollut huomattavalle osalle katsojista selvä, ja ainakin se on ollut sitä Monty Pythonin ilmeisemmälle katsojakunnalle, eli kulttuurista ja yhteiskunnallista keskustelua seuraaville. ”Kotirouvien” ulkonäkö sekä heidän ajamansa asiat viittaavat Mary Whitehouseen (1910–2001), opettajaan, joka alkoi kampanjoida erityisesti BBC:n liian vapaamieliseksi kokemaansa linjaa vastaan. Hän aloitti 1960-luvun puo-

livälisissä kampanjan ”Clean Up Television” ja perusti myös vuosikymmeniä toimineen National Viewers’ and Listeners’ Association -järjestön, joka toimi painostusryhminä erityisesti BBC:tä kohtaan. Whitehousen mielestä BBC salli alatyylisiä kielenkäyttöä, väkivaltaa ja (erityisesti homo-)seksuaalisuuden myönteistä esittämistä sekä uskonnollis-konservatiivisten arvojen rienuamista tavoilla, joka oli vastoin verorahoin kustannetun, kansalaisten sivistämistarcoituksessa perustetun BBC:n tavoitteita. Sketsi viittaa tähän suoraan kertojajään ja ”kotirouvien” kantamien kylttien avulla (”Clean Up Television Centre”).

On selvää, että Monty Pythonin sketsi fasismiä viittaavine käsivarsinauhoinen, väkivaltaisine katupartioineen, kirjarovioineen ja kaiken ulkomaisen torjuvine ideologioineen vastaa Straussian *reductio ad Hitlerum* -termiä. Sama koskee sitä ohimenevää detaljia, että sketsissä pääministeri Edward Heath – sodankäynyt mies, joka jo ennen sotaa oli tavannut natsijohtajia Saksassa ja oli omien sanojensa mukaan täysin vakuutunut siitä, että sota Saksan kanssa on väistämätön (Beckett 2009, 23–25; Sandbrook 2010, 135–139) – nimetään näiden fasistikotirouvien ”suureksi johtajaksi” (”united under our great leader”). On vaikea sanoa, edustiko Heath Monty Pythonin mielestä samaa arvomaailmaa,





Lentävän sirkuksen *"Tory Housewives Clean-Up Campaign"*-sketsin (1972) esittämissä aikoinaan Britannian pääministerinä toiminut Edward Heath rinnastetaan komediaalisesti natsismiin. Kuva: kaappaus DVD:ltä.

mutta selvää on, että hän on päätenyt viittauksen kohteeksi konservatiivipuolueen puheenjohtajana.<sup>22</sup> Sketsi edustaa komediaalista esimerkkiä retoriikan keinosta, joka erityisesti internetin aikakaudella alettiin yleisesti kutsua natsikortiksi. Huomionarvoisen tapauksesta tekee se, että sketsi esitettiin arvovaltaisen BBC:n hyväksymässä televisio-ohjelmassa, jossa natsirinnastukselta ei säästy edes maan pääministeri. Samalla on syytä huomauttaa, että poliitikot olivat

laajemminkin sarjan komedian kohteina, mikä varmasti selittää osin sketsin läpimenon BBC:n johdossa.

Vaikka Monty Pythonin komedias-ta on vaikea löytää mitään selkeästi hahmotettavia sisällöllisiä kehityskaaria voidota, että toisen maailmansodan jatkuvan läsnäolon satirisoinnin sekä viihteen natsiaiheilla pilailun kautta he päätyivät käyttämään komediaalista natsikorttia konservatiivipiirejä vastaan. Konservatiivipiireistä kohteeksi päätyi heidän

omaa alaansa, BBC:n televisioviihdettä voimakkaimmin kritisoinut Whitehouse kannattajineen. Tässä mielessä Rosenfeldin argumenttia, kuten sitä edeltäneitä Straussin ja Godwinin argumentteja, voi pitää pätevänä: natsi-Saksan erityislaatuisuus kyseenalaistuu, kun natsikorttia käytetään siihen suoraan liittymättömien mielipiteiden kritisointiin. Sketsissä konservatiivinen kulttuuripolitiikka, erityisesti televisio-ohjelmistoa aktiivisesti kommentoivien painostusryhmien kautta, rinnastetaan natsien kulttuuripolitiikkaan, jonka keskeisin hyökkäyksen kohde oli vasemmistolaiseksi määritelty taide ja tiedonvälitys. Sketsissä natsikorttia käytetään siten, että kotirouvilla on natsityyppiset käsisivarsinauhut, sekä vertauskuvainnollinen "kulttuurisota" on hyperbolan avulla kuvattu oikeana, tuliasein käytävänä sotana. Historiallisen natsismin ja Whitehousen kaltaisten lopulta pienimerkityksisten toimijoiden vertaamisen valtava epäsuhtaa ei edes pyritä tuomaan esiin, vaan natsikortin käyttöön riittää yksittäinen, pienikin yhteinen nimittäjä.

### Lopuksi

Tarkastelin tässä artikkelissa toisen maailmansodan, natsien ja myöhemmin natsikortiksi nimetyn natsirinnastuksen käyttöä Monty Pythonin ja sen yksittäi-

sen jäsenen tuottamassa komediassa. Kyseistä materiaalia ei ole heidän komediasaan paljon, vain muutamia sketsejä *Lentävässä sirkuksessa* sekä John Cleesen ja Connie Boothin tilannekomediassa *Pitkän Jussin majatalo*. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että erityisesti ne sketsit, joissa esiintyy natsiunivormuun pukeutuneita hahmoja, ovat jääneet niin tekijöiden kuin katsojien mieleen: esteettis-temaattinen impakti kompensoi määrällisesti hyvinkin rajallista aiheen käsittelyä.

Toisen maailmansodan esiintymisen Monty Pythonin komediassa selittyy ensi sijassa sillä, että aihe oli tavalla tai toisella läsnä brittiläisessä yhteiskunnassa koko heidän lapsuutensa ja nuoruutensa ajan. Britti-imperiumin romahdus toi toisen maailmansodan muistelulle lisäpontta periodina, jota muistettiin kansallisen yhtenäisyyden, suuria uhrauksia vaatineen mutta lopulta voitokkaaksi muodostuneen taistelun kautta. Monty Pythonin edustamalle sukupolvelle vanhempien sukupolvien kiinnittyminen historialliseen tapahtumaan, johon ensin mainitut eivät itse osallistuneet, johti vastareaktioon, josta Monty Pythonin joihinkin moniin muihin taiteilijoihin ja komediantekijöihin verrattuna varsin kevyt satiiri ja parodia on yksi esimerkki. Monty Pythonin komedia ei kuitenkaan sinänsä kyseenalaista brittien sotaponnisteluja ja uhrauksia.

Yksi epäilemättä keskeinen – ellei keskeisin – syy sille, että Monty Pythonin toinen maailmansota -aiheiset sketsit vaikuttavat määrällisesti lukuisemmilta kuin ne tosiasiaa ovat, on natsiestetiikan välitön tunnistettavuus ja mielenpainuvuus. Jo *Lentävän sirkuksen* ensi jaksossa oli sketsi (”The funniest joke in the world”, 1969), jossa sijoittumisajan kohtana on toinen maailmansota, ja se sisältää kohtauksia, joissa nähdään niin sotaelokuvista nuoremmallekin sukupolvelle tuttuja saksalaisia rivisotilaita, mutta ennen kaikkea mustaan SS-univormuun pukeutunut upseeri sekä hakaristilippuja. Vaikka tietystä mielessä tuttujen näyttelijöiden pukeutuminen natsiunivormuihin voidaan nähdä niitä ”normalisoivana” (Rosenfeld 2015) toimintana, Monty Pythonin komedia korostaa niiden ja natsismin ylipäättään vierautta brittiläiselle yhteiskunnalle ja kulttuurille, kuten sketsissä ”Mr. Hilter” (1970).

Vaikka niin sanottu natsikorppi esiintyy Monty Pythonin komediassa eksplisiittisesti vain yhdessä sketsissä, tapaus on huomattava sen tyyllisten ja sisällöllisten seikkojen takia. Mary Whitehousen ja pääministeri Edward Heathin rinnastaminen natsismiin edes komediassa on nähtävä kiistanalaisena ja kyseenalaisena ratkaisuna. Kyseessä on Straussin kritisoima ilmiö, jossa yksit-

täinen samanmukaisuus – Whitehousen tapauksessa ”rappiollisen” taiteen ja viihteen esittämisen vastustaminen, Heathin kohdalla kyse lienee siitä, että oli konservatiivien johtaja ja oletettavasti saman mieliseen arvomaailmaan kuuluvien merkittävin edustaja – nostetaan ensisijaiseksi ja määrittäväksi seikaksi. Tästä huolimatta on pidettävä mielessä, että Monty Python on komediaa, ja komediassa komediallinen on aina ensisijainen merkitystaso.

Vaikka artikkelissa keskitytään pääasiassa 1970-luvun Monty Pythonin ja sen jäsenten tuotantoon aikalaiskontekstissa, on tämän artikkelin taustalla huomio, että natsiaiheet ja -estetiikka ovat edelleen ajankohtaisia sosiaalisen median meemeissä – esimerkkeinä voi mainita vaikkapa *Perikato*-elokuvan kohtauksesta syntynyt ”Hitler-meemi”, tai vaikkapa sen keskeisten ministerien (Sipilä, Soini, Stubb) sukunimien alkukirjainten mukaan ”SSS-hallitukseksi” pilkkanimetty Suomen hallitus, jolle somessa kiertäneissä kuvissa photoshopattiin ylle SS-univormut ja laitettiin hymyilemään Auschwitzin portin eteen. Jälkimmäinen tapaus on selkeä tapaus natsikorotin käytöstä, ensin mainitun koominen inkongruenssi syntyy siitä, että lukuisissa versioissa Hitler raivoaa tyypillisesti jostain täysin historialliseen ”itseensä” tai natsismiin liittymättömästä teemas-

ta, kuten maksu-tv:stä. Yhteistä näille tapauksille on, että natsien visuaalinen esittäminen kiinnittää katsojan huomion, mutta myös ”moralistinen” ulottuvuus, jonka Rosenfeld väittää kadonneen. Monty Pythonin komedia edustaa ilmiön komediallista, mutta samalla tietyllä tasolla erittäin vakavasti otettavaa historiallista tapausta.

#### VIITTEET

1. Hitler, natsit ja fasismi olivat kielletty aihe sotaa edeltävinä vuosina niin music hall -teatterissa kuin yliopistoteattereissa. Sodan aikana näitä saattoi kyllä pilkata, kuten tehtiinkin. Holokaustin laajuuden selviäminen sodan jälkeen teki aiheesta tabun komediassa pitkäksi aikaa. Hewison 1983, 81–85; MacKenzie 1984, 40–48; Rosenfeld 2015, passim.
2. Ramsden (2006, 381–382) toteaa, että britti-tv-televisio on muistuttanut ”herkeämättä” toisesta maailmansodasta siitä asti, kun se sodan jälkeen lähetyksiä jatkoi, alkaen voittoa juhlistaneella konsertilla vuonna 1946.
3. Jakso ”Whither Canada?”, ensiesitys 5.10.1969).
4. *And Now for Something Completely Different*, ohj. Ian MacNaughton.
5. Jakso ”The Naked Ant”, ensiesitys 4.1.1970.
6. Ensiesitys 24.10.1975.
7. En ole tutkimuksissani törmännyt käytännössä muihin merkittäviin tapauksiin. Pythoneit päättivät jättää elokuvastaan *Brianin elämä* (*Life of Brian*, 1979) käsikirjoituksessa olleen juutalaisnatsihahmon. Chapman et al. 2003, 298–299. Yllä viitatussa Rubensteinin haastattelussa Palin kertoo suunnittelevansa ”väkevää satiiria” Hitleristä Terry Jonesin ja Paul D Zimmermannin kanssa (Rubenstein 1985,7), mutta näiden yhdessä kolme vuotta myöhemmin tekemässä elokuvassa *Consuming Passions* (Giles Foster, 1988) ei, sen groteskista kannibalismihuumorista huolimatta, ole kyse Hitleristä tai natsista – he ovat siis muuttaneet suunnitelmia.
8. Jakso ”The War Against Pornography”, ensiesitys 23.11.1972.

9. ”In following this movement towards its end we shall inevitably reach a point beyond which the scene is darkened by the shadow of Hitler. Unfortunately, it does not go without saying that in our examination we must avoid the fallacy that in the last decades has frequently been used as a substitute for the reductio ad absurdum: the reductio ad Hitlerum. A view is not refuted by the fact that it happens to have been shared by Hitler.”
10. ”I developed Godwin’s Law of Nazi Analogies: As an online discussion grows longer, the probability of a comparison involving Nazis or Hitler approaches one.”
11. Esitellessään animaatiotekniikkaansa television-ohjelmassa vuonna 1974 Gilliam poimii satunnaisesti materiaalia pöydältä ja näyttää, miten sitä voi käyttää eri tarkoituksiin. Hänen käteensä sattuu valokuva, jossa joukko SA-miehiä seisoo hakaristibannerin ympärillä. Hän sanoo, että ”nämä ovat ällistyttävän hauskoja tyyppejä”. Hän laittaa kuvan pois ja ottaa seuraavan. Katsoja jää miettimään, miten Gilliam kuvaa käyttäisi, sillä se itsessään tuskin on kenenkään mielestä ”hauska”. ”Terry Gilliam Reveals the Secrets of Monty Python Animations: A 1974 How-To Guide” (2014).
12. Komedia kuului BBC:llä kategoriaan Light Entertainment, vaikka jotkut ohjelmat, kuten *Till Death Us Do Part* (1965–1975) sisälisivät varsin kärkevää satiiria.
13. Jakso ”The Light Entertainment War”, ensiesitys 14.11.1974.
14. Ibid.
15. Vastaavasti Rosenfeldin (2015, 346) mukaan nimenomaan myytti ”hienoimmasta hetkestä” hävittäjänsankareineen on joutunut myös historiallisen revisionismin kohteeksi.
16. Ensiesitys 14.11.1974.
17. Ks. Mähkä 2017b.
18. Ensiesitys 25.10.1979.
19. Huomionarvoista on se, että Rosenfeld ei puhu kirjassaan lainkaan natsikortista, pelkäänsä Godwinin ”laista”, joten emme tiedä hänen omaa suhtautumistaan natsikorttiin suhteessa natsien ”normalisointiin” nykykulttuurissa.
20. Ks. Mähkä 2017a.
21. Saksalainen *New York Timesin* kolumnisti Jochen Bittner kirjoitti toukokuussa 2016 lännen ”Weamarin hetkestä”, tosin mainiten, että Donald Trump ja Norbert Hofer eivät ”tietenkään” ole Hitler. [\[times.com/2016/05/31/opinion/is-this-the-vests-weimar-moment.html\]\(https://www.ny-times.com/2016/05/31/opinion/is-this-the-vests-weimar-moment.html\). Tarkistettu 24.10.2018.](https://www.ny-</a></li>
</ol>
</div>
<div data-bbox=)

22. Sketsin merkityksiä pohdittaessa on mielenkiintoista huomauttaa, että Heathin konservatiivipuolueen johdosta kolme vuotta myöhemmin syrjäytynyt Margaret Thatcher, jonka pääministeriyttä edeltävässä julkisuuskuvassa on nähty selvää yhtäläisyyttä Whitehouseen ”tavallisina naisina”, kirjoitti muistelmissaan, että Heathin pääministeriys oli aikaa, jolloin Britannia oli lähimpänä pistettä, jossa maasta olisi voinut tulla sosialistinen. Ks. esim. Black 2004, 125–126.

#### KIRJALLISUUS

- Barta, Tony (1998) *Film Nazis: The Great Escape*. Teoksessa Tony Barta (toim.) *Screening the Past: Film and Representation of History*. Westport, CT and London: Praeger, 127–148.
- Beckett, Andy (2009) *When the Lights Went Out: Britain in the Seventies*. London: Faber and Faber.
- Billig, Michael (2005) *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Laughter*. London: Sage.
- Black, Jeremy (2004) *Britain in the Seventies: Politics and Society in the Consumer Age*. London: Reaktion Books.
- Chapman, Graham et al. (2003) *The Pythons Autobiography by the Pythons*. London: Orion.
- Dawson, Graham and West, Bob (1984) *Our Finest Hour? The Popular Memory of World War II and the Struggle over National Identity*. Teoksessa Geoff Hurd (toim.) *National Fictions: World War Two in British Films and Television*. London: British Film Institute, 9–11.
- Godwin, Mike (1994) *Meme, Counter-Meme*. <https://www.wired.com/1994/10/godwin-if-2/>. Tarkistettu 11.10.2018.
- Hewison, Robert (1981) *In Anger: Culture in the Cold War*. New York: Oxford University Press.
- Hewison, Robert (1983) *Footlights! A Hundred Years of Cambridge Comedy*. London: Methuen.
- Langton, Robert Gore (1999) *John Cleese: And Now for Something Completely Different*. London: Chameleon.
- MacKenzie, John (1984) *Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion 1880–1960*. Manchester: Manchester University Press.

Mulkay, Michael (1988) *On Humor: Its Place and Its Nature in Modern Society*. Cambridge: Polity Press.

Murphy, Robert (2000) *British Cinema and the Second World War*. London and New York: Continuum.

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, 2011, 129–151.

Mähkä, Rami (2016) *Something Completely Historical: Monty Python, History and Comedy*. Turku, 2016.

Mähkä, Rami (2017a) Monty Pythonin komedia vastaelokuvana. *Lähikuva* 1/2017, 7–25. <https://journal.fi/lahikuva/article/view/63317>.

Mähkä, Rami (2017b) Basil Fawlty as a 'pre-Thatcherite' conservative in Fawlty Towers. *Journal of European Popular Culture*, Volume 8, Issue 2, October 2017. Bristol: Intellect Ltd, 109–123.

Neale, Stephen (1980) *Genre*. London: British Film Institute.

Noakes, Lucy (1998) *War and the British: Gender and National Identity, 1939–91*. London and New York: I.B. Tauris.

Palmer, Jerry (1987) *The Logic of the Absurd: On Film and Television Comedy*. London: British Film Institute.

Ramsden, John (2006) *Don't Mention the War: The British and the Germans since 1890*. London: Abacus.

Rosenfeld, Gavriel D. (2015), *Hi Hitler! How the Nazi Past is Being Normalized in Contemporary Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rubinstein, Lenny (1985) "Monty Python Strikes Back: An Interview with Michael Palin", *Cineaste* vol. xiv, no.2, 6–9.

Saarikoski, Petri (2016) "Pistä natsi asialle ja mene itse perässä!" Hitler-videomeemien historia ja anatomia. *Widerscreen* 1–2/2016. <http://widerscreen.fi/numerot/2016-1-2/pista-natsi-asia-ja-anatomia/>. Tarkistettu 11.10.2018.

Sandbrook, Dominic (2006) *White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties*. London: Abacus.

Sandbrook, Dominic (2010) *State of Emergency: The Way We Were: Britain, 1970–1974*. London: Allen Lane.

Strauss, Leo (1965) *Natural Right and History*. First published 1953. Chicago: University of Chicago Press.

"Terry Gilliam Reveals the Secrets of Monty Python Animations: A 1974 How-To Guide" (2014).

<http://www.openculture.com/2014/07/terry-gilliam-reveals-the-secrets-of-monty-python-animations.html>. Tarkistettu 3.7.2019.

FT **Rami Mähkä** työskentelee digitaalisen kulttuurin yliopisto-opettajana Turun yliopistossa. Hän väitteli Monty Pythonin historiallisesta komediasta. Mähkän tutkimuskohteita ovat mediakulttuuri, pelikulttuuri, populaarikulttuuri, Britannian kulttuurihistoria sekä Suomen sisällissodan vaikutushistoria. Hän toimii audiovisuaalisen kulttuurin tieteellisen aikakauslehti *Lähikuvan* päätoimittajana.